



A RUÍNA NO CONTEXTO DE REABILITAÇÃO ARQUITETÓNICA NA CONTEMPORANEIDADE

PROPOSTA DE UM CENTRO ARQUEOLÓGICO PARA O CASTELO DE SINES

Marta Daniela Campos de Deus (licenciada em estudos arquitetónicos)

Projeto Final de Mestrado para a obtenção de grau de Mestre em Arquitetura

Orientação Científica:

Professora Doutora Ana Marta das Neves Santos Feliciano

Professor Doutor António Miguel das Neves Santos Silva Leite

Júri:

Presidente: Professora Doutora Margarida Maria Garcia Louro do Nascimento e Oliveira

Vogal: Professor Doutor Ricardo Jorge Fernandes da Silva Pinto

Documento Definitivo

Lisboa, FA ULisboa, Dezembro de 2019

A RUÍNA NO CONTEXTO DE REABILITAÇÃO ARQUITETÓNICA NA CONTEMPORANEIDADE

PROPOSTA DE UM CENTRO ARQUEOLÓGICO PARA O CASTELO DE
SINES

Marta Daniela Campos de Deus (licenciada)

Projeto Final de Mestrado para a obtenção de grau de Mestre em Arquitetura

Orientação Científica:

Professora Doutora Ana Marta das Neves Santos Feliciano

Professor Doutor Arquiteto António Miguel das Neves Santos Silva Leite

Lisboa, Dezembro de 2019

FAUL,2018/2019

TÍTULO

A Ruína no contexto de Reabilitação Arquitetónica na Contemporaneidade

SUBTÍTULO

Proposta de um Centro Arqueológico para o Castelo de Sines

ORIENTAÇÃO CIENTÍFICA

Professora Doutora Ana Marta Feliciano

Professor Doutor António Leite

Projeto elaborado para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

Durante o século XX assistiu-se a um abandono gradual dos centros históricos das cidades, o que fez com que entrassem num estado de esquecimento e decadência. Com isto, o Património Arquitetónico e Cultural que se encontrava nesses centros ficou desabitado e começou a entrar em esquecimento, podendo assim perder o seu valor e a sua memória.

Atualmente, tem-se testemunhado cada vez mais uma responsabilidade e preocupação em relação à reabilitação e revitalização desses lugares “esquecidos”; de forma a preservá-los para outras gerações, pois estes caracterizam a cultura, a história das cidades, e trazem consigo uma carga nostálgica e uma memória que se projetarão no futuro.

Desta forma, o presente trabalho pretende compreender o conceito de Ruína, as diferentes posições tomadas por arquitetos, historiadores e arqueólogos, a sua evolução e a sua explícita ligação com o conceito de “tempo”. Para tal, foi necessário conhecer a história da cidade de Sines; interpretar a memória e a sua ligação direta com a Arquitetura, decifrar os problemas que um Centro Histórico pode conter, encontrar as respostas e soluções para os mesmos e, por fim, interpretar o Património e saber como devemos intervir.

Assim, numa componente teórico-prática, estudou-se o Património Cultural da cidade dando especial foco ao Património Arqueológico e Histórico. Potenciou-se a componente cultural de forma a reabilitar esses lugares adotando novos programas, que tendo como base atmosferas do passado, promovem um desenvolvimento cultural para o futuro.

PALAVRAS-CHAVE SINES - MEMÓRIA - PATRIMÓNIO - REABILITAÇÃO - RUÍNA - CENTRO HISTÓRICO

TÍTULO

Ruin in the context of contemporary architectural rehabilitation

SUBTITLE

Proposal of an archaeological center for the Sines Castle

SCIENTIFIC ORIENTATION

Professora Doutora Ana Marta Feliciano

Professor Doutor António Leite

Integrated Master Degree in Architecture

ABSTRACT

During the twentieth century there was a gradual abandonment of the historic centers of cities, which led them to a state of oblivion and decay. With this, the Architectural and Cultural Heritage that was in these centers became uninhabited and began to be forgotten, thus losing its value and memory.

Nowadays, there is an increasing responsibility and concern regarding the rehabilitation and revitalization of these “forgotten” places; in order to preserve them for other generations, as they characterize the culture, the history of cities, and bring with them a nostalgic burden and a memory that will be projected into the future.

Thus, the present work intends to understand the concept of Ruin, the different positions taken by architects, historians and archaeologists, its evolution and its explicit connection with the concept of “time”. For this, it was necessary to know the history of the city of Sines; interpret memory and its direct connection with architecture, decipher the problems that a historic center may contain, find the answers and solutions to them and, finally, interpret the heritage and know how we should intervene.

Thus, in a theoretical-practical component, it was studied the Cultural Heritage of the city giving special focus to the Archaeological and Historical Heritage. The cultural component was strengthened in order to rehabilitate these places by adopting new programs, which based on atmospheres of the past, promote a cultural development for the future.

KEY WORDS - SINES - MEMORY – PATRIMONY - HERITAGE - REHABILITATION – RUÍN - HISTORIC CENTER

AGRADECIMENTOS

Aos Orientadores, Professora Dra. Ana Marta Feliciano e Professor Dr. António Leite pela disponibilidade, paciência e bons conselhos.

À minha mãe, ao meu pai, e aos meus avós, por acreditarem em mim e serem responsáveis por aquilo que sou hoje.

À Família de sangue e à escolhida, por todo o carinho e orgulho.

Aos amigos que a faculdade me deu, por toda a amizade e motivação.

Ao José Diogo, pelo incentivo, por suportar tão calmamente a minha ausência, e pelo apoio incondicional em todos os momentos.

A todos, por tudo.

ÍNDICE	
RESUMO	V
ABSTRACT	VII
AGRADECIMENTOS	IX
INDICE DE IMAGENS	3
1 INTRODUÇÃO	11
1.1 ENQUADRAMENTO E OBJETIVOS	13
1.2 METODOLOGIA	17
1.3 ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO	19
2 A CONCEPTUALIZAÇÃO	21
ARQUITETÓNICA DA RUÍNA	21
2.1 O CONCEITO DE RUÍNA	23
2.2 A RUÍNA ROMÂNTICA	31
2.3 A RUÍNA NA CONTEMPORANEIDADE	41
3 A MARCA DO TEMPO - MEMÓRIA	49
3.1 CONCEITOS DE REABILITAÇÃO E RESTAURO	51
3.2 A RUÍNA NO CONTEXTO DE REABILITAÇÃO E CONSTRUÇÃO	67
4 CASOS DE REFERÊNCIA	77
4.1 SHELTER FOR ROMAN RUINS – ARCHAEOLOGICAL SITE	81
4.2 Pousada de Santa Maria do Bouro	85
4.3 NÚCLEO ARQUEOLÓGICO DO CASTELO DE SÃO JORGE	89
5 SINES – VIAGEM PELOS SEDIMENTOS TEMPORAIS	93
5.1 O LUGAR	95
5.2 O CASTELO	101
5.3 A MALHA URBANA	105
6 O PROJETO	111
6.1 CONCEITO	113
6.2 ESTRATÉGIA URBANA	115
6.3 FORMA E DISTRIBUIÇÃO DE ESPAÇOS	117
6.4 MATERIALIDADE	123
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
7 BIBLIOGRAFIA	131
8 ANEXOS	135
8.1 ANEXOS I - SINES	136
8.2 ANEXOS II – CASTELO E RUÍNAS	141
8.3 ANEXOS III – MAQUETES E DESENHOS DE ESTUDO	144

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 – Foto da estátua de Vasco da Gama em Sines	12
Visto a 20.4.19; disponível em: http://www.sines.pt/pages/710	
Figura 2 – Foto do Castelo de Sines, vista da Baía	14
Visto a 20.4.19; disponível em: https://olhares.sapo.pt/client/skins/user/setslist.php?user=xandoka&set=58732	
Figura 3 – Foto do Castelo de Sines em direção à Baía.....	16
Foto da autora, tirada a 7.5.19	
Figura 4 – Foto do Castelo de Sines em direção à baía.....	16
Foto da autora, tirada a 7.5.19	
Figura 5 – Foto da Baía de Sines vista do Castelo.....	18
Visto a 29.4.19; disponível em: https://www.rotasturisticas.com/fotos_29463_sines_vistas_do_castelo_de_sines.html	
Figura 6 – Foto da Estátua de Vasco da Gama e da muralha do Castelo.....	20
Visto a 29.4.19, disponível em: http://www.portugalbside.com/index.php?lang=pt&s=experiencias&id=41&title=Sines&orderby=&rp=12&tipo=locais&regiao%5B%5D=&local%5B%5D=6&tema%5B%5D=&p=p	
2 A CONCETUALIZAÇÃO ARQUITETÓNICA DA RUÍNA	
Figura 7 – Aurelien Villette – Dogma Blessing Russia.....	22
Visto a 10.5.19, disponível em: https://www.pocketfinearts.com/aurelien-villette?lightbox=datatem-juaxska	
Figura 8 – Aurelien Villette – Spirit of Place.....	24
Visto a 10.5.19, disponível em: https://www.pocketfinearts.com/aurelien-villette?lightbox=datatem-juaxska	
Figura 9 – The Old Bridge – Hubert Robert, 1775.....	26
Visto a 15.5.19, disponível em: https://www.wikiart.org/en/hubert-robert/the-old-bridge-1775	
Figura 10 – Ruin Capriccio – Hubert Robert, 1786.....	26
Visto a 15.5.19, disponível em: https://pt.wahooart.com/@/@/8Y3GJP-Hubert-Robert-Arruinar-Capriccio	
Figura 11 – Arches in Ruins – Hubert Robert, 1753.....	28
Visto a 15.5.19, disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437472	

Figura 12 – Capriccio view with ruins – Giovanni Antonio Canal, 1740.....30

Visto a 15.5.19, disponível em: http://www.wikigallery.org/wiki/painting_302180/%28Giovanni-Antonio-Canal%29-Canaletto/Capriccio-View-With-Ruins-1740

Figura 13 – The Temple of Poseidom at Sunium – Joseph Mallord William Turner (Cape Colonna) 1834..... 32

Visto a 16.5.19; disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-temple-of-poseidon-at-sunium-cape-colonna-t07561>

Figura 14 – Ruins of the Old Pont Eudes Tours – Joseph Mallord William Turner, 1826..... 34

Visto a 16.5.19; disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-ruins-of-the-old-pont-eudes-tours-d20256>

Figura 15 – Tinter Abbey, ruins of West Front – Joseph Mallord William Turner, 1794..... 36

Visto a 16.5.19; disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-tintern-abbey-the-west-front-d00133>

Figura 16 – Tinter Abbeythe crossing and chancel looking towards the east window – Joseph Mallord William Turner, 1794 36

Visto a 16.5.19; disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-tintern-abbey-the-crossing-and-chancel-looking-towards-the-east-window-d00374>

Figura 17 – Vedutta de l'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo – Giovanni Battista Piranesi, 1757 ..38

Visto a 16.5.19; disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364641>

Figura 18 – Caspar David Friedrich – Klosterruine Eldena,1824 40

Visto a 16.5.19; disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_Klosterruine_Eldena_1824-25.jpg

Figura 19 – Charles Marville – Paris Foto,1870..... 42

Visto a 16.5.19; disponível em: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/charles-marville>

Figura 20 –Walter Benjamin – a meander through the arcades project,reading in the ruins,1927 ...
..... 44

Visto a 19.5.19; disponível em: <https://www.talktalk.co.uk/notices/web-space-closing.html?accessurl=http://www.g.peaker.dsl.pipex.com/arcades/Passagenwerk.html>

Figura 21 – Foto da Cúpula de Genbaku 46

Visto a 19.5.19; disponível em: <https://www.infoescola.com/japao/memorial-da-paz-de-hiroshima/>

Figura 22 – Jon Savage, London Photo..... 48

Visto a 19.5.19; disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/savage-uninhabited-london-p79851>

3 | A MARCA DO TEMPO - MEMÓRIA

Figura 23 – Foto das ruínas de Elgin, Escócia	50
Visto a 2.6.19; disponível em: https://pxhere.com/pt/photo/685995	
Figura 24 – Foto da Basílica de Vezelay, França	52
Visto a 2.6.19; disponível em: https://pt.depositphotos.com/47967751/stock-photo-basilique-of-st-mary-magdalene.html	
Figura 25 – Viollet le Duc – A restored perspective View of the Old Chambre des Comptes, 1836	54
Visto a 4.6.19; disponível em: https://www.drawingmatter.org/index/eugene-viollet-le-duc-chambre-des-comptes-1836-dm/	
Figura 26 – Jonh Ruskin – Sketch of North West Porch of St Marks Cathedral, Veneza, 1877 ...	56
Visto a 4.6.19; disponível em: https://artsandculture.google.com/exhibit/tAlyTnjtf9QFKA	
Figura 27 – Jonh Ruskin – Sketch of Part of St Marks Cathedral, Veneza, 1877.....	56
Visto a 4.6.19; disponível em: https://artsandculture.google.com/exhibit/tAlyTnjtf9QFKA	
Figura 28 – Jonh Ruskin – The Ducal Palace, renaissance capitels, 1853	58
Visto a 4.6.19; disponível em: http://www.victorianweb.org/painting/ruskin/wc/53.html	
Figura 29 – Jonh Ruskin – Plate VII in the Seven Lamps of Architecture, 1855.....	58
Visto a 4.6.19; disponível em: https://www.researchgate.net/figure/John-Ruskin-Plate-VII-in-The-Seven-Lamps-of-Architecture-1855_fig14_319180119	
Figura 30 – Luigi Quarena – Pintura da velha porta Ticinese, 1851, restaurada em 1861 por Camillo Boito	60
Visto a 8.6.19; disponível em: https://docplayer.com.br/87419474-Claudia-dos-reis-e-cunha-restauracao-dialogos-entre-teoria-e-pratica-no-brasil-nas-experiencias-do-iphan.html	
Figura 31 – Viollet-le-Duc – Saint Sernin de Toulouse Chevet Restauré	62
Visto a 8.6.19; disponível em: https://www.histoire-image.org/fr/etudes/viollet-duc-restauration-monumentale	
Figura 32 – Aurelien Villette – Spirit of Place.....	64
Visto a 8.6.19; disponível em: https://www.pocketfinearts.com/aurelien-villette?lightbox=dataitem-juaxskta	
Figura 33 – Gravura de Wenceslas Hollar (1607-1677) da vista nascente da Catedral de Salisbury antes do restauro (1789-1792) de James Wyatt.....	66
Visto a 15.6.19; disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenceslas_Hollar_-_Salisbury_Cathedral_(State_2)_2.jpg	
Figura 34 – Foto do Palácio de Alhambra, Espanha	68
Visto a 15.6.19; disponível em: https://escola.britannica.com.br/artigo/Alhambra/606897	

- Figura 35** – Foto do interior da igreja de Corbera dEbre, Tarragona, Espanha..... 70
Visto a 15.6.19; disponível em: <http://www.catview.com.br/2013/06/10/restauracao-ferran-vizioso-arquitetura-corbera-debre-tarragona-espanha/>
- Figura 36** – Foto do interior da igreja de Corbera dEbre, Tarragona, Espanha..... 70
Visto a 15.6.19; disponível em: <http://www.catview.com.br/2013/06/10/restauracao-ferran-vizioso-arquitetura-corbera-debre-tarragona-espanha/>
- Figura 37** – Foto de Castelvecchio, Verona, Itália, Carlo Scarpa 72
Visto a 21.6.19; disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/872695/classicos-da-arquitetura-restauro-do-museu-de-castelvecchio-em-verona-carlo-scarpa>
- Figura 38** – Foto do interior de Neus Museum, Berlim, Alemanha 72
Visto a 21.6.19; disponível em: <https://www.alamy.com/stock-photo/neues-museum-berlin-chipperfield.html?sortby=1>
- Figura 39** – Fotos do Castelo Medieval de Garcimuno, Cuenca, Espanha, Juan Guas 74
Visto a 24.6.19; disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/791095/reforma-do-castelo-de-garcimuno-izaskun-chinchilla>
- Figura 40** – Foto de Astley Castle, Warwickshire, Reino Unido, projeto vencedor do prémio RIBA Stirling Prize, Witherford Watson Mann 76
Visto a 24.6.19; disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-142922/astley-castle-vence-o-2013-riba-stirling-prize>

4 | CASOS DE REFERÊNCIA

- Figura 41** – Axonometria da Obra “Shelter for Roman Ruins”, Peter Zumthor, Chur, Suíça 80
Visto a 28.6.19; disponível em: <https://divisare.com/projects/393301-peter-zumthor-maxime-valcarce-shelter-for-roman-ruins>
- Figura 42** – Foto da maquete da Obra “Shelter for Roman Ruins”, Peter Zumthor, Chur, Suíça . 82
Visto a 28.6.19; disponível em: <https://divisare.com/projects/393301-peter-zumthor-maxime-valcarce-shelter-for-roman-ruins>
- Figura 43** – Foto do interior de “Shelter for Roman Ruins”, Peter Zumthor, Chur, Suíça I 82
Visto a 28.6.19; disponível em: <https://divisare.com/projects/393301-peter-zumthor-maxime-valcarce-shelter-for-roman-ruins>
- Figura 44** – Foto do interior de “Shelter for Roman Ruins”, Peter Zumthor, Chur, Suíça II 82
Visto a 28.6.19; disponível em: <https://divisare.com/projects/393301-peter-zumthor-maxime-valcarce-shelter-for-roman-ruins>
- Figura 45** – Foto do interior de “Shelter for Roman Ruins”, Peter Zumthor, Chur, Suíça III 82
Visto a 28.6.19; disponível em: <https://divisare.com/projects/393301-peter-zumthor-maxime-valcarce-shelter-for-roman-ruins>

Figura 46 – Desenhos técnicos do projeto da Pousada de Santa Maria do Bouro, Eduardo Souto de Moura 84

Visto a 28.6.19; disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira>

Figura 47 – Fotos da Pousada de Santa Maria do Bouro, Projeto Eduardo Souto de Moura, fotografia Luis Ferreira Alves 86

Visto a 28.6.19; disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira>

Figura 48 – Axonometria do Núcleo Arqueológico do Castelo de São Jorge 88

Visto a 28.6.19; disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-20123/musealizacao-da-area-arqueologica-da-praca-nova-do-castelo-de-s-jorge-carrilho-da-graca-arquitectos>

Figura 49 – Fotos do Núcleo Arqueológico do Castelo de São Jorge, projeto João Luís Carrilho da Graça, Fotos Luís Guerra 90

Visto a 28.6.19; disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-20123/musealizacao-da-area-arqueologica-da-praca-nova-do-castelo-de-s-jorge-carrilho-da-graca-arquitectos>

5 | SINES – VIAGEM PELOS SEDIMENTOS TEMPORAIS

Figura 50 – Nesta imagem destacam-se o Castelo e as Igrejas de Sines, assim como as ermidas existentes, dispersas pelo território, 1621 94

Visto a 4.7.19; disponível no arquivo municipal de Sines

Figura 51 – Planta Medieval da Vila de Sines, João Gabriel Dechermont, 1970 94

Visto a 6.7.19; disponível em:

http://www.sines.pt/cmsines/uploads/document/file/1501/O_concelho_de_Sines_-_Da_funda_o___poca_moderna.pdf

Figura 52 – Plano hidrográfico da Baía de Sines, 1925 96

Visto a 6.7.19; disponível em:

http://www.sines.pt/cmsines/uploads/document/file/1501/O_concelho_de_Sines_-_Da_funda_o___poca_moderna.pdf

Figura 53 – Planta de Sines, desenho de Leonardo Torreano 96

Visto a 6.7.19; disponível em:

http://www.sines.pt/cmsines/uploads/document/file/1501/O_concelho_de_Sines_-_Da_funda_o___poca_moderna.pdf

Figura 54 – Zona da Calheta vista do Castelo, 1910, disponível no arquivo de Sines 98

Visto a 6.7.19; disponível em:

http://www.sines.pt/cmsines/uploads/document/file/1501/O_concelho_de_Sines_-_Da_funda_o___poca_moderna.pdf

Figura 55 – Vista aérea da zona do Castelo (antes da construção dos acessos da avenida marginal)	98
Visto a 20.7.19; disponível no arquivo municipal de Sines	
Figura 56 – Ruínas das salgas romanas, a nascente do castelo após escavações de 1990 96	
Visto a 20.7.19; disponível no arquivo municipal de Sines	100
Figura 57 – Decorrer das escavações de 1990	100
Visto a 20.7.19; disponível no arquivo municipal de Sines	
Figura 58 – Planta da proposta elaborada por Alexandre Massai (para abaluartar os quatro ângulos do Castelo), 1621	102
Visto a 20.7.19; disponível no arquivo municipal de Sines	
Figura 59 – Mapa com o cabo e a vila de Sines, 1790 (destaca a toponímia costeira e as estradas)	104
Visto a 20.7.19; disponível no arquivo municipal de Sines	
Figura 60 – Perfil Elevação e vista do interior do Castelo de Sines, 1770, desenho de Chermont	104
Visto a 20.7.19; disponível no arquivo municipal de Sines	
Figura 61 – Planta do centro histórico de Sines, 1745	104
Visto a 20.7.19; disponível no arquivo municipal de Sines	
Figura 62 – Planta esquemática da Cidade de Sines em 1960 (6000 habitantes), esquema elaborado por André Sousa	106
Visto a 3.8.19; disponível: tese reabilitar a calheta de Sines	
Figura 63 – Planta esquemática da Cidade de Sines em 1988 (11153 habitantes), esquema elaborado por André Sousa	106
Visto a 3.8.19; disponível: tese reabilitar a calheta de Sines	
Figura 64 – Ortofotomapa da cidade de Sines	112
Visto a 3.8.19; disponível: Google Earth	
Figura 65 – Ortofotomapa da zona do centro histórico de Sines	112
Visto a 3.8.19; disponível: Google Earth	
Figura 66 – Planta de implantação da proposta projetual.....	114
Elaborada pela autora	
Figura 67 – Planta do piso 0	116
Elaborada pela autora	
Figura 68 – Planta do piso 1	118
Elaborada pela autora	
Figura 69 – Planta da cobertura.....	120
Elaborada pela autora	

Figura 70 – Corte A.....	122
Elaborada pela autora	
Figura 71 – Corte B.....	122
Elaborada pela autora	
Figura 72 – Corte C.....	122
Elaborada pela autora	
Figura 73 – Corte D.....	124
Elaborada pela autora	
Figura 74 – Corte E.....	124
Elaborada pela autora	
Figura 75 – Figura esquemática da organização da proposta projetual.....	125
Elaborada pela autora	
Figura 76 – Fotos panorâmicas do Centro Histórico de Sines a partir da muralha	128
Visto a 7.8.19, disponível em: https://www.360cities.net/image/ameias-battlements-do-castelo-de-sines-portugal	

“[Muitos edifícios arruinados] permanecem de pé, mutilados, mas ainda vivos numa dignidade feita de silêncios, abandonados pelos homens, mas ainda não vencidos. Esperam a morte, por certo, desesperançados de que os homens encontrem razões de sobra para neles investir e recuperar o que ainda for possível. (...) As ruínas, com o acúmulo do tempo de abandono, deixam de ser recuperáveis e passam a ser «não-lugares sem memórias». Para muitos, tais não lugares passam a não ter sentido e a ser desnecessários, o que legitima o ato destruidor como condenação inevitável”¹

Vítor Serrão

¹ SERRÃO, Vítor – “Portugal em ruínas – Uma história cripto-artística do património construído”, pp. 11-46. In SILVA, Gastão de Brito e – “Portugal em ruínas”; Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014, pp. 17, 44 e 45

1 | INTRODUÇÃO

1.1 | ENQUADRAMENTO E OBJETIVOS

1.2 | METODOLOGIA

1.3 | ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO



Figura 1 - Foto da Estátua de Vasco da Gama em Sines

1.1 | ENQUADRAMENTO E OBJETIVOS

A presente pesquisa foi desenvolvida na sequência de um exercício realizado no contexto da unidade curricular de Laboratório de Projeto VI, tendo como ponto de partida a escolha de uma obra arquitetónica de cariz senhorial, em que, através da mesma fosse possível a criação de uma nova arquitetura, que valorize o elemento inicial (neste caso o Castelo de Sines) e seja capaz de gerar novas dinâmicas de espaço urbano.

Sines é uma cidade que se situa no litoral alentejano e que traz consigo, ao longo da sua história, um perfil de cidade piscatória. Ergue-se sobre a encosta, tendo como principal elemento caracterizador a sua baía natural. Hoje em dia a sua imagem já não se mantém igual; a cidade foi sofrendo grandes alterações morfológicas ao longo dos anos, principalmente com a construção do porto de águas profundas.

Assim, tornou-se importante fazer a análise da cidade de Sines, percebendo quais as carências que hoje existem em relação à imagem e história da cidade. Pretendeu-se, então, estudar um pouco sobre as ruínas presentes na cidade, dando especial foco ao Património Arqueológico e Histórico, percebendo qual o impacto e influência do mesmo na dinâmica de Sines. Com a realização deste trabalho, pretendeu-se também potenciar uma cidade que fosse mais ligada à componente cultural, através de possíveis intervenções urbanas que venham a reativar este lado cultural da população de Sines.

Olhando para a cidade de Sines como um todo e tentando examiná-la em camadas, estudando assim as suas ocupações ao longo dos anos, observou-se na zona do Castelo e da Igreja Matriz de São Salvador (Centro Histórico da cidade), um espaço sem programa definido, que poderia vir a ser um lugar propício à união da história e cultura da cidade, criando ao mesmo tempo um elemento de diálogo entre passado e presente, capaz de proporcionar à população de Sines um programa de cariz cultural (museológico e arqueológico) cujo elemento criador e estruturante seria a Ruína.

Desta forma, o objetivo principal desta pesquisa será a criação de um elemento de cariz cultural agregador de temas intrínsecos à zona histórica de Sines (como os vestígios arqueológicos adjacentes à zona do Castelo, e o próprio Castelo em si) de maneira a que o Castelo de Sines ganhe novas funções. Com esta pesquisa pretende-se alcançar os seguintes objetivos:

- Perceber melhor o conceito de Ruína, e como este se tem vindo a alterar com o tempo;
- Conhecer a história geral do conceito de reabilitação e a sua evolução no tempo;



Figura 2 - Foto do Castelo de Sines, vista da Baía

- Vincular o conceito de reabilitação com o conceito de Ruína, e perceber de que maneira podem potenciar o projeto arquitetónico;
- Fazer uma análise da parte histórica, cultural e física da cidade de Sines, analisando também a evolução do Castelo e das ocupações territoriais através de uma linha cronológica;
- Assegurar novos usos para a zona do Castelo de Sines através de uma nova arquitetura, tendo em consideração os vestígios arqueológicos adjacentes ao Castelo, e a sua memória;
- Assegurar a reabilitação dos acessos à zona histórica de Sines e à zona da marginal, e assegurar a conexão entre a cidade de Sines e a zona histórica.



Figura 3 - Foto do Castelo de Sines em direção à baía, da autora



Figura 4 - Foto da baía de Sines, da autora

1.2 | METODOLOGIA

O trabalho realizado tem como suporte um desenvolvimento metodológico que envolve várias etapas. O método empregue foi o de recolha de informação benéfica que nos desse o conhecimento substancial para a conceção deste estudo. Foram recolhidas imagens e documentos pertinentes para esta pesquisa; foram feitas inúmeras visitas à cidade de Sines para que fosse possível obter um melhor entendimento do local onde se pretendia desenvolver o projeto. A interlocução com as pessoas do arquivo municipal de Sines, da Câmara, e em contexto mais descontraído, nas ruas da cidade, com a população, revelou-se bastante útil para esta pesquisa.

Posteriormente foi feita uma análise de conceitos e teorias, passando para a pesquisa de projetos e formas de representação com vista à valorização dos conceitos estudados. Tentou achar-se casos de estudo que se relacionassem com os objetivos deste projeto, que valorizassem o mesmo tipo de ideias, compreendendo de que forma foram elaborados para que se conseguissem transpor essas informações para o projeto arquitetónico.

Foi feita também uma análise da cidade de Sines, através da consulta de bibliografia, cartografia e registos fotográficos, estando também presente uma definição mais pessoal das características do lugar (como a memória e identidade) devido à relação da autora com o sítio. Investigaram-se também novas dinâmicas no domínio da arqueologia e da reabilitação, para que fosse possível compreender melhor a evolução de Sines e da população da localidade, e para que se conseguisse recuperar o Património Arqueológico, Histórico e Cultural para gerações futuras. Por fim, escolhidos e analisados os locais onde se pretendeu projetar, pensou-se em todas as suas potencialidades.

O projeto em si foi desenvolvido com base em ferramentas como o desenho, estudo de cartografia e a construção de maquetes concetuais e de estudo.

Por último chegou-se às conclusões finais do trabalho, onde se ergue então a proposta arquitetónica, resultado de toda a pesquisa.



Figura 5 - Foto da Baía de Sines, vista do Castelo

1.3 | ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO

Este trabalho encontra-se dividido em duas grandes partes que permitem que se faça uma leitura organizada, desde os conceitos teóricos até à parte projetual. A primeira parte do trabalho é a componente teórica, escrita com base científica de forma a sustentar a parte prática do projeto. Esta componente encontra-se dividida em três capítulos:

A conceptualização da Ruína – é a parte do trabalho onde se reflete sobre os diferentes pontos de vista da temática da Ruína, a sua evolução ao longo dos séculos e as suas ambiguidades num enquadramento lógico, que nos guia desde a Ruína romântica à Ruína contemporânea.

A marca do tempo – Memória - nesta parte do trabalho reflete-se sobre as diferentes teorias de reabilitação e restauro ao longo dos anos, e tenta-se perceber de que forma é que os dois conceitos juntos (Ruína e Reabilitação) podem potenciar e valorizar o objeto arquitetónico.

Casos de referência – esta parte do trabalho sintetiza, de certa forma, os dois capítulos anteriores. Representam-se exemplos práticos do tipo de arquitetura que se considera importante para o desenvolvimento da proposta projetual, ilustrando assim temas abordados nos capítulos anteriores.

A parte prática do trabalho corresponde aos seguintes capítulos:

O Lugar da Ruína – Castelo de Sines – em que é efetuada a análise do lugar nas suas múltiplas vertentes (cultural, histórica e física), mostrando a problemática da cidade de Sines que se pretende estudar. É feito um estudo dos elementos principais que farão parte do projeto, como é o caso do Castelo de Sines e dos vestígios arqueológicos da cidade.

O Projeto – neste capítulo são apresentados os conceitos e o programa da proposta arquitetónica, terminando com a representação gráfica da proposta que demonstra todo o estudo desenvolvido.

Anexos – nesta parte representa-se todo o caminho percorrido até à proposta arquitetónica final (desenhos, maquetas de estudo, peças técnicas, peças finais).



Figura 6 - Foto da Estátua de Vasco da Gama e da muralha do Castelo de Sines

2 | A CONCETUALIZAÇÃO

ARQUITETÓNICA DA RUÍNA

2.1 | O CONCEITO DE RUÍNA

2.2 | A RUÍNA ROMÂNTICA

2.3 | A RUÍNA NA CONTEMPORANEIDADE



Figura 7 - Aurelien Vilette - Dogma Blessing Russia, Photograph

2.1 | O CONCEITO DE RUÍNA

*“A ruína transmite conhecimento, revela continuidade e identifica distância. Transmite conhecimento, uma vez que permite o reconhecimento de um lugar, dos modos de fazer, de um ofício; revela continuidade, na medida em que mostra aos arquitetos o que perdura através dos tempos, quais são os problemas de sempre da arquitetura, quais são as permanências; identifica distância, entre o que se transporta para o presente e o que se omite do passado”.*²

Podemos dizer que a perceção que temos do tempo está intrinsecamente presente na Arquitetura, sendo este um testemunho das suas vivências, da criação de memórias e nostalgia que se projetarão no futuro.

A Ruína é uma prova concreta do tempo e da sua passagem, mostrando-nos assim a forma como a Arquitetura foi capaz de assimilar e transmitir memórias e valores.

A Ruína será talvez o melhor exemplo de fusão entre tempo, espaço e nostalgia, mantendo-se sempre em constante “luta” entre passado e futuro, mostrando-nos algo que já foi e que não é mais alcançável.

Segundo Alberto Ustarróz³, o tempo está diretamente relacionado com o conceito de Ruína; quando visitamos uma Ruína, encontramos-nos num momento diferente do momento de criação daquele monumento, mas a nostalgia e os sentimentos presentes ganham uma grande intensidade porque quase forçosamente relacionamos a nossa existência com uma sequência de acontecimentos anteriores, dos quais a Ruína nos faz imaginar.

*“(...) a verdade das ruínas para o arquiteto é tudo o que se torna real, a sua experiência a partir delas: um passado visto como apoio, não como um sistema fechado; um “contínuo” que é selecionado e aguçado com o presente. É por isso que as ruínas, através da sua tripla herança - conceptual, técnica e formal - mostram como se produz a relação do arquiteto com a arquitetura: o que resta, o que muda, o que ele expressa, o que simboliza e o que constrói.”*⁴

² DUARTE SANTOS DE ALARCÃO E SILVA, P - “Construir na ruína: A propósito da cidade romanizada de Conimbriga”, Dissertação de doutoramento em Arquitetura, Porto: FAUP, 2009. P. 20.

³ Alberto Ustarróz é professor de projeto na escola de arquitetura de San Sebastian em Espanha desde 1977. Entre as suas obras mais importantes estão o centro Cordobilla Erreleku (1980); a casa Sarasibar (1989); o clube de natação de Pamplona (1993); as casas de Ermua (1996).

⁴ USTARRÓZ, A - " La Lección de las Ruínas". Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.1998, P.11 - Tradução livre da autora, no original: “(...) la verdad de las Ruínas para el arquitecto es todo aquello que se hace actual, en su experiencia desde ellas: un pasado visto como soporte, no como un sistema cerrado; un continuum que se selecciona y afila con el presente. Por eso las Ruínas a través de su triple herencia – conceptual, técnica y formal – muestran cómo se produce la relación del arquitecto con la arquitectura: lo que permanece, lo que cambia, lo que expresa, lo que simboliza, lo que construye.”



Figura 8 - Aurelien Villette - Spirit of place

Ao mesmo tempo que a Ruína acarreta uma presença irrefutável e ancestral, já não possui mais o “*firmitas e utilitas*”⁵, os seus valores de consistência e utilização; a Ruína passa a definir-se maioritariamente pela sua presença física através dos seus fragmentos e partes já inexistentes, através dos quais a assimilação de um “todo” nos remete para uma interpretação do passado.

*“Conservaram-se, seguramente, exemplos de obras da antiguidade, tais como teatros e templos, com os quais, tal como os ilustres mestres, muito se pode aprender; com grande desconforto reparo que se vão degradando dia após dia. Observo também que os arquitetos contemporâneos se inspiram em novidades tolas e extravagantes, e não nos critérios amplamente experimentados nas melhores obras. [...] do meu ponto de vista, todo o homem de bem e amante da cultura tinha o dever de contribuir para que uma doutrina, que os mais sábios entre os nossos antepassados muito respeitaram, fosse salva da destruição”.*⁶

É no período do Quattrocento que surge uma consciencialização em relação ao que é passado; através das leituras das antiguidades romanas, os artistas começam a olhar para estas como um instrumento de aprendizagem da arte clássica⁷. É através do tratado “*De Re Aedificatoria*” que Leon Battista Alberti aborda a importância que as antigas construções têm na aprendizagem dos novos arquitetos.

*“[...] é, sem dúvida, vergonhoso não poupar as obras dos antigos, [...]; pelo que, destruir, demolir e arrasar completamente o que quer que seja, em qualquer parte, deve ser uma opção a pôr de lado, sempre. (...)”*⁸

A diligência pela Ruína e o seu estudo aprofundado aparece com o Renascimento e torna-se um conceito estético com presença regular na arte ocidental; escombros de edifícios e esculturas da Antiguidade passaram a ter um papel importante no estudo das artes. Este interesse e nostalgia melancólica pelo passado fez com que surgisse uma nova área de estudo, a arqueologia. Com este aparecimento, a Ruína torna-se um instrumento de estudo legível e palpável, e torna-se capaz de fazer a ligação direta com as dádivas materiais de um passado “morto”, mas recuperável.

⁵ tríade proposta por Vitruvius: firmitas (estabilidade), utilitas (comodidade, utilidade) e venustas (beleza, estética) fica quebrada pela ação arruinante do tempo nos edifícios, enquanto estes perdem a sua estabilidade e função de uso; os seus valores estéticos são encontrados na “vetustez”.

⁶ BATTISTA ALBERTI, L, “Da Arte Edificatória” [De Re Aedificatoria], (trad. Arnaldo Monteiro do Espírito Santo. Rev. Mário Júlio Teixeira Krüger), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. Livro III, Capítulo I. P. 633.

⁷ No contexto da revolução do saber em que vive então a Itália, essa mesma imagem arruinada de uma Antiguidade recentemente redescoberta à luz sedutora dos textos, quase se obriga o olhar a conceder aos monumentos romanos uma dimensão histórica. É nesse contexto mental, nesses locais e sob a designação plural de «Antiguidades» que se deve situar o nascimento do monumento histórico”. Françoise Choay, “A Alegoria do Património”, (trad. Teresa Castro). Lisboa: Edições 70, 1999. P. 45.

⁸ BATTISTA ALBERTI, L, “Da Arte Edificatória” [De Re Aedificatoria], (trad. Arnaldo Monteiro do Espírito Santo. Rev. Mário Júlio Teixeira Krüger), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. Livro XX, Capítulo I. P. 625.



Figura 9 - The Old Bridge - Hubert Robert, 1775



Figura 10 - Ruin Capriccio - Hubert Robert, 1786

Adjacente a esta preocupação e estudo das Ruínas, no Ocidente começa a surgir um sentido de conservação e estima pelos monumentos e movimentos arquitetónicos correspondentes, e começam a surgir assim os primeiros sinais de preocupação com os conceitos de conservação e restauro.⁹*“Do ponto de vista do culto de Antiguidade, um fator deve ser absolutamente evitado: a intervenção arbitrária do homem na existência do monumento. Ele não pode sofrer acréscimos nem reduções, nem restituições daquilo que as forças naturais degradaram com o tempo, e sequer a supressão do que, lhe tendo sido acrescentado, tenha alterado a forma original”*¹⁰

*“Considere-se o que a Ruína significou, ou pode significar, uma lembrança da realidade universal do colapso e destruição; um aviso do passado sobre o destino, do nosso ou de qualquer outra civilização; um ideal de beleza que é sedutor exatamente por causa das suas falhas e imperfeições; o símbolo de um certo estado melancólico ou divagante da mente; uma imagem de equilíbrio entre natureza e cultura; um memorial aos mortos de uma guerra antiga ou recente; a própria imagem da arrogância económica ou declínio industrial; um parque de jogos abandonado cujo recinto está rachado e infestado de ervas daninhas, onde temos espaço e tempo para imaginar um futuro.”*¹¹

Grande parte dos edifícios da antiguidade foram utilizados continuamente, sendo assim capazes de manter a sua longevidade. O que hoje em dia chega até nós, é maioritariamente o resultado de várias adaptações que fizeram com que fosse possível a sobrevivência destes edifícios. É perceptível que, na história da arquitetura, a destruição dos edifícios denominados “sem função”, ou a reutilização dos seus materiais de construção era uma prática recorrente o que levava a perdas irreversíveis. Em Roma por exemplo, era prática retirar os materiais nobres dos templos e palácios da antiguidade para que fossem reaproveitados em novas construções.

Rose Macaulay mostra no seu livro, “Pleasure of Ruins”¹², que tanto os gregos como os romanos não demonstravam grande sentimento estético em relação às ruínas. Apesar de muito pontualmente a Ruína surgir em murais, como é o caso da cidade de Pompeia e Herculano, só muito mais tarde com o aparecimento do Renascimento é que a Ruína ganha ênfase, tornando-se num conceito estético e numa imagem recorrente na arte ocidental.

⁹ RIEGL, A. (1903). "O Culto Moderno dos Monumentos: a sua essência e a sua origem " Tit. Orig " Der moderne denkmalkultus ". Trad. Werner Rotschild Davidsohn & Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.,p.31

¹⁰ Ibid.,p.72

¹¹ DILLON,B – “Ruin Lust”, 2014, P.5 – Tradução livre da autora, no original : “ Consider what the ruin has meant, or might mean today; a reminder of the universal reality of collapse and rot; a warning from the past about the destiny of our own or any other civilization; na ideal of beauty that is alluring exactly because of its flaws failures; the symbol of a certain melancholic or maundering state of mind; na image of between nature and culture; a memorial to the fallen of na ancient or recente war; the very picture of economic hubris or industrial decline; a desolate playground in whose cracked and weedinfested precincts we have space and time to imagine a future.”

¹² 1 MACAULAY, Rose – “Pleasure of Ruins”; New York: Walker & Company, 1966, Introduction p. XV



Figura 11 - *Arches in Ruins* - Hubert Robert, 1753

O termo *non-finito* surge com o Renascimento com o objetivo de descrever obras que fossem intencionalmente incompletas e imperfeitas. Este estado de inacabado exprimia subtileza, funcionava como interposto entre o que o artista pensava(ideia) e o que o artista criava(forma). O estado de inacabado correspondia assim à ideia de imperfeição do Homem, a incapacidade de absorver na sua plenitude todo o Mundo que o rodeia através de uma noção desmembrada do real.

O conceito de Ruína encontra-se presente em múltiplas formas, seja nas falsas ruínas românticas, seja em representações analíticas, seja na arqueologia ou até nas viagens pitorescas; consuma-se no progresso do pensamento sobre as teorias de restauro, conservação e Património debatidas durante o século XIX.

*“Em outros lugares, a ênfase está nas próprias ruínas, e na impressão que elas causam individualmente, por sua beleza, ou sua estranheza, ou por suas intimidações despedaçadas que atingem a suscetível coragem nas nossas almas em busca de destruição”.*¹³

¹³ MACAULAY, Rose – “Pleasure of Ruins”; New York: Walker & Company, 1966, Introduction p. XV



Figura 12 - Capriccio view with ruins - Giovanni Antonio Canal, 1740

2.2 | A RUÍNA ROMÂNTICA

Na Europa Ocidental, em meados do século XVIII, começa-se a desenvolver um gosto pela Ruína e uma grande procura de conhecimento através das mesmas, a partir da sistematização da arqueologia enquanto ciência. As Ruínas que foram em tempos construções da antiguidade clássica começam a ganhar uma nova dimensão e importância estética para os artistas (pintores, escritores, arquitetos, escultores).

Com o aparecimento do movimento “Romântico” (séc. XVIII e XIX) associa-se à Ruína a ideia do “*inacabado*”; esta temática representa não só o estado do monumento, mas maioritariamente uma estética, o intermediário entre o imaginário do artista e a obra humana.

No século XVIII, com o culminar do pensamento Romântico, o Templo da Filosofia Moderna de René Girardin e Hubert Robert, que foi construído entre 1762 e 1770, mostra-se como paradigma na relação estabelecida entre a “*Ruína*” e o “*Inacabado*”. O templo contém seis colunas em seu redor, numa tentativa de evocar seis filósofos modernos – Voltaire, Descartes, Newton, Montesquieu, Rosseau e William Penn. O intuito do templo era o de representar o conhecimento filosófico, estando este num estado incompleto, tal como a obra em si; à medida que o conhecimento ia evoluindo ia-se então acrescentando mais colunas ao templo, preseciamos assim uma “*construção*” de “*falsa ruína*”.¹⁴

Os ideais românticos e a continua alteração do gosto presente neste movimento reflete-se bastante nestas construções de “*falsas ruínas*”, em que não se assiste a um processo natural de decomposição da obra pois esta é já deliberadamente “*arruinada*”. Com isto começa um debate teórico relacionado com os sentimentos estéticos como o “*Belo*”, o “*Sublime*” e o “*Pitoresco*”.¹⁵

O “*Pitoresco*” nas artes é reconhecido pela relevância das irregularidades, das imperfeições e da excentricidade numa obra de arte, enquanto que por outro lado o “*sublime*” afigura-se como um ideal de perfeição que está diretamente ligado à ordem e à beleza. A palavra “*Pitoresco*” começou a ser assídua nas obras geradas pelos artistas que iam percorrendo a Europa, a América e o Oriente.

¹⁴ LEVINE, Neil – “Modern Architecture Representation & Reality”; New Haven e Londres: Yale University Press, 2009, pp.245-248

¹⁵ SANTOS, Joaquim Rodrigues dos, BRAGA, Sofia – “As Falsas Ruínas do Romantismo em Portugal: Evolução e Contextos” in *Artis*, Lisboa, Caleidoscopio, 2016, nr.4 (2 série), p.59

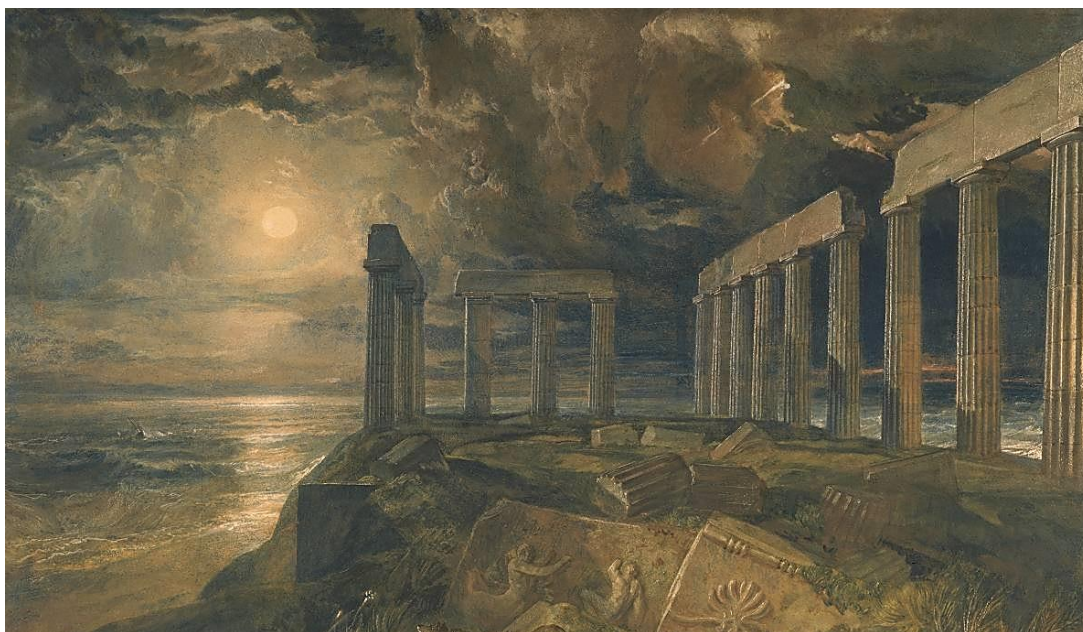


Figura 13 - The Temple of Poseidon at Sunium - Joseph Mallord William Turner (Cape Colonna), 1834

Nas viagens realizadas pelos românticos, “*viagens pitorescas*”, eram inúmeros os cenários de ruínas, esquecidas no tempo, envoltas em vegetação, remetendo-nos para o início do século, quando foram feitas as escavações em Herculano e Pompeia exaltando a ruína enquanto objeto arqueológico, evocando um passado que se perdeu, simbolizando a nostalgia do que é a transitoriedade e a fragilidade do Homem.¹⁶

Este tipo de viagens era visto como uma maneira de fugir à vida urbana que se levava devido à industrialização.

O conceito de ‘*pitoresco*’ é então associado a um “...*ambiente variado, acolhedor, propício, que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos ...*”.¹⁷

Estas representações arquitetónicas das ruínas, maioritariamente as de Roma, eram um dos principais destinos dos românticos, pois acreditavam que era visível o legado cultural da Antiguidade Clássica e do Renascimento. No século XVIII surgem inúmeras reflexões e críticas relativamente ao “*sublime*”, “*belo*” e “*pitoresco*”.

“(...) é evidente que o pitoresco e o belo são fundados em qualidades muito opostas; um da suavidade, o outro da aspereza; - um de gradual, o outro de variação brusca; - aquele sobre ideias de juventude e frescura, o outro sobre a idade e até mesmo sobre a decadência.”¹⁸

Na Grã-Bretanha a ideologia de “pitoresco” foi mensamente retratada nas obras de William Gilpin¹⁹, principalmente nas “*Observations on the river Wye and several parts of South Wales. Relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the Summer of the year 1770*” que foi publicado em 1782. Gilpin tenta passar o tipo de experiência que um lugar em ruínas nos pode oferecer.

“*Um pedaço de ruína muito fascinante. A natureza tornou-a sua. O tempo desgastou todos os vestígios da regra: ele tem atenuado as bordas afiadas do cinzel, e quebrado a regularidade das partes opostas. Os ornamentos das figuras da janela a leste já desapareceram; foram deixados os da janela oeste. A maioria dos principais ornamentos das outras janelas permanecem. A estes foram acrescentados os ornamentos do tempo*”²⁰

¹⁶ MENEGUELLO, Cristina – “Da Ruína ao edifício; neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana”; São Paulo; Annablume Editora, 1 Edição, 2008, p.84

¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo - “Arte Moderna”; São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 12

¹⁸ PRICE, Uvedale – “An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape”; Londres: J. Robson, 1796, pp. 82 e 83

¹⁹ William Gilpin, foi um professor e pintor inglês (1724-1804), é reconhecido por ter sido um dos primeiros defensores da ideia de “pitoresco”.

²⁰ GILPIN, William – “Observations on the river Wye and several parts of South Wales”, 1800, p.33 – tradução livre da autora, no original: “A very enchanting piece of ruin. Nature has now made it her own. Time has worn of fall traces of the rule: it has blunted the Sharp edges of the chisel, and broken the regularity of opposing parts. The figured ornaments of the east-window are gone; those of the west window are left. Most of the other windows with their principal ornaments remain. To these were superated the ornaments of time.”

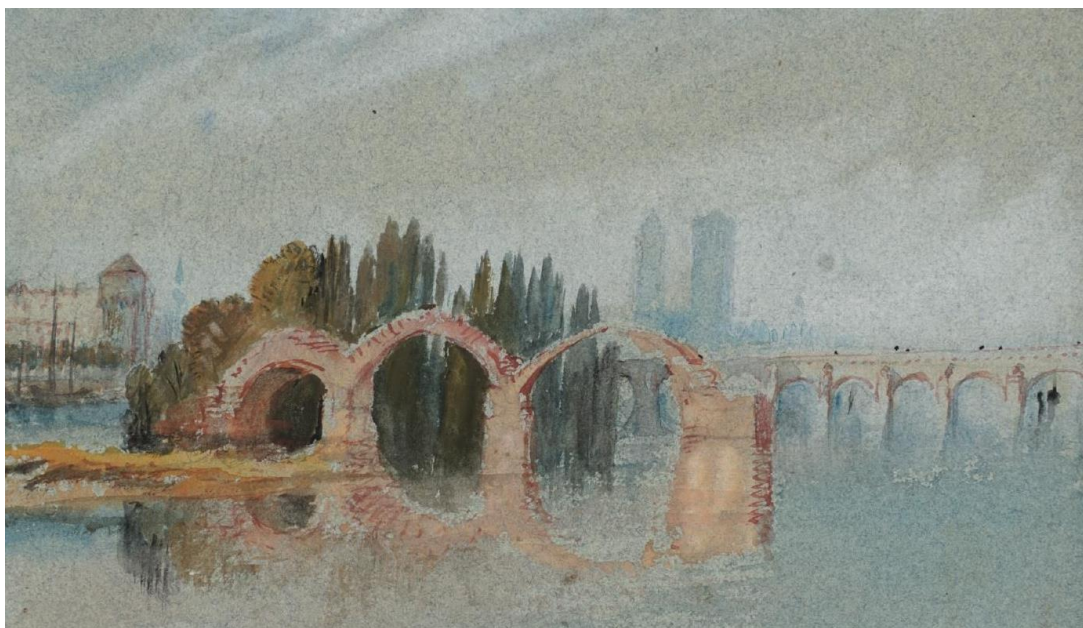


Figura 14 - Ruins of the Old Pont Eudes Tours - Joseph Mallord William Turner 1826

Estes adornos referidos por Gilpin na sua obra, são retratados nas pinturas de Joseph Mallord William Turner²¹, como podemos observar na sua pintura “Abbey Tintern: The Crossing and Chancel, looking towards the East windows” em que se percebe o êxtase em torno das “ruínas pitorescas” e tudo o que estas evocam.

O conceito de “pitoresco” é retratado por Uvedale Price²² como uma etapa entre o “sublime” e o “belo”; para o autor “pitoresca” seria uma paisagem rústica e irregular, como é o caso das ruínas da antiguidade. Já William Gilpin, uns anos antes tenta demonstrar a dicotomia entre o conceito de “beleza” e “beleza pitoresca”, na sua obra “*Three essays: on picturesque beauty; on Picturesque travel; and on Picturesque landscape: to which is added a poem, on landscape painting*”.

Para Gilpin, o que deleita a vista, na sua forma natural seria então estabelecido como “belo”, o que satisfaz devido a alguma peculiaridade possível de ser reproduzida em pintura seria considerado “pitoresco”, tendo sempre em conta que os ideais de beleza variam de objeto para objeto, e de observador para observador.²³

O “belo” para Edmund Burke²⁴, encontrava-se agregado às paixões, ao afeto, à ternura e ao que motivava o prazer no Homem²⁵; para Burke o conceito de “belo” encontrava-se presente em atributos ligados aos sentidos (cores claras, superfícies delicadas).

Ao contrário do “belo”, o “sublime” aparece com a sua representação das paixões do Homem, mas neste caso as que lembram a dor e o perigo, encaminhando-nos para um sentimento de poder e magnificência. Edmund Burke afirma que o “sublime” é das sensações mais intensas e profundas que o ser humano pode experienciar.²⁶ O “sublime” aparece para Burke como uma particularidade estética, intrinsecamente relacionada com as ideias de morte iminente, escuridão, silêncio e vastidão que encaminham o Homem para a sua condição de simples mortal.²⁷

A Ruína encontrava-se imersa numa representação que tinha como objetivo desencadear uma emoção estética e de passar a ideia de que a paisagem “natural” era primorosamente desencadeada por algumas memórias do Homem.

²¹ Joseph Mallord William Turner (1775-1851) foi um pintor romântico inglês, as suas obras foram consideradas muito importantes para a representação das paisagens românticas.

²² Uvedale Price foi autor do Ensaio sobre o pitoresco, em comparação com o sublime e o belo, era um proprietário de terras de Herefordshire que estava no centro do 'debate pitoresco' da década de 1790.

²³ GILPIN, William - “Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting”; 2ª edição; Londres: R. Blamire, 1794, p. 3

²⁴ foi um conservador, filósofo, teórico político e orador irlandês que fazia parte do parlamento londrino. Dedicou-se a escritos filosóficos, entre os quais se destaca o tratado da estética.

²⁵ BURKE, Edmund - “A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful”; 2ª edição; Londres: R. and J. Dodsley, 1759, pp. 162-164

²⁶ idem, pp. 58, 59 e 110

²⁷ idem, pp. 96 e p7

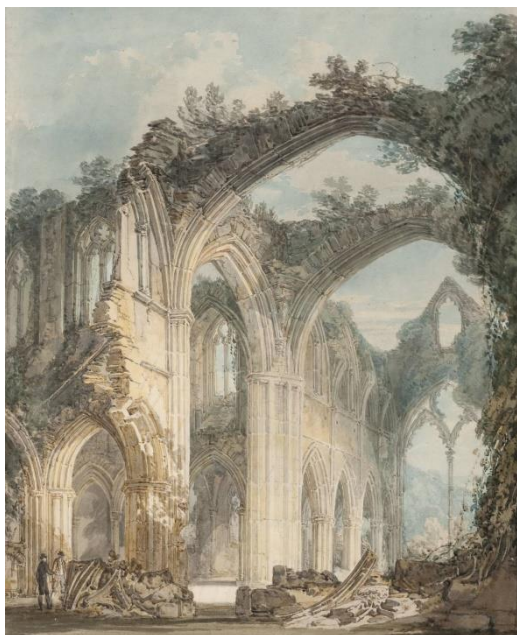


Figura 15 - Tintern Abbey, the crossing and chancel looking towards the east window - Joseph Mallord William Turner, 1794



Figura 16 - Tintern Abbey, ruins of west front Joseph Mallord William Turner, 1794

*“Os Homens têm uma atração secreta pelas ruínas. Este sentimento deve-se à fragilidade da nossa natureza, e a uma conformidade secreta entre os monumentos destruídos e a rapidez da nossa existência”*²⁸

Segundo o poeta alemão Friedrich Schlegel²⁹, *“muitas obras dos antigos tornaram-se fragmentos. Muitas obras dos modernos são fragmentos, no momento da sua origem.”*³⁰ Nota-se assim que a “falsa Ruína” era tanto um objeto de inspiração, como também demonstrava uma enorme sensibilidade do seu criador.

Nas obras de Hubert Robert³¹ podemos observar uma enorme conotação poética direcionada para as ruínas, considerando-as como uma ferramenta de passagem de conhecimento de um tempo perdido e esquecido, tornando-se assim possível através da Ruína idealizar e projetar novas cidades no futuro.

Assim como as pinturas de Hubert, com as suas “ruínas imaginadas”, também Giovanni Battista Piranesi³² suscita sentimentos hedonísticos numa dialética poética sobre a passagem do tempo, proporcionando lembranças materiais de um passado que já está morto.

Giovanni Battista Piranesi na sua obra “Veduta dell’Anfiteatro Flavio detto il Colosseo, da série Vedute di Roma” faz-nos refletir sobre a imensidão clássica das ruínas, através de uma conceção isolada.

Piranesi compreende que a Ruína não existia enquanto elemento estático, sendo capaz de se relacionar no tempo e no espaço; ou seja, segundo Piranesi a Ruína pode ser idealizada perdida no tempo, entre passado, presente e futuro.

²⁸CHATEAUBRIAND, François-René de; “Oeuvres complètes de Chateaubriand. Genie du christianisme, 1861. p.143 – tradução livre da autora, no original: “Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence”

²⁹ Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel foi um poeta, crítico literário, filósofo, filólogo, indologista e tradutor alemão liberal.

³⁰ VON SCHELEGEL, Friedrich – “Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms”, traduzido por BEHLER, Ernst; STRUC, Roman; 1968, p.134 – tradução livre da autora, no original: “Many works of the ancients have become fragments, many works of the moderns are fragments at the time of their origin”

³¹ Robert Hubert nasceu em Paris em 1640 foi um dos principais artistas do barroco europeu, célebre pelas suas pinturas de cariz arquitetónico devido ao seu interesse pela arte clássica e pelas ruínas seculares romanas. Estudou em Roma onde trabalhou com Giovanni Paolo Panini e Giovanni Batista Piranesi, sendo posteriormente aceite na Académie Royale.

³² Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) foi um famoso pintor e arquiteto italiano, na sua juventude viajou para Roma e estabeleceu contacto com as antigas ruínas romanas, entre as quais o Coliseu. Posteriormente iniciou um conjunto de pinturas, muito populares nos dias de hoje, onde se encontram representados interiores de palácios e prisões.



Figura 17 - Vedutta de l'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo - Giovanni Battista Piranesi, 1757

Os artistas românticos detinham uma comovente atração pela Ruína, pela “*poesia*” a esta associada e pelo seu enquadramento na natureza. Se anteriormente a representação do objeto arquitetónico era exposta de uma forma escrupulosa, no romantismo acontece o oposto, em que o objeto arquitetónico passa a ter um novo significado e em que a perceção se dignifica através do prazer visual, do “*pitoresco*”.

*“O olhar do antiquário construía do monumento uma imagem independente e tão analítica quanto possível. O olhar do artista romântico inscreve o monumento numa encenação sintética que o dota de um valor pictórico suplementar, sem relação com a sua qualidade estética própria”.*³³

Nesta época os fragmentos de edifícios antigos passam a ser as personagens principais de obras de artistas como Dennis Diderot, John Ruskin, Piranesi, Hubert Robert, Chateaubriand entre outros, aparecendo assim mescladas com a natureza, em cenários idealizados, invadidas pela vegetação, funcionando quase como uma previsão do futuro do edifício; as ruínas compõem uma nova unidade, determinando diferentes relações com os respetivos ambientes.

O ato de deixar ruir um edifício é encarado como positivo, tornando o Homem aliado da Natureza. Todo o encanto pela Ruína deixa de existir quando nela constatamos o arrasamento causado pelo Homem (a Ruína enquanto objeto humano).³⁴ A Ruína é vista como um espelho da divergência entre a Natureza e o Homem, tema este sempre presente no romantismo.

Apesar de uma permanente procura do que realmente é o significado do romantismo, esta ideia nunca terá um sentido integral e único, pois assim estaria a contrapor-se à própria índole livre dos românticos.

*“os românticos também não sabiam e chamavam ‘romantismo’ a este não-saber. E por isso, eles, os que não sabiam, intitulam-se ainda ‘românticos’. A palavra ‘romantismo’ é uma palavra de passagem, o que nela se não diz excede o que nela se diz. Mas trata-se sempre de uma arte sem nome...”*³⁵

³³ CHOAY, Françoise – “Alegoria do Património” (tit. orig. “L’Allégorie du Patrimoine”; Éditions du Seuil; 1982); trad. Teresa Castro; rev. Pedro Bernardo; Lisboa: Edições 70 Lda, 2015, p. 141

³⁴ GILPIN, William - op. cit., pp. 7 e 8

³⁵ COELHO, Eduardo Prado – “Os Universos da Crítica”; col. Signos nº 40; Lisboa: Edições 70, Lda, 1987, p.180

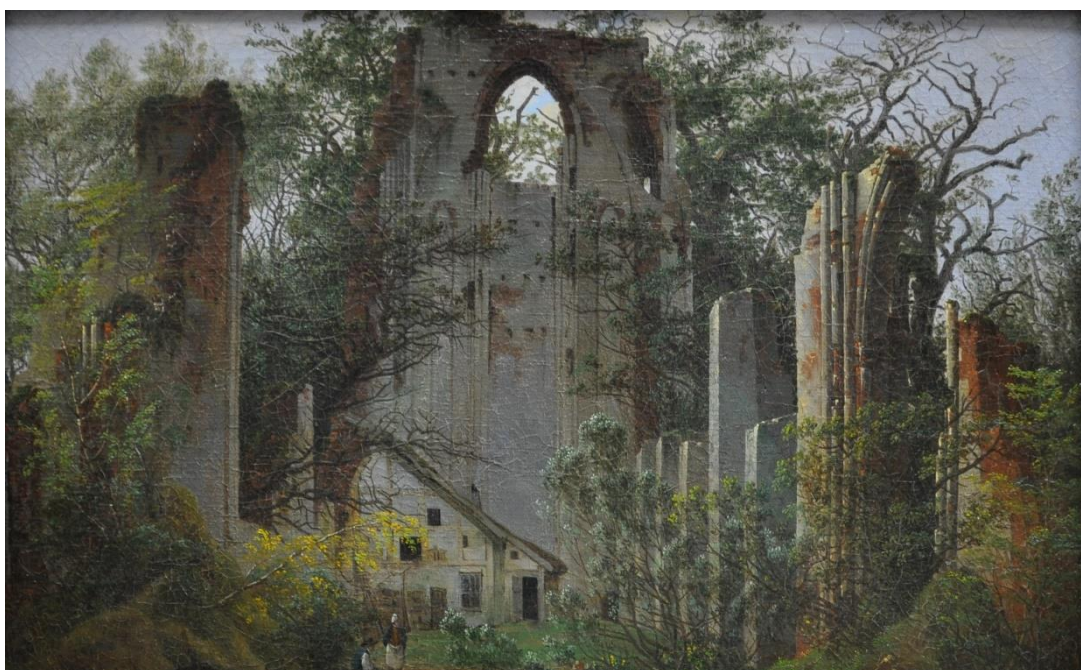


Figura 18 - Caspar David Friedrich - Klosterruine Eldena, 1824

2.3 | A RUÍNA NA CONTEMPORANEIDADE

No romantismo a Ruína em si deu origem ao “pitoresco” devido ao seu posicionamento na natureza. Mais tarde passa a tornar-se um conteúdo em permanente abordagem pelos artistas, que perspetivavam as cidades num todo transformadas em Ruína.

A interpretação da Ruína a partir do século XX começa a alterar-se a partir do momento em que se instala a Primeira Grande Guerra. A Ruína passa a ser vista como um passado bastante presente, que se encontra vivo na memória de todos, uma lembrança da guerra e da destruição; passa a ser vista como um objeto decadente e devastador.

Segundo Georg Simmel³⁶ a atração pela Ruína é apenas a consequência da destruição do equilíbrio entre espírito e matéria presentes numa obra arquitetónica. Na sua obra “Die Ruin” Georg Simmel explica a visão que se tem da Ruína enquanto junção de natureza e cultura.

“Arquitetura é a única arte em que a grande luta entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza termina em paz, na qual a alma na sua procura ascendente, e a natureza na sua gravidade são mantidas em equilíbrio”³⁷

Em meados de 1911 Simmel afirma que a atração estética existente pela Ruína é o resultado do desmantelamento que equilibra numa obra arquitetónica a matéria e o espírito.

Se numa primeira fase a arquitetura simboliza uma vitória do espírito sobre a natureza, posteriormente esse equilíbrio existente é destruído quando o edifício deixa de existir (torna-se Ruína).

Simmel expõe (em “Die Ruin”) uma reincidência da estética da Ruína nos últimos dois séculos; mostra-nos uma visão da Ruína em que esta faz a ponte entre natureza e cultura (o objeto arquitetónico que representa o artificial, fundindo-se com a natureza).

“Arquitetura... é a única arte em que a grande luta entre a vontade de espírito e a necessidade da natureza termina em paz, na qual a alma na sua busca, e a natureza na sua gravidade, são mantidas em equilíbrio”

Esta ideia de um “passado recente” da Ruína começa a tornar-se num dos principais temas explorados por artistas e filósofos da época.

³⁶ George Simmel (1858-1918) foi um sociólogo e professor alemão, tornou-se conhecido como um ensaísta e autor de livros de cariz filosófico.

³⁷ SIMMEL, Georg – “Die Ruin”: Ein asthetischer Versuch. Der Tag, n96, Berlim, 1907. Traduzido por KETLER, David – Essays on sociology, Philosophy and Aesthetics, 1965. Tradução livre da autora, no original: “Architecture, is the only art in which the great struggle between the will of the spirit and the necessity of nature issues into real peace, in which the soul in its upward striving and nature in its gravity are held in balance”



Figura 19 - Charles Marville - Paris Foto, 1870

Segundo a teoria do valor da Ruína, concebida por Albert Speer³⁸, na sua obra *“Inside The Third Reich: Memoirs”*³⁹, todos os edifícios deveriam ser projetados com o objetivo de virem a dar origem a belas ruínas, seguindo os valores gregos e romanos da antiguidade. Albert Speer, imerso nesta estética romântica, afirmava ainda que *“os edifícios de construção moderna estavam mal-adaptados para formar essa ponte da tradição para as gerações futuras solicitada por Hitler (...) Hitler deu ordens para que no futuro os edifícios importantes do Reich fossem erguidos em consonância com os princípios desta “lei das ruínas”*.”⁴⁰

Nesta ordem de ideias, Speer começou a projetar edifícios ponderando logo de início o estado de Ruína que estes deveriam assumir no futuro, tentando juntar nas suas obras sistemas estruturais que fossem proveitosos para o tipo de arruinamento que se queria.

*“(...) A utilização de materiais próprios e o respeito por certas considerações da estática deveriam propiciar a construção de edifícios que, transformados em ruínas, depois de centenas ou milhares de anos, se parecessem com os seus modelos romanos”*⁴¹

Walter Benjamim, na sua obra *“Passagenwerk”*, retrata o declínio da época moderna e do otimismo do século XIX, fazendo um retrato da cidade de Paris principalmente organizado em volta da imagem das arcadas comerciais da cidade que foram erguidas em 1850, e que se encontravam agora abandonadas.

Em *“Passagenwerk”* o autor questiona, se a obra em questão poderia ser denominada de Ruína, tendo em consideração toda a conotação romântica que a palavra demanda.

A destruição causada pela Segunda Guerra Mundial veio então trazer uma nova perspetiva do culto da Ruína. Rose Macaulay⁴² reflete sobre a guerra, sobre a destruição deixada nas cidades e sobre a maneira como se olha para as ruínas, na sua obra *“Pleasure of Ruins”*.

*“(...) Muito em breve a ruína será apoderada por plantas, engolida e as criaturas ficarão encantadas. Mesmo até as ruínas das ruas da cidade, se forem deixadas sozinhas, vão, mais cedo ou mais tarde ter o mesmo destino.”*⁴³

³⁸ Albert Speer foi um arquiteto alemão e ministro do armamento do terceiro Reich. Era considerado uma espécie de arqueólogo do Futuro sendo um grande defensor da ruína.

³⁹ SPEER, Albert – *“Inside the Third Reich: Memoirs”*. Traduzido por WINSTSON, Richard e Clara, 1970. p.56.

⁴⁰Ibidem, Traduzido por WINSTSON, Richard e Clara, 1970. p.56. Tradução livre da autora, no original: *“The idea was that buildings of modern construction were poorly suited to form that “bridge of tradition” to future generations which Hitler was calling for. (...) He gave orders that in the future the important buildings of his Reich were to be erected in keeping with the principle of this “law of ruins”*

⁴¹ Ibidem, p.56. Tradução livre da autora, no original: *“(...) by using special materials and by applying certain principles of statics, we should be able to build structures which even in a state of decay, after hundreds or thousands of years would more or less resemble Roman models”*.

⁴²Rose Macaulay (1881-1958) foi uma escritora britânica, uma das suas obras mais influentes foi *“Pleasure of Ruins”*

⁴³MACAULAY, Rose – *“Pleasure of Ruins”* 1953, p.453. tradução livre da autora, no original: *“Very soon the ruin will be jungled, engulfed, and the appropriate creatures will revel. Even in the city streets will, if they are left alone, come, soon or late to the same fate”*.



Figura 20 - Walter Benjamin - a meander through the arcades project, reading in the ruins, 1927

Com as guerras do século XX e a vasta destruição causada, os arquitetos desenvolvem uma relação ambígua com a noção de Ruína, em grande parte devido às imagens deixadas de ruínas da antiguidade.

O tema “Ruína” começa a fazer parte do presente dos artistas, deixando de ser considerada apenas vestígio de civilizações desaparecidas; a Ruína começa a ser produzida no presente, nos tempos modernos, e transforma-se em espaços simbólicos e possíveis de visitar.

Paul Virilio⁴⁴, no seu ensaio “*Bunker Archeology*”⁴⁵, ilustra através de um conjunto de fotografias os “monumentos de guerra” e as ruínas deixadas pela destruição da mesma. No ensaio podemos ver as fortificações que eram utilizadas pelo exército alemão na Segunda Guerra e perceber como uma construção da modernidade se torna Ruína após a guerra.

Com o ambiente de desconsolo deixado nas cidades devido às guerras, começou a gerar-se uma preocupação em relação ao Património Histórico-Cultural, fazendo com que a Ruína se tornasse num objeto mais presente no dia-a-dia, deixando de ser apenas uma memória do passado.

As Ruínas deixadas pela Segunda Grande Guerra Mundial fizeram com que se começasse a debater as diferentes maneiras de olhar para as mesmas.

Esta forma de Ruína incitava o aparecimento de sentimentos muito diferentes dos que se sentiam com as ruínas da antiguidade clássica. Pensava-se agora qual seria a melhor maneira de lidar com a manutenção ou reconstrução destes objetos, optando-se pela manutenção de alguns fragmentos surge assim uma espécie de valorização da Ruína, através da valorização do fragmento.

Jon Savage⁴⁶, no final de 1970 compilou um conjunto de fotografias tiradas em Londres, em que vários locais da cidade passavam a ideia de terem sido bombardeados recentemente. Via-se assim surgir uma nova espécie de “pitoresco”, numa altura em que se vivia numa crise cívica e económica.

Robert Smithson⁴⁷, entusiasta das paisagens industriais, foca o seu trabalho na ideia de que a Ruína é um objeto dinâmico que se encontra no meio de um passado geológico e um futuro catastrófico, dando assim origem às chamadas “paisagens dialéticas”.

⁴⁴ Paul Virilio (1932-2018) foi um arquiteto e urbanista francês, autor da obra “*Bunker Archéologie*”.

⁴⁵ *Bunker Archeology* foi um estudo dos restos de edificações que compunham a muralha do Atlântico, erguidas pelos nazis na Costa Francesa durante a Segunda Grande Guerra Mundial, elaborado por Paul Virilio em meados de 1967.

⁴⁶ Jon Savage é um escritor e jornalista inglês (1953).

⁴⁷ Robert Smithson foi um artista estadunidense, mais conhecido pela sua influência na vertente artística da land art. (1938-1973)



Figura 21 - Foto da cúpula de Genbaku, Hiroshima

As ruínas retratadas por Smithson, eram maioritariamente instalações industriais devastadas, habilitadas a atingir a imortalidade, assumindo assim a memória das paisagens industriais perdidas.

"A única solução é aceitar a situação entrópica e aprender a reincorporar mais ou menos essas coisas que parecem ser feias"⁴⁸

Smithson denomina este panorama temporal, "Ruins in Reverse", considerando-os assim como *"fragmentos que não caem em ruína depois de serem construídos, mas, erguem-se em ruína antes de serem construídos. Uma mise-en-scène anti romântica que sugere a ideia desacreditada de tempo, e outras coisas "fora da data" ⁴⁹.*

Desde o século XX, o reconhecimento da Ruína enquanto objeto da lista do Património da Humanidade fez com que a proteção e o restauro da mesma aumentassem significativamente, tendo sido protegidas ruínas em zonas diversas dos continentes e com distanciamentos temporais muito variados.

Assim, nota-se que as ruínas podem apresentar uma grande complexidade enquanto objeto de estudo sendo que no mesmo grupo existem variados exemplos, desde as ruínas da antiguidade clássica (como é o caso do Coliseu de Roma) até à contemporaneidade (cúpula de Genbaku Hiroshima).

A Ruína está intrinsecamente ligada a vários períodos de tempo, vindo do passado, incompleta, ergue-se no presente deixando espaços para a criação de um novo futuro, evocando a memória do que esta poderia ter sido. Desta forma, as ruínas contemporâneas evocavam a arquitetura modernista suspensa pela guerra, trazendo aos artistas novamente o gosto e admiração pela Ruína europeia, e fazendo ligações entre passado, presente e futuro.

⁴⁸ SMITHSON, Robert - A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, Collected Writings, 1996. p74

⁴⁹ *ibidem*. p.68-74



Figura 22 - Jon Savage, London Photo

3 | A MARCA DO TEMPO - MEMÓRIA

3.1 | CONCEITOS DE REABILITAÇÃO E RESTAURO

3.2 | A RUÍNA NO CONTEXTO DE REABILITAÇÃO E CONSTRUÇÃO



Figura 23 - Foto das Ruínas de Elgin, Escócia

3.1 | CONCEITOS DE REABILITAÇÃO E RESTAURO

Ao longo dos anos foram várias as posições tomadas pelos teóricos em relação ao Património. Estas posições foram se relacionando com o contexto vivido por cada teórico, daí ser necessário analisar as diferentes circunstâncias, tendo em conta todas as reflexões tomadas anteriormente, e marcar então uma posição relativa à realidade existente. Todas as diferentes visões e doutrinas foram, e ainda são importantes nos dias de hoje; fazem-nos refletir e mostram-nos possibilidades através de um diversificado “discurso”.

“(…) estabelecer os momentos que caracterizam a inserção da obra de arte no tempo histórico para poder definir em qual desses momentos podem ser produzidas as condições necessárias a essa particular intervenção a que se chama restauro, e em qual desses momentos é lícita tal intervenção”⁵⁰

Cada teórico e crítico das práticas de conservação e de restauro tem as suas “atualidades” e os seus próprios contextos históricos de ação. A perceção do que é o moderno em cada fase da história remete-nos para um corte com o que é o “antigo”, assim sendo, a ideia de moderno em cada época advém, em certa parte, do “antigo” de cada época, melhorando-o ou contrapondo-o, tal como nos é demonstrado com as práticas de restauro do Património até à atualidade.

O modo de lidar com o que é passado, com a sua conservação e restauro tem gerado um debate polémico ao longo do tempo, com inúmeras visões distintas sobre o tema.

Eugène Emmanuelle Viollet-le-Duc⁵¹ foi um dos principais protagonistas deste debate. Para o autor o “ato” de restaurar era considerado uma operação moderna, sendo que a atitude correta seria a de se colocar no papel do arquiteto numa tentativa de criar aquilo que poderia ter sido feito na época se já se detivessem certos conhecimentos. O autor acreditava que quando se dominava o sistema construtivo do edifício e a sua lógica de conceção, tornava-se então possível reconstruir o objeto, tornando-o melhor que o original. Eugène Emmanuelle Viollet-Le-Duc afirmava que não existia nenhum verbo no latim que conseguisse definir de uma forma abrangente o ato de restaurar.

“ Viollet-Le-Duc (...) procurava entender a lógica da conceção de um projeto (...) não se contentava apenas em fazer uma reconstrução hipotética do estado original, mas procurava fazer uma reconstituição daquilo que teria sido feito se, a quando da construção, detivessem os conhecimentos e experiências da sua própria época, ou seja, uma reformulação ideal do projeto”⁵²

⁵⁰ BRANDI, Cesare – “Teoria del Restauro”, Roma Einaudi, 1977, pág.24

⁵¹ Eugène Emmanuelle Viollet-Le-Duc (1814-1879) foi um arquiteto francês que esteve ligado à arquitetura revivalista do século XIX, e foi um dos primeiros teóricos da preservação do património histórico.

⁵² VIOLLET-LE-DUC, Emmanuelle Eugène (1866) – “ Restauration” in Dictionnaire Raisonné de L’architecture Française du XI au siècle XVI. Paris : Tome huitième A. Morel Editeur.



Figura 24 - Foto da Basílica de Vezelay, França

Para Viollet-le-Duc, a forma como se lidava anteriormente com os edifícios e monumentos relacionando-os com o seu passado jamais poderia ser catalogada como restauro, mas sim como uma reconstrução; a partir desta ordem de ideias o autor criticou as tentativas de restauro e reconstrução do império Romano.

“Erguer um arco do triunfo como o de Constantino, em Roma, com os fragmentos arrancados do arco de Trajano, não é restauração, tão pouco reconstrução; é um ato de vandalismo, uma pilhagem de Bárbaros. Cobrir de estuques a arquitetura do templo da Fortuna viril, em Roma, tão pouco é aquilo que se pode considerar com uma restauração; é uma mutilação”⁵³

Nalgumas obras, Viollet-Le-Duc alterou partes que eram originais por achar imperfeitas, e por pensar que poderiam ser melhoradas; chegou a eliminar elementos de épocas anteriores em busca de uma “pureza de estilo” como foi o caso do restauro arquitetónico da Igreja La Madeleine de Vezelay perto de Paris, em meados de 1840. No projeto de restauro da igreja, ao invés de reparos, Viollet-Le-Duc reconstruiu o objeto demonstrando assim a sua ideologia de restauro estilístico, ou seja, o projeto final resultado do restauro seria um modelo completo e ideal que nunca teria existido.

“É necessária uma discrição religiosa, uma renúncia completa a toda a ideia pessoal e, nos novos problemas, quando se devam adicionar novas partes ainda que nunca tinham existido, é preciso posicionar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor que coisa faria ele se voltasse ao mundo e tivera diante de si o mesmo problema”⁵⁴

O restauro estilístico foi sugerido por Viollet-le-Duc com o objetivo de recuperar a forma ideal dos monumentos antigos. Este tipo de restauro procurava devolver o valor histórico das construções na sua perfeição formal, em detrimento do seu valor artístico.

O autor sente nostalgia pelo futuro e não pelo passado, vindo assim essa obsessão a justificar a sua atitude de vanguarda no restauro. Viollet-le-Duc negligencia a conceção histórica do monumento, que só pode ser assim considerado se pertencer à realidade da “atualidade” e ao mesmo tempo ao “antigo”, que é inapropriável.

O restauro estilístico, apesar de ser considerado um método lógico na época, foi também apontado como inseguro devido à sobreposição do projeto do arquiteto à coerência original do edifício em questão, o que fez com que, em certas situações, se confundisse o restauro estilístico com uma criação do zero.

⁵³ Ibidem, pág.31

⁵⁴ Eugène Viollet-le-Duc, in Antón Capitel, “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, Op. Cit. P.23.



Figura 25 - Viollet-le-Duc - A Restored Perspective View of the Old Chambre des Comptes, 1836

Contudo, a abordagem a este tipo de restauro proporcionou o estudo dos materiais e das técnicas construtivas utilizadas no passado, para facilitar a sua compreensão. Assim, tendo os monumentos sobre um olhar crítico, o ato de reconstruir o que é passado transforma-se num ato extremamente valioso para que se consiga repensar a arquitetura presente.

*“[...] em arquitetura, a beleza induzida e a beleza acidental são bastante inconsistentes com a preservação do carácter original, e o pitoresco é, portanto, observado na ruína e é suposto consistir na sua decadência. [...] ele consiste na mera sublimação das fendas, das fissuras, das pátinas ou da vegetação; as quais permitem assimilar a arquitetura com a obra da Natureza e conferem-lhe aquelas circunstâncias de forma e cor, que são apreciadas universalmente pelo olhar humano”.*⁵⁵

John Ruskin⁵⁶ representa uma faceta contemporânea à de Viollet-le-Duc, mas à vista do romantismo inglês (pitoresco, belo e sublime) refutando assim as suas convicções. Ruskin aborda o Património de uma forma romântica defendendo que os edifícios são testemunhos da passagem do tempo.

*“A meu entender, não se pode admirar menos uma das dignidades arquitetónicas que provém da sua natureza histórica, e como esta se acha em parte subordinada à estabilidade dos estilos, se compreenderá que é justo guardar, em medida, do que é possível”*⁵⁷

Ruskin retrata a memória como sendo um novo atributo do monumento, funcionando de uma forma afetiva e mantendo assim viva a ligação que o Homem tem com o passado, que faz parte do ser. O autor refere-se às marcas deixadas pelo tempo nos edifícios, como atributos essenciais para a sua essência, dando-lhes assim características únicas e incapazes de serem substituídas.⁵⁸

*“O verdadeiro significado da palavra «restauro» não é compreendida pelo público nem por aqueles que têm interesse pelos monumentos públicos; significa a mais completa destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual os restos não podem mais ser reunidos; uma destruição acompanhada com uma falsa descrição do objeto destruído. [...], aquela alma que apenas pelas mãos e os olhos do artífice não se podem reevocar nunca. [...] a alma dos artífices falecidos não pode ser mais convocada e comandada para dirigir outras mãos e outros pensamentos. E no que toca à simples cópia integral, ela é fisicamente impossível”.*⁵⁹

⁵⁵RUSKIN, John - “The Seven Lamps of Architecture”, Nova Iorque: John Wiley, 1849. Capítulo VI, XVI. P. 160.

⁵⁶ John Ruskin (1819-1900) foi um escritor, teórico e crítico de arte britânico. Os seus ensaios sobre arte e arquitetura foram muito importantes na era Vitoriana sendo ainda estudados nos dias de hoje.

⁵⁷ RUSKIN, John, “Las Siete Lámpadas de la Arquitectura”, Barcelona, Alta Fulla, 1987, p. 44.

⁵⁸ Françoise Choay, “A Alegoria do Património”. Op. Cit. P. 121 e 130.

⁵⁹ RUSKIN, John - “The Seven Lamps of Architecture”, Nova Iorque: John Wiley, 1849. Capítulo VI, XVI. P. 161.



Figura 26 - John Ruskin - Sketch of North West Porch of St Marks Cathedral, Veneza, 1877

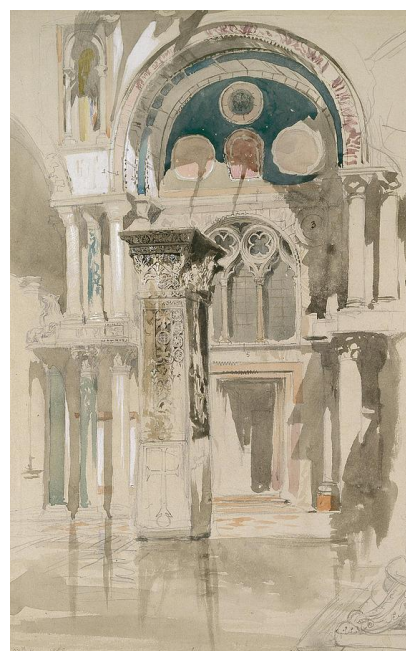


Figura 27 - John Ruskin - Skech of Part of Saint Marks Cathedral, Veneza, 1877

John Ruskin deixa bem clara a sua posição relativamente à ideia de “restauro estilístico” defendida por Viollet-le-Duc. O autor critica esta forma de restauro e afirma que este ato de restauro de um edifício é inútil pois fere a autenticidade do mesmo, fazendo com que perca o seu sentido. *“Ruskin quer alcançar com as suas palavras a desqualificação do restauro em estilo, e a ênfase posta na inutilidade da busca do original”*.⁶⁰

Para John Ruskin “restaurar é impossível, tanto como dar vida a um morto”;⁶¹ o autor invoca valores morais e afetivos dos quais o Homem é refém, contudo, o seu afeto pela herança do passado e a conservação da Ruína, firmam as suas premissas e perfazem o seu manifesto.⁶²

*“Cuidai dos vossos monumentos e não tereis a necessidade de restaurá-los. (...) vigiai-os com um cuidado inquietante; conservai-o o melhor possível e a «todo» o custo de qualquer tipo de degradação.”*⁶³

Em Inglaterra, com a revolução industrial foi-se gerando uma consciencialização do tempo, da sua passagem e do passado que não volta. Com o aparecimento destas noções em relação ao passado exteriorizou-se uma procura pela conservação das tradições enquanto símbolos de expressão da cultura nacional.

Para Ruskin o mais importante era valorizar a arquitetura do passado, a tradição e a herança; a memória deveria estar sempre presente e salvaguardar o nosso conhecimento pelo passado mostrando-nos coincidentemente a nossa efemeridade. A verdade da arquitetura deveria ser colocada acima de qualquer ação do Homem perante uma obra. Assim sendo, Ruskin considera que todas as obras devem ser verdadeiras e que devem permanecer tal como o tempo as deixou. Estes propósitos foram consolidados principalmente pelos manifestos e ilustrações que desenvolveu.

Verificamos assim, em Ruskin, uma ligação ao tradicional, e uma nostalgia pelo passado bastante contrárias ao que encontramos em Viollet-le-Duc (ideais direcionados para o progresso, demonstrando um certo espírito de vanguarda).

*“A arquitetura será mais nobre quanto mais evitar todos os elementos falsos (...) precisamos de observar com cuidado que o mal consiste sempre na vontade de enganar e que o difícil será determinar onde começa e onde termina a mentira”*⁶⁴

⁶⁰ Antón Capitel, “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, Op. Cit. P.34.

⁶¹ RUSKIN, John - “The Seven Lamps of Architecture”, Nova Iorque : John Wiley, 1849. Capítulo VI, XVI. *“Não nos deixemos enganar nesta questão importante; é impossível, tanto quanto ressuscitar os mortos, restaurar qualquer edifício que já foi bom e belo em arquitetura”*. P. 161.

⁶² CAPITEL, Antón “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, Op. Cit pág.28-36

⁶³ RUSKIN, John “The Seven Lamps of Architecture”, capítulo VI, XIX. P. 162-163.

⁶⁴ CAPITEL, Antón “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, Op. Cit pág.49

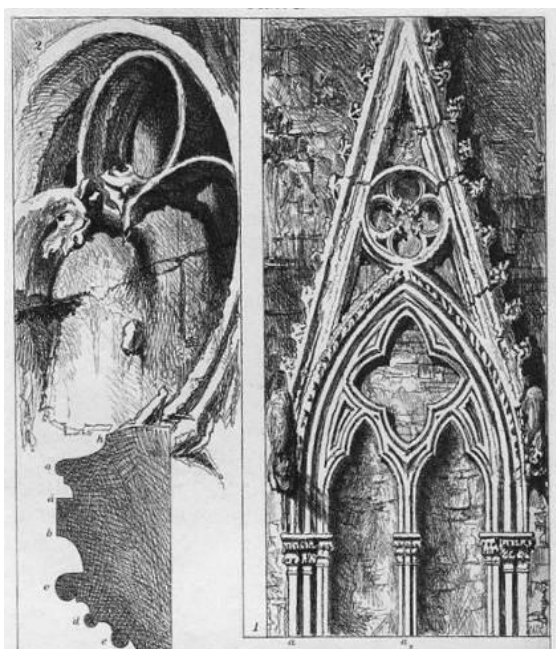


Figura 28 - Plate VII in the seven lamps of architecture, 1855



Figura 29 - The Ducal Palace, renaissance capitals, 1853

Estas discrepâncias de teorias e intervenções têm sempre existido ao longo dos séculos; o antagonismo entre as teorias de John Ruskin e Viollet-le-Duc, como também de William Morris⁶⁵ em relação às intervenções de Gilbert Scott⁶⁶.

Com o surgimento de leis internacionais de salvaguarda dos monumentos históricos, deixa-se notar uma ambiguidade tão grande entre teorias, mas continuam de alguma forma a ser analisadas no contexto atual.

Camillo Boito⁶⁷ tratou esta antagonia de ideias de uma forma mais moderada e conciliadora; foi “buscar” os ideais de Ruskin ao assumir o valor de autenticidade, e a Viollet-le-Duc encarando o restauro como um bem imprescindível beneficiando o presente sobre o passado.

Boito define também géneros de restauro de acordo com as suas épocas de construção, idade e estilo dos monumentos: “restauro pitoresco” utilizado para monumentos góticos tendo em consideração o “esqueleto” do edifício; “restauro arqueológico” utilizado em monumentos da antiguidade, baseados num saber científico; “restauro arquitetónico” utilizado tanto em edifícios clássicos como barrocos.⁶⁸

Camillo Boito esclarecia a sua versatilidade considerando como qualidades mais pertinentes e significativas o carácter pitoresco e o valor estético, características que ficariam prejudicadas se fossem introduzidos elementos inusuais na estrutura de origem. Nota-se assim que no prisma de Camillo Boito, a preservação da unidade estética da construção era o que fazia com que se mantivesse incontestável enquanto arquétipo do restauro artístico; a sua teoria fundou “(...) *uma polémica em estabelecer a dialética entre a antiga ideia formal platónico-materialista, em que o plano arquitetónico subjacente ao edifício original tinha precedência sobre a realidade histórica e arqueológica, outra moderna e contraposta nos valores implícitos nesta mesma realidade (...)*”⁶⁹

Camillo Boito, através da sua obra “Conserver ou restaurer: les dilemmes du Patrimoine”, tenta passar a mensagem evocando um pouco dos ideais de Viollet-Le-Duc e de John Ruskin; alega que as adições são não só uma forma de conservar a história, como também, conservar o seu valor. Camillo Boito é talvez o autor que mais se relaciona com os ideais de restauro que são aceites hoje em dia. A separação do novo e do antigo, para que um não contamine o outro, é uma ideia que temos presente atualmente nos projetos de restauro.

⁶⁵ William Morris (1834-1896) foi um poeta, tradutor e ativista socialista inglês, fundou a “Association for the protection of ancient buildings” para fazer campanha contra os danos provocados pelos restauros da época.

⁶⁶ Gilbert Scott (1811-1878) foi um arquiteto inglês influente na era Vitoriana, foi responsável pelo desenho, construção e restauro de igrejas e catedrais da época.

⁶⁷ Camillo Boito (1836-1914) foi um arquiteto, escritor e historiador italiano, muito influente na arte e nas teorias do restauro.

⁶⁸ BOITO, Camillo, “Conserver ou restaurer: les Dilemmes du Patrimoine”, Bensaçon, L'imprimeur, 2000 (1ª edição 1893). p.34

⁶⁹ CAPITEL, Antón, “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, Madrid, Alianza, 2ª edição, 2009, p.42

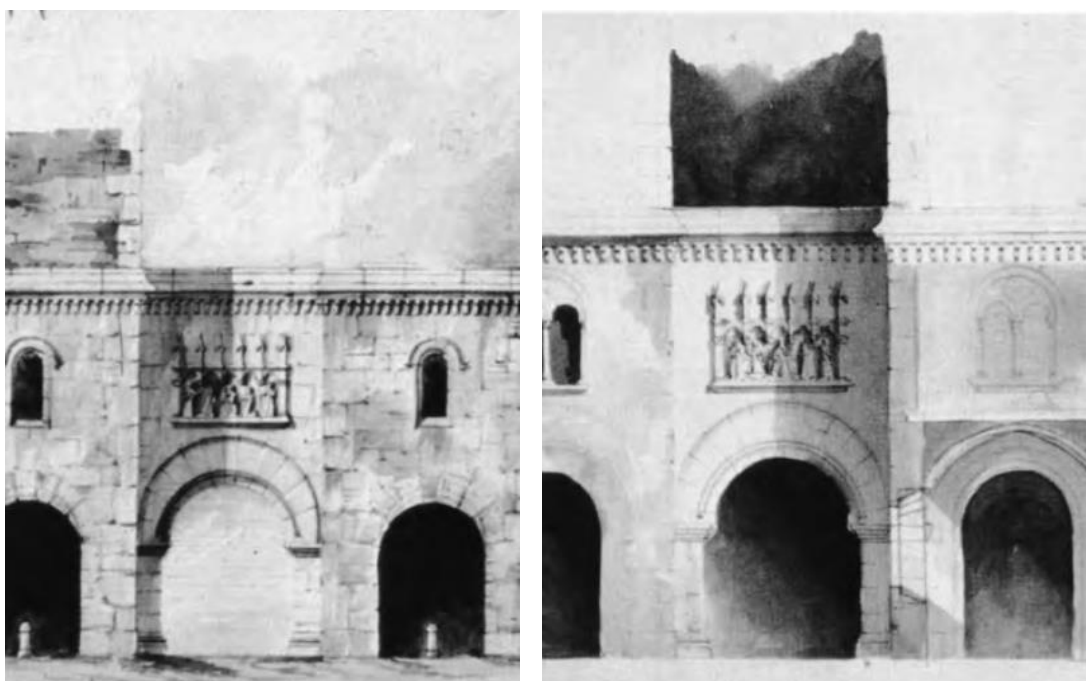


Figura 30 - Luigi Quarena – Pintura da velha porta Ticinese 1851, restaurada em 1861 por Camillo Boito

Assim sendo, para Camillo Boito encontrar o equilíbrio entre os vários elementos da obra arquitetónica é um dos pontos fulcrais do restauro.

Em 1883, no III Congresso dos Engenheiros e Arquitetos Italianos, Boito recomenda que o ato de restauro seja pensado com base em oito princípios: “1º. *Diferença de estilo entre o novo e o antigo*; 2º. *Diferença dos materiais de construção*; 3º. *Supressão de figuras e ornamentos*; 4º. *Exposição de partes antigas suprimidas, abertas ao público dentro de um espaço contíguo ao monumento*; 5º. *Inscrição em cada parte renovada da data de restauro ou de um símbolo convencional*; 6º. *Epígrafe descritiva gravada no monumento*; 7º. *Descrição escrita e fotográfica das sucessivas fases de trabalho, conservadas quer dentro do próprio edifício, quer num espaço contíguo, quer na sua forma impressa*; 8º. *Notoriedade da intervenção realizada*”.⁷⁰

Este discurso de Camillo Boito traz um novo panorama para o “restauro científico”; Boito interpreta a problemática do restauro como sendo uma condição extrema. Assim estipula um diálogo entre o “valor documental dos monumentos” (onde o objeto arquitetónico ganha valor através de um prisma histórico e arqueológico), e a “conservação por consolidação ou restauro” (na qual se pode perder uma parte da autenticidade do objeto, submetendo-se a uma condição moderna).⁷¹

Na obra “O Culto Moderno dos Monumentos”, Alois Riegl⁷², contemporâneo de Camillo Boito, estabelece a diferença entre o que é monumento e monumento histórico, segundo os seus valores. Estes ideais de Riegl inserem-se num cenário liberalista em Viena, na segunda metade do século XIX.

A definição de monumento para Alois Riegl passa pelo significado do monumento, pela afetividade, memória coletiva e pelo seu valor. Esta abordagem é ainda hoje pertinente para que se consiga compreender os monumentos e os seus valores associados. Riegl defendia a necessidade do processo de envelhecimento das construções, assim como Ruskin, e também ele procurava uma forma de conseguir qualificar e salvaguardar os mesmos.

Riegl, no “*Culto Moderno dos Monumentos*”,⁷³ desenvolve um artigo onde assume que cada monumento tem um valor e que cada valor tem uma metodologia de conservação.

⁷⁰ BOITO, Camillo, “Conserver ou restaurer: les Dilemmes du Patrimoine”, Bensaçon, L'imprimeur, 2000 (1ª edição 1893). p.41

⁷¹ CAPITEL, Antón, “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, Madrid, Alianza, 2ª edição, 2009, p.42

⁷² Alois Riegl (1858-1905) foi um escritor e historiador que fez parte da escola de Viena no séc XIX.

⁷³ O Culto Moderno dos Monumentos é uma obra de Alois Riegl, publicada dois anos antes da sua morte, e compila vários textos de grande importância, para a definição e classificação do monumento enquanto Património.



Figura 31 - Viollet-le-Duc – Saint Sernin de Toulouse Chevet Restauré

Esta estratégia de análise divide-se em dois grandes grupos de valores, o “valor de atualidade” que é respetivo ao presente e o “valor de rememoração”; que faz alusão ao passado e relaciona-se com a memória, concernente a este estão: “valor de antiguidade”, “valor de memória intencional” e “valor histórico”.

O “valor de antiguidade” faz alusão à idade do monumento através da análise da degradação do monumento pela ação do tempo; assim sendo, figura-se nas ruínas por meio da assimilação aprazível da vida. É o “valor de memória intencional” que Viollet-le-Duc pretende por em prática nos seus restauros, omitindo indícios de outras épocas passadas através de uma demanda de clareza de estilo. No “valor histórico” é considerado primordial a evolução do homem e da sua criação, vetando as marcas deixadas pelo tempo podendo destabilizar a nitidez e coerência do monumento original.

*“Enquanto o valor de antiguidade baseia-se exclusivamente na destruição, e o valor histórico na prevenção da destruição total a partir do momento atual, (...), o valor rememorativo intencional aspira, de modo sistemático, ao eterno presente, ao estado permanente da sua génese”.*⁷⁴

As teorias de restauro de Cesare Brandi⁷⁵ são bastante importantes nos pensamentos modernos relativos ao ato do restauro. Segundo Cesare Brandi, será sempre necessário estabelecer os momentos que caracterizam a inserção da obra de arte no tempo histórico, para que seja possível definir em qual desses momentos poderão ser produzidas as condições necessárias a uma intervenção a que se chama restauro.

Pode-se assim afirmar que todas as intervenções necessitam de um conhecimento alargado sobre a obra e a sua história. Brandi defende que um restauro preventivo (como é o caso do ato de intervir em ruínas) não deve ultrapassar as ações de conservação.

*“O Restauro, quando se refere às ruínas, não pode ser mais do que a consolidação e conservação do “status quo”, pois de outro modo a ruína não seria considerada como tal, mas sim uma obra que, todavia, continha uma vitalidade implícita, suficiente para apreender uma reintegração da sua unidade potencial original”*⁷⁶

Segundo Cesare Brandi, a ação sobre a Ruína deve ser apenas de cariz conservativo, e algumas possíveis adições poderão vir a distorcer a visão que se tem sobre a obra.

⁷⁴ RIEGL, Alois - “El Culto Moderno a los Monumentos: Caracteres y Origen”. Op. Cit. P. 33-34.

⁷⁵ Cesari Brandi (1906-1988) faz parte de um dos principais nomes de artistas relacionados com o restauro de obras de arte, fundamentou nos anos 40 o “restauro crítico”, foi diretor do instituto central de restauro de Roma, trabalhou para a Unesco estudando as características do património artístico e cultural.

⁷⁶ BRANDI, Cesare - “Teoría de la Restauración”, Madrid, Alianza Forma, 1993 (1ª ed.1963) p. 36.



Figura 32 - Aurelien Villette – Spirit of Place

Para o autor o aspeto mais importante do ato de restauro é a definição da natureza da obra de arte, que acarreta consigo um duplo conhecimento; a sua instância histórica, que dirige a obra de arte para um determinado tempo e lugar, e a sua instância estética, que resulta da posse de uma certa particularidade como resultado artístico da atividade humana.

Segundo Brandi, a ação de restauro deve ter em consideração estas duas instâncias, pois determinarão o método de intervenção no objeto arquitetónico.

“O restauro deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isto seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem apagar nenhum sinal da passagem da obra de arte no tempo”.⁷⁷

Estes ideais de Cesare Brandi ainda hoje se mantêm; a sua “Teoria do Restauro” continua atual, com a sua atenção para com a discussão entre os aspetos criativos em salvaguarda da historicidade, e os aspetos conservadores em salvaguarda das imposições figurativas da obra de arte.⁷⁸

⁷⁷ Ibidem, pág.6

⁷⁸ GONZÁLEZ-VARAS, - “Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas”..P 278.



Figura 33 - Gravura de Wenceslas Hollar (1607-1677) da vista nascente da Catedral de Salisbury antes do restauro (1789-1792) de James Wyatt

3.2 | A RUÍNA NO CONTEXTO DE REABILITAÇÃO E CONSTRUÇÃO

*“A relação entre uma intervenção de nova arquitetura e a arquitetura preexistente é um fenómeno variante, em função dos valores culturais atribuídos, tanto à significação da arquitetura histórica, como às intenções de uma nova intervenção”.*⁷⁹

Nas cidades podemos encontrar sobreposições arquitetónicas de variados acontecimentos ao longo dos anos, mas a “nova” arquitetura tenta sempre aproximar-se da preexistência, confrontando-se com a mesma e determinando uma leitura que irá acompanhar a nova intervenção.

Solà-Morales⁸⁰, através da definição anteriormente apresentada por Alois Riegl, elucida-nos sobre a arquitetura do Movimento Moderno no século XX, tendo em consideração o valor de antiguidade e o valor de novidade.

Através das interpretações estabelecidas por Ignasi Solà-Morales (em três momentos), somos capazes de melhor legitimar o ato de restauro.

O primeiro momento estabelecido por Solà-Morales, é quando, na altura do Renascimento, as intervenções têm a capacidade de confrontar a pré-existência através da segurança que a arquitetura é capaz de estabelecer, criando assim uma cidade que justapõe o antigo e o novo unificando-os.

No segundo momento nota-se que o conhecimento científico, estabelecido nos valores arquitetónicos, dá-nos a possibilidade de intervir em edifícios históricos.

Já num terceiro momento, Solà-Morales mostra-nos que os edifícios assumem uma capacidade de expressão que, não obstante a sua definição sob um ponto de vista formal, os problemas que tendem a aparecer no ato de intervenção podem ser analisados como problemas concretos sobre estruturas concretas.

*“Talvez por isso, perceber as necessidades do edifício é, ainda hoje, a primeira a atitude responsável e consciente perante um problema de restauro”.*⁸¹

O ato de intervir significa interpretar, segundo Solà-Morales. O autor sugere que se repense a relação que cada um de nós estabelece com os edifícios históricos; é necessário que se transforme a atitude invasiva, própria dos atos de proteção-conservação, para uma atitude de intervenção projetual.

⁷⁹SOLÀ MORALES, Ignasi de “Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica (1985)”, in *Intervenciones*.Cit. P. 35.

⁸⁰Ignasi de Solà-Morales Rubió (1942-2001) foi um arquiteto, historiador e filósofo da Catalunha, Espanha. Foi também professor de composição na Escola de Arquitetura de Barcelona e ainda lecionou nas universidades de Princeton, Columbia, Turin e Cambridge.

⁸¹Ibidem, pág.32



Figura 34 - Foto do Palácio de Alhambra, Espanha

Com a ideologia de que “nem a ideia de conservação nem a de reconstrução dão respostas adequadas ao problema de adicionar novos elementos a um edifício antigo (...)”⁸², Antón Capitel desenvolve a ideia de “*intervenção analógica*”, no seu livro “*Monumentos y Teorías de la Restauración*”.

*“É necessário que o novo desenho seja capaz de interpretar o eco do antigo, a «simpatia» do monumento, e procurar assim a solução numa harmonia «analógica» que, evitando os equívocos históricos, não se sinta necessidade de exibir diferenças artificiosas nem distâncias mentais, mas que procure, melhor, uma relação estritamente lógica, rigorosa e bela com o antigo.”*⁸³

Capitel, na sua obra, procura retratar dois tipos possíveis de alteração nos monumentos; estes são a “*metamorfosis*” e o “*restauro*”. A “*metamorfosis*” aparece enquanto prática criativa e atua na natureza do edifício, tendo em consideração os seus atributos. De acordo com esta teoria, Capitel procurou estudar algumas intervenções em pré-existências, como é o caso da ampliação feita no palácio de Alhambra.

*“Utilizamos a palavra restauro para definir qualquer operação sobre qualquer elemento do património arquitetónico que tenha como intenção a garantia e melhoria do seu estado de conservação, o seu uso ou a sua significação e estima, sempre que não prejudique os valores essenciais do objeto”*⁸⁴

Antoni González Moreno-Navarro apresenta um método de intervenção para atuar nos edifícios históricos, em que o ponto de partida é a leitura atenta do monumento em questão.

Segundo o autor, esta leitura deve ter por base três fases: a “*fase documental*”, a “*fase arquitetónica*” e a “*fase significativa*”.

Todos os monumentos apresentam como condição primitiva um valor enquanto “*documento histórico*”, ou seja, a capacidade dos mesmos de propagar a informação histórica e cultural, o que corresponde à “*fase documental*”.

O monumento analisado enquanto objeto arquitetónico mostra-nos a eficácia com que responde à sua função utilitária, à sua beleza formal e espacial e à disposição dos sistemas construtivos. (fase arquitetónica)

⁸² CAPITEL, Antón, “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, Madrid, Alianza, 2ª edição, 2009, p.66

⁸³ Ibidem, pág. 13

⁸⁴ GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni “Restauración Objetiva : (Método SCCM de restauración monumental) : Memoria SPAL 1993-1998”, Barcelona : Diputación de Barcelona, Área de Cooperación, Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local, 1999.pág.26

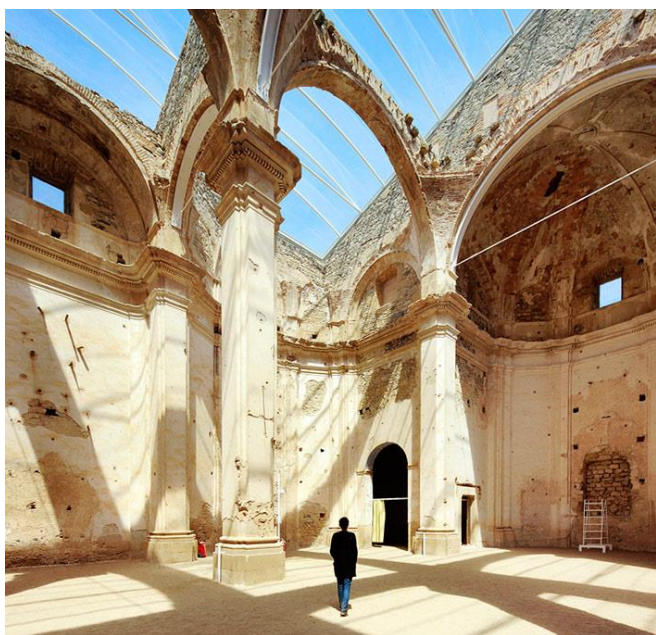


Figura 35 - Foto do interior da igreja de Corbera d'Ebre, Tarragona, Espanha



Figura 36 - Foto do interior da igreja de Corbera d'Ebre, Tarragona, Espanha

A última fase, em que o monumento se apresenta enquanto elemento significativo, é uma análise do significado do objeto final construído, ou seja, é uma valorização que tem em conta os aspetos emocionais, estéticos e sentimentais. (fase significativa)

As Cartas e Manifestos que até aos dias de hoje têm vindo a ser expostos, fundamentam-se em princípios válidos do Património Histórico e Cultural.

Gustavo Giovannoni⁸⁵ foi um dos primeiros autores a desenvolver a Teoria de Restauro Científico (inspirado em Ruskin e Morris), e a defende-la nos primeiros documentos internacionais e nacionais para a proteção de monumentos, como a Carta de Atenas (1931) e a Carta Italiana do Restauro (1931-1932).

A Carta de Atenas, sobre o Restauro de Monumentos, sugere que haja uma colaboração concreta que tenha como objetivo o favorecimento do ato de conservação dos monumentos artísticos e históricos⁸⁶, onde os seus interesses necessitam de ser exteriorizados pelas entidades, como instituições e agrupamentos qualificados. O ato de restaurar deve mostrar-se somente devido a um estado de degradação, e sempre em respeito pela continuidade no tempo e pela obra histórica e artística.⁸⁷

Na Carta Italiana do Restauro, podemos notar a descrição que se dá do monumento enquanto documento histórico “ *ao pôr as mãos sobre um conjunto de documentos históricos e artísticos traduzidos em pedra, não menos preciosos daqueles que se conservam nos nossos museus e nos arquivos (...)*”⁸⁸

Tal como expresso na Carta de Atenas são, primeiramente, atribuídas normas relativas à prevalência do carácter conservativo dos monumentos, de seguida devem ser respeitados os usos (usos estes que não devem sofrer grandes variações em relação aos originais), os elementos e as suas fases construtivas.

⁸⁵ Gustavo Giovannoni (1873-1947) foi um arquiteto e engenheiro italiano, estudou a teoria do restauro científico.

⁸⁶ “Carta de Atenas de 1931”, disponível in <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/cartas-e-convencoes-internacionais-sobre-patrimonio/>; consultada em 29-07-2019. Art. V, 1º e 2º; Art. VI, a). No artigo II, sobre a administração e Legislação dos Monumentos Históricos, refere-se o valor das legislações das diferentes Nações para proteção dos monumentos de interesse histórico, artístico ou científico; na qual existe uma tendência geral para a prevalência do direito da coletividade perante a propriedade privada. Em cada Estado, a autoridade pública investida do poder, deve tomar as medidas de conservação em caso de urgência.

⁸⁷ “Carta de Atenas de 1931”, Cit. Art. I.

⁸⁸ “Carta Italiana do Restauro de 1932” Redigida pelo Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes, foi estruturada em onze artigos sob a forma de normas que devem reger o restauro dos monumentos. Na introdução da Carta coloca-se que a problemática, em Itália, do restauro e conservação dos monumentos eleva-se como grande questão nacional. O restauro constitui, em si, uma múltipla e gravíssima responsabilidade. (trad. María José Martínez Justicia), disponível in <http://ipce.mcu.es/conservacion/intervencion.html>; (consultada em 29-05-2019).



Figura 37 - Foto de Castelvecchio, Verona, Itália, Carlo Scarpa



Figura 38— Foto do interior de Neues Museum, Berlim, Alemanha, autor desconhecido

Em terceiro lugar, tratando-se de possíveis adições aos monumentos, estas deverão ser simples e em consonância com a estrutura construtiva da obra. No restauro de monumentos, tal como nos trabalhos de escavações arqueológicas, deverão ser consubstanciados os documentos necessários, em formato de texto, desenhos ou registos fotográficos.

Mais tarde, como resposta aos restauros precedentes à Segunda Guerra Mundial, é criada a Carta de Veneza (1964), onde se apresentam os monumentos como sendo testemunhos vivos das tradições de várias gerações; os mesmos devem ser protegidos e mantidos com a riqueza da sua autenticidade.⁸⁹

Esta carta, para além de englobar os conceitos já definidos, trata agora também do “sitio” onde o objeto arquitetónico se situa, denominados assim de “*sítios monumentais*”.

Em relação ao restauro, trata-se da hipótese de reconstituições que demonstrem a modernidade contrastando o “antigo” com o “novo”. Os potenciais acrescentos na obra devem respeitar sempre o equilíbrio composicional e a sua relação com o meio envolvente.

“A ruína deve ser mantida e devem ser tomadas medidas necessárias para a conservação e para a proteção permanente dos elementos arquitetónicos e dos objetos descobertos. Além disso, devem ser adotados todos os meios que facilitem a compreensão do monumento e a sua revelação, sem nunca se distorcer o seu significado”⁹⁰

A Carta Italiana do Restauro (1972) foi também criada num contexto de pós-guerra mundial e com o objetivo de uniformizar as teorias relativas à conservação do Património Artístico, bem como atualizar as normas anteriormente estabelecidas na Carta de Veneza, em relação ao restauro italiano.⁹¹ Esta carta vem proibir várias operações como a adição de elementos estilísticos; as remoções que destruam a trajetória da obra no tempo; a deslocação de elementos para lugares diferentes, entre outros. Na Carta Italiana do Restauro, contrariamente à Carta de Veneza, podemos observar que a instância estética se impõe à instância histórica.

É também importante salientar a “Carta Europeia do Património Europeu” (1975), pois nela o Património Arquitetónico europeu é reconhecido como expressão multifacetada da cultura, e é promovida uma política europeia que conserve este Património.

⁸⁹“Carta de Veneza (1964)”, II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos/ICOMOS, disponível in <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/cartas-e-convencoes-internacionais-sobre-patrimonio/>; (consultada em 29-05-2019).

⁹⁰ICOMOS - Carta de Veneza, 1964. Artigo 15, p4 e 5. Tradução por António de Borja Araújo, Engenheiro Civil IST. Janeiro de 2007.

⁹¹“Carta do Restauro (1972)”, Ministério de instrução Pública Governo da Itália, circular nº 117, 6 de Abril de 1972, (trad. Daniella Rebouças Silva), in “Cadernos de Sociomuseologia: Museologia e Património: Documentos Fundamentais”, org. e apr. Judite Primo. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, N°15, 1999.

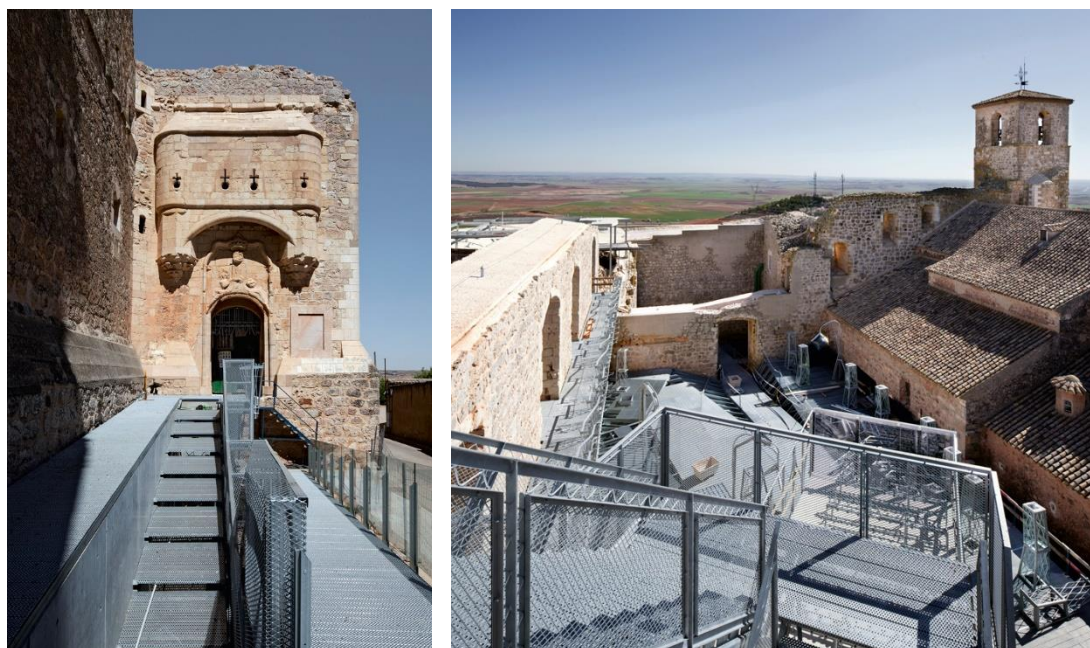


Figura 39 - Fotos do Castelo Medieval de Garcimuno, Cuenca, Espanha, Juan Guas

Posteriormente, na “Carta de Cracóvia” (2000)⁹², surge uma vontade de unificação europeia que fortaleça os compromissos das comunidades em face da gestão da herança cultural. Nesta Carta são retratados os valores de autenticidade, identidade (já antes declarados por Ruskin) e memória, fazendo ainda a diferenciação entre “projeto de restauro”, “conservação” e “restauro”.

Todos os documentos internacionais relacionados com as práticas de conservação e restauro são fundamentais para o entendimento da evolução das intervenções nos monumentos. Ainda que estes documentos estabeleçam limites, afirmam também que cada intervenção possui um caráter único, dando assim abertura para alguma flexibilidade no momento das intervenções.

No fundo, o que irá determinar a intervenção nas obras de arte será a sensibilidade crítica e histórica de quem tem em mãos o restauro. Deve-se ainda ter em consideração, que todos estes documentos sofrem de um desfasamento entre períodos, que em muitos casos duram décadas e cruzam diferentes teorias, o que faz com que nem sempre estejam em consonância com os desenvolvimentos recentes.

A interação entre o “antigo” e o “novo” traz consigo uma grande quantidade de desafios técnicos, ao procurar-se a consolidação da Ruína. No caso da recuperação das ruínas do Castelo de Astley, em Warwickshire, no Reino Unido, por Stephen Witherford e a sua equipa, a Ruína foi utilizada como um invólucro onde se construíram diversos espaços de cariz contemporâneo.

O Castelo de Astley encontrava-se bastante destruído, devido às inúmeras demolições e reconstruções que foi sofrendo. Neste caso, pensar-se num projeto de restauro convencional não seria a opção mais sensata, podendo vir a destruir o ambiente romântico que a Ruína transmite no contexto da sua paisagem rural. A precisão com que este projeto foi tratado, permitiu que se preservasse a Ruína, a sua memória e identidade.

O espaço manteve o ambiente romântico gerado pela Ruína, incorporando ao mesmo tempo vários procedimentos que fizeram com que se conseguisse consolidar a Ruína e torna-la habitável.

*“A ruína transmite conhecimento, revela continuidade e identifica distância. Transmite conhecimento, uma vez que permite o reconhecimento de um lugar, dos modos de fazer, de um ofício; revela continuidade, na medida em que mostra aos arquitetos o que perdura através dos tempos, quais são os problemas de sempre da arquitetura, quais são as permanências; identifica distância, entre o que se transporta para o presente e o que se omite do passado”.*⁹³

⁹² Realizada pela preparação da Conferência Internacional sobre Conservação Cracóvia 2000 e pela Sessão Plenária “o património cultural como fundamento do desenvolvimento da civilização”. “Carta de Cracóvia (2000)”, Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído, Cracóvia, 26 de outubro de 2000, disponível in <http://culturante.gov.pt/pt/documentos-e-multimedia/cartas-e-convencoes/>; (consultada em 29-05-2019).

⁹³ ALARCÃO E SILVA, Pedro Duarte Santos de “Construir na ruína: A propósito da cidade romanizada de Conimbriga”, Dissertação de doutoramento em Arquitetura, Porto: FAUP, 2009. P. 20.



Figura 40 - Foto de Astley Castle, Warwickshire, Reino Unido, projeto vencedor do prémio RIBA Stirling Prize, Witherford Watson Mann

4 | CASOS DE REFERÊNCIA

4.1 | SHELTER FOR ROMAN RUINS – ARCHAEOLOGICAL SITE

4.2 | Pousada de Santa Maria do Bouro

4.3 | Núcleo Arqueológico do Castelo de São Jorge

“A história da Arquitetura está cheia de exemplos relacionados com a vida dos edifícios: a ampliação de uma parte, acrescentos, deslocação de uma escada, portas e janelas desmontadas e montadas em posições mais adequadas, relacionadas com alterações da utilização do edifício, ou com novas necessidades representativas (...). Teremos que reavaliar toda a gama de opções, que ter em conta a continuidade entre coisas muito diferentes (...) onde até o feio é necessário. Teremos de aprender a fazer enxertos, inovações, a colocar próteses, a movimentar partes e elementos, teremos de aprender a misturar, a amputar, a planificar as demolições como planificamos as construções. (...) teremos que voltar costas à celebração da catástrofe, encontrar beleza em cada nova mudança, na própria transformação. Teremos que reconhecer a metamorfose contínua, e que encontrar, de todas as vezes, um equilíbrio estável, instável, possível (...)”⁹⁴

⁹⁴ MOURA, Eduardo Souto. citado COLLOVÁ, Roberto in Santa Maria do Bouro, uma história contínua, Santa Maria do Bouro, construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. White & Blue. Lisboa. 2001. P.64.

04 | CASOS DE REFERÊNCIA

De maneira a compreender melhor o tema da Ruína e da reabilitação, e de forma a elaborar alguns conceitos, optou-se por analisar obras construídas que tenham por base a “Ruína” como elemento unificador, não só para compreender a aplicação prática como também para perceber quais as posições dos arquitetos sobre o tema.

Os três casos de referência escolhidos auxiliaram a transição da componente teórica para a componente prática do trabalho, servindo como um fio condutor para a execução prática do projeto que se propõe. A escolha das obras foi feita de maneira a que fosse possível analisar projetos distintos, para que se compreenda melhor esta problemática.

Todos os casos de referência escolhidos mostram de que maneira as intervenções arquitetónicas se podem tornar cruciais na valorização de um conjunto patrimonial; seja através do modo como associam o antigo e o moderno, como através da utilização da memória cultural do local.

A maior parte das construções em edificações com um grande valor patrimonial tem como propósito consolidar, requalificar e valorizar o sítio onde se inserem. Assim sendo, é importante conhecer algumas estratégias empregues noutras obras. As obras escolhidas demonstram uma forte relação com o conceito de Ruína, sendo esta a temática principal do trabalho.

Os casos de referência escolhidos para análise são “Shelter for Roman Ruins Archaeological Site” do Arquiteto Peter Zumthor; a Casa em Baião do Arquiteto Eduardo Souto de Moura e o Núcleo Arqueológico da Praça Nova do Castelo de São Jorge dos Arquitetos João Luis Carrilho da Graça e João Gomes da Silva.

Pretendeu-se, em cada caso de referência, analisar as relações estabelecidas entre a Ruína e a nova intervenção, tentando apreender assim as componentes materiais e imateriais da Ruína e dos locais.

SHELTER FOR ROMAN RUINS

PETER ZUMTHOR
CHUR, SWITZERLAND

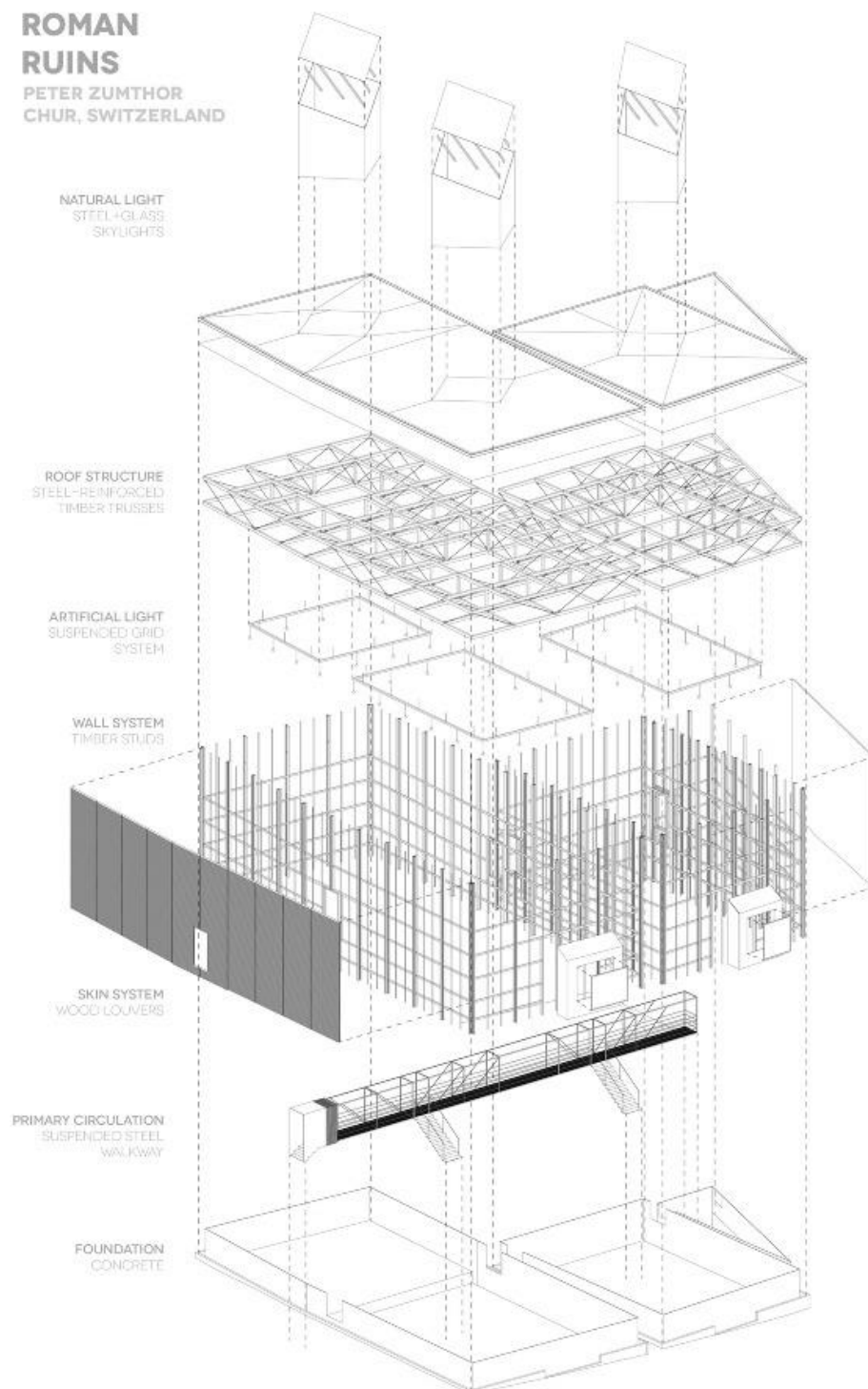


Figura 41 - Axonometria da Obra "Shelter for Roman Ruins", Peter Zumthor, Chur, Suíça

4.1 | SHELTER FOR ROMAN RUÍNS - ARCHAEOLOGICAL SITE

CHUR, SUÍÇA, 1985 - PETER ZUMTHOR

Peter Zumthor⁹⁵ é conhecido pelo seu talento para criar formas que transcendem o tempo em que são construídas, como é o caso do sítio arqueológico de Chur, Suíça. O edifício serve de proteção das ruínas romanas que foram encontradas no local e foi construído entre 1985 e 1986.

O projeto é constituído por três edifícios individuais; cada um deles tem como finalidade proteger cada um dos três conjuntos de ruínas (tendo sido apenas encontradas partes das paredes e fundações).

Estes edifícios funcionam também como museu, possuindo exposições relativas à história dos vestígios romanos e representações de como estes poderiam ter sido. Os edifícios encontram-se rodeados por zonas residenciais, fábricas industriais e uma paisagem montanhosa.

Para Peter Zumthor era importante que a construção nova não competisse com os vestígios romanos no local, assim sendo, os edifícios apresentam uma linguagem geométrica que contrasta com as ruínas, sendo ao mesmo tempo uma abstração das mesmas. Para as paredes externas dos edifícios, Zumthor decidiu utilizar lamelas de madeira, para criar uma linguagem com a pedra porosa das ruínas.

“A simplicidade das caixas de madeira lameladas, transmite instantaneamente uma sensação de acolhimento sem ser ostensiva, assim como um reconhecimento de não ser a principal atração do sítio arqueológico.”⁹⁶

No interior dos edifícios, a linguagem é muito minimalista, sendo o percurso suspenso e a escada flutuante os únicos elementos arquitetónicos. Para que certas zonas das ruínas sejam salvaguardadas e para criar uma ponte entre passado e presente, Peter Zumthor, na sua obra, faz com que os visitantes tenham acesso ao interior através de uma ponte suspensa.

Os três volumes são cobertos por finas placas pretas, que proporcionam ao observador um contacto direto com a Ruína, acentuando o contraste entre a ocupação romana no local e a cidade de Chur no presente.

“A estrutura enquadra o espaço suavemente, e graciosamente (...)”⁹⁷

⁹⁵ Peter Zumthor nasceu em Basileia a 26 de Abril de 1943, é um arquiteto Suíço, já recebeu várias condecorações, como é o caso da medalha de ouro Heinrich Tessenow, o prémio de arquitetura Carlsberg e o prémio Pritzker em 2009.

⁹⁶ Swisher, Shawn. “What Makes Us Human: Reactions to the Shelters for Roman Archaeological Site.” ArchDaily. N.p., 10 Sept. 2010. Web. 16 Sept. 2014; Tradução livre da autora, no original: “The simplicity of the wooden louvered boxes instantly conveys a sense of welcoming without being ostentatious, as well as an acknowledgment of not being the main attraction of the archaeological site.”

⁹⁷ SWISHER, Shawn. “What Makes Us Human: Reactions to the Shelters for Roman Archaeological Site.” ArchDaily. N.p., 10 Sept. 2010. Web. 16 Sept. 2014.

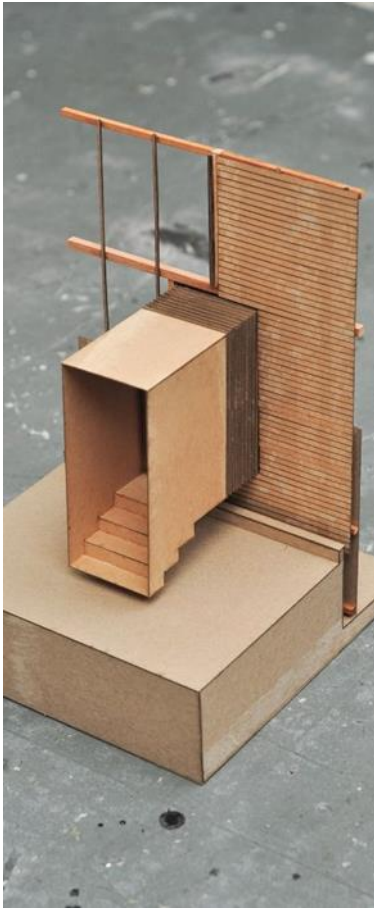


Figura 42 - Foto da maquete da obra "Shelter for Roman Ruins" de Peter Zumthor



Figura 45 - Foto do interior de "Shelter for Roman Ruins" de Peter Zumthor II



Figura 44 - Foto do interior de "Shelter for Roman Ruins" de Peter Zumthor I

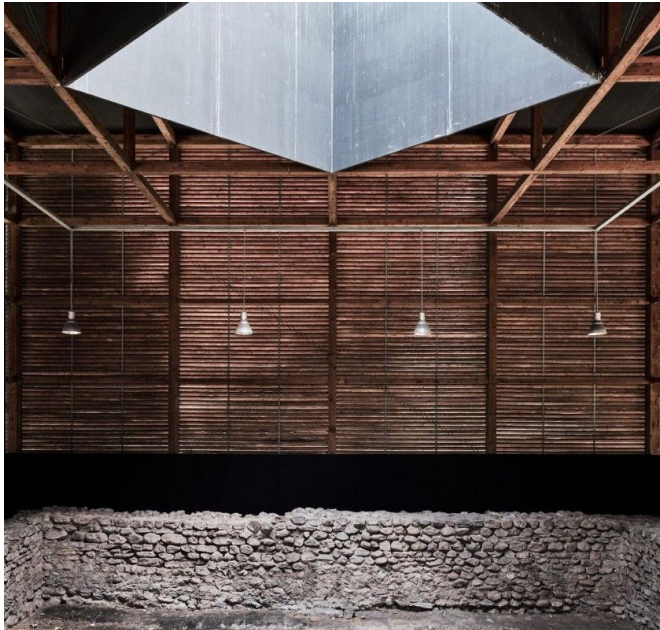


Figura 43 - Foto do interior de "Shelter for Roman Ruins" de Peter Zumthor III

O objeto construído é um filtro criado entre o exterior e o interior. A entrada de ar, luz e sons através da madeira faz com que o espaço da Ruína se torne um espaço intemporal.

Peter Zumthor consegue passar para a sua arquitetura um conjunto de emoções e sensações que são capazes de nos ligar à obra. Neste projeto podemos sentir isso em cada pavilhão do conjunto arquitetónico; cada um deles funciona quase como uma máquina do tempo, oferecendo ao visitante um total domínio do espaço e das memórias, valorizando sempre o estado original da obra.

*“O que importa agora é a sensação de profunda melancolia. A arquitetura está exposta á vida. O seu corpo é sensível o suficiente, pode testemunhar uma realidade da vida passada”.*⁹⁸

⁹⁸ ZUMTHOR, Peter – “Thinking Architecture”, Basel, 2006, p.p 24-25. Tradução livre da autora, no original: “What matters now is only this feeling of deep melancholy. Architecture is exposed to life. If its body is sensitive enough, it can assume a quality that bears witness to the reality of past life “

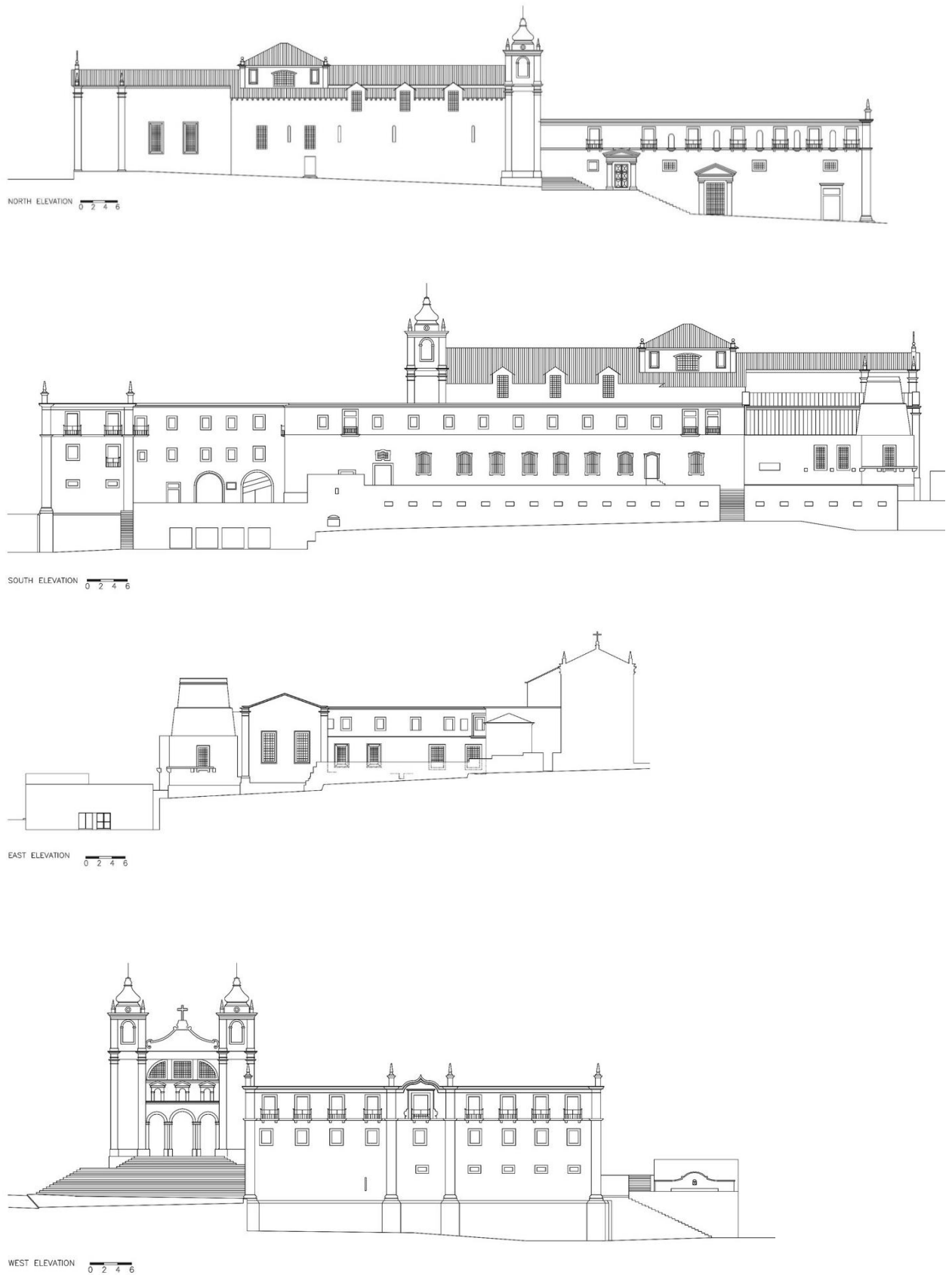


Figura 46 - Desenhos técnicos do projeto da Pousada de Santa Maria do Bouro, Eduardo Souto de Moura

4.2 | POUSADA DE SANTA MARIA DO BOURO

AMARES, 1989 - EDUARDO SOUTO DE MOURA

O Projeto para a pousada de Santa Maria do Bouro teve início em 1989 e foi levado a cabo pelo arquiteto Eduardo Souto de Moura. Anteriormente, o Convento tinha sido objeto de uma intervenção arqueológica, onde se recolheu e tratou um conjunto de dados capazes de datar as diferentes fases de construção pelas quais o Convento passou.

O Projeto para a pousada teve como objetivo responder às necessidades atuais, mantendo sempre a memória do passado e a consciência de todas as fases, períodos e estilos que o edifício acarretou ao longo de nove séculos.

No presente caso, a Ruína é encarada como um produto feito pelo Homem, produto este que irá regressar ao seu estado natural. *“As Ruínas são material disponível, aberto, manipulável, tal como o edifício o foi durante a história”*.⁹⁹ Assim sendo, a configuração original da Ruína é utilizada para fazer parte da intervenção, assumindo todo o protagonismo. No entanto, neste caso, as Ruínas não tencionam contrair uma atitude romântica; pretendem apenas servir como um testemunho de um certo período da história do edifício.

*“A pousada é um edifício novo em que intervém várias vozes e funções – algumas já registadas, outras à espera para serem construídas – A nossa intenção não era levar a cabo a reconstrução do edifício na sua forma original. Neste projeto são mais importantes as ruínas que o Convento; elas estão ao descoberto e podem-se manipular, da mesma maneira que o edifício foi manipulado ao longo da sua história”*¹⁰⁰

Eduardo Souto de Moura pretendeu deixar um aspeto de “evolução natural” do edifício, fazendo parecer que o convento sempre se encontrou daquela forma, mantendo assim a expressão das pedras de granito do mosteiro sem reboco; *“(...) o projeto tenta adaptar, ou melhor, servir-se das pedras disponíveis para construir um novo edifício”*¹⁰¹. A cobertura ajardinada da pousada também sugere a ideia de abandono, marcando a passagem do tempo e direcionando o conjunto para as ruínas, como se o monumento tivesse sido *“entregue à corrosão do tempo e força desagregadora da Natureza”*¹⁰².

⁹⁹ Eduardo Souto Moura cit. Em Santa Maria do Bouro. Reconstruir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Lisboa: White & Bleu, Janeiro 2001

¹⁰⁰ SOUTO DE MOURA, Eduardo, “Rehabilitación para Pousada del Monasterio cisterciense de Santa María do Bouro”, in AAVV, *El Croquis: [1995/2005] Eduardo Souto de Moura: la naturalidade de las cosas*, Nº124, Madrid: El Croquis Editorial, 2005. P. 28.

¹⁰¹ Eduardo Souto Moura cit. Em Santa Maria do Bouro. Reconstruir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Lisboa: White & Bleu, Janeiro 2001

¹⁰² CHOAY, Françoise, “A Alegoria do Património”, Op. Cit. P. 131.

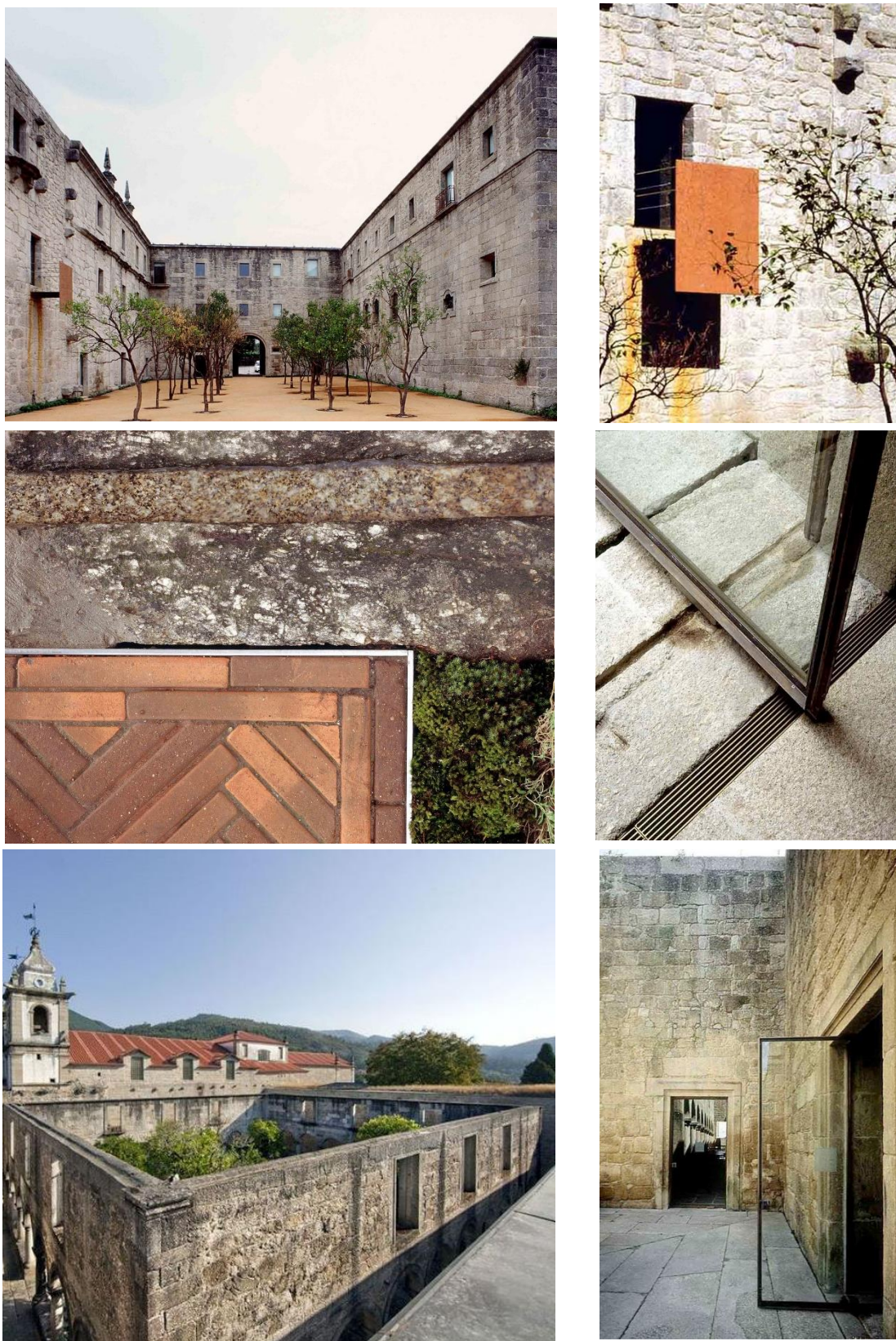


Figura 47 - Fotos da Pousada de Santa Maria do Bouro, Projeto Eduardo Souto de Moura, fotografia Luís Ferreira Alves

No Claustro, Eduardo Souto de Moura acentua esta ideia, deixando o espaço a céu aberto, a possibilitando que a memória da Ruína se aproprie da vivência do mosteiro, a partir das pedras expostas à passagem do tempo.

Tendo em consideração a valorização artística e histórica do monumento, Eduardo Souto de Moura coloca-se no presente, mas sempre virado para o passado. Se analisarmos a intervenção no Convento segundo a ideologia estética de Cesare Brandi, as pedras graníticas deixadas no edifício conservam a imagem da obra de arte. *“Passado e presente fundem-se (...)”*¹⁰³

A intervenção é *“invisível à distância sobre a qual a obra de arte deve ser observada, mas imediatamente reconhecível”*¹⁰⁴ quando analisada detalhadamente.

A Ruína como percurso natural de todos os edifícios, é encarada por Souto de Moura como um processo que não deve ser interrompido ou acelerado, sendo realçada neste projeto a imagem de “fim” contrapondo-se ao restauro por completo. Assim o resultado desta intervenção estabelece *“(…) uma das mais subtis, mas também mais radicais intervenções no campo do Património.”*¹⁰⁵

¹⁰³ TOMÉ, Miguel -, “Património e Restauro em Portugal (1920-1995)”. (1920-1995)”, Porto: FAUP Publicações, 2002. P. 236.

¹⁰⁴ BRANDI, Cesare - “Teoria de la Restauración”, Madrid, Alianza Forma, 1993 (1ª ed.1963) p. 17.

¹⁰⁵ Rogério Vieira de Almeida – “Pousada de Santa Maria do Bouro. Recuperação e Remodelação do Convento de Santa Maria do Bouro.”, Portugal Arquitectura do Século XX. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, 1997, pág. 306

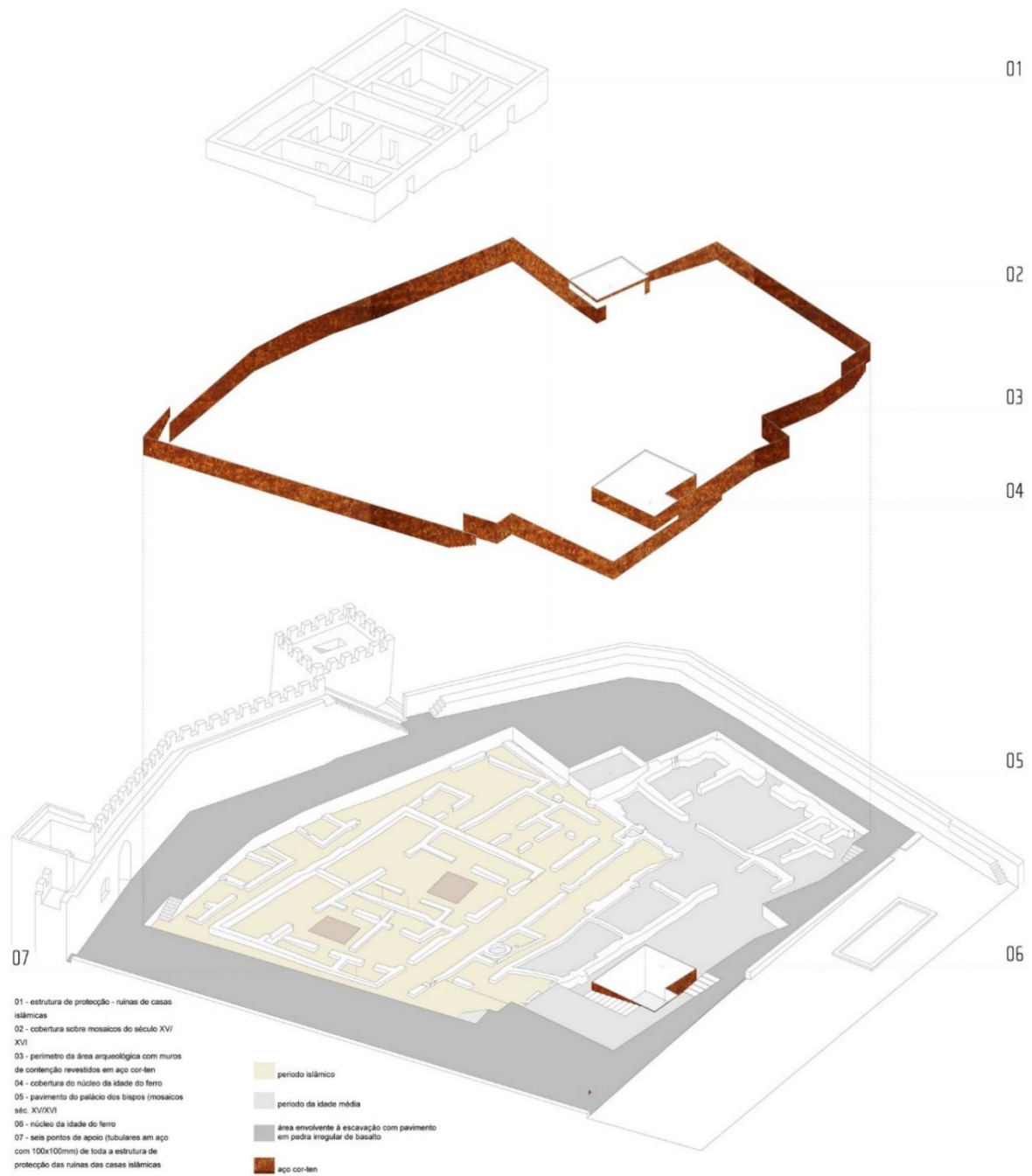


Figura 48 - Axonometria do Núcleo Arqueológico do Castelo de São Jorge

4.3 | NÚCLEO ARQUEOLÓGICO DO CASTELO DE SÃO JORGE LISBOA, 2008 - JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA E JOÃO GOMES DA SILVA

“Num sentido ideológico, procuro que a arquitetura revele o facto de se tratar de um espaço humanizado e de o homem ser o centro das suas realizações. É mais interessante conseguir essa intensidade em espaços pequenos, com materiais relativamente comuns e com recurso a elementos simples como um ponto de vista, uma árvore, uma pedra que já existe no local onde se constrói(...).A arquitetura é o estabelecimento de um mínimo denominador comum, que tem de ser acertado e flexível, para que a vida se possa desenrolar sobre ele”¹⁰⁶

O projeto de musealização da Praça Nova do Castelo de São Jorge é resultado de uma campanha arqueológica que começou em 1996; este projeto foi entregue ao Arquiteto João Luís Carrilho da Graça em 2008 e ao Arquiteto Paisagista João Gomes da Silva.

O projeto engloba um perímetro em que se insere o campo arqueológico, dividido em três áreas distintas: um conjunto da idade do ferro; paredes e pavimentos em Ruína que pertencem ao período muçulmano e um pavimento do século XV. Este perímetro é limitado para as áreas de escavação, através de um conjunto de muros de aço corten, e no seu interior a uma cota menor encontram-se as ruínas descobertas.

Em termos de solução construtiva, foram criadas paredes sobre os vestígios arqueológicos existentes; estas elevam-se entre 5 a 10 cm e encontram-se sustentadas por seis pontos de apoio metálicos. Em relação à cobertura, esta é composta por policarbonato e ripas de madeira com o intuito de filtrar a luz solar.

Entre os três períodos da história que o projeto visa proteger, destacam-se os volumes brancos que retratam as casas islâmicas; estes volumes aparecem através das fundações originais do local. A exatidão geométrica dos volumes brancos tem o intuito de marcar no território um acontecimento forte. Na zona dos vestígios da Idade do Ferro, as estruturas localizam-se a uma cota mais baixa que a cota do nível de circulação, e os vestígios encontram-se protegidos por um volume encerrado sobre as ruínas.

“Com um carácter massivo, dramático, desenvolve-se a partir dos muros em corten e desenha-se numa quase espiral, sugerindo um movimento de circulação em seu torno, um rasgo horizontal abre-se nas suas superfícies, convidando a um olhar mergulhante sobre os vestígios abrigados mais abaixo, no seu interior.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ GRAÇA, Luís Carrilho da –Serralves. 1ª Edição. Lisboa: Appleton Square, 2009, pp. 46-49

¹⁰⁷ GRAÇA, Luís Carrilho da - Musealização da área arqueológica da Praça Nova do Castelo de S. Jorge, Lisboa. Arqja Arquitectura e Arte. Acções Patrimoniais, 2010.



Figura 49 - Fotos do Núcleo Arqueológico do Castelo de São Jorge, projeto João Luís Carrilho da Graça, Fotos Luís Guerra

“(...) aceitou-se como uma oportunidade para conjecturar uma interpretação dos seus espaços e reproduzir uma sequência espacial (...) Intencionalmente abstratas e cenográficas, as paredes brancas que recriam a espacialidade doméstica das duas casas escavadas flutuam sobre a implantação dos muros expostos”¹⁰⁸

A relação do objeto arquitetónico com as ruínas é muito próxima, permitindo que o espaço seja integralmente experienciado. Cria-se assim uma dimensão inovadora neste Sítio arqueológico, visto que a maior parte dos projetos de musealização tendem apenas a permitir uma observação estática e pouco dinâmica das ruínas, em que o público normalmente não as pode percorrer tendo que permanecer em distâncias controladas. O projeto conseguiu articular entre si várias escalas expositivas, a partir de elementos em aço corten e do grande volume branco, *“O palimpsesto da história do sítio é assim descodificado e a possibilidade da sua leitura palindrômica temporal e espacial clarificada: não apenas através da leitura da informação escrita que acompanha a visita, mas sobretudo, e significativamente, através da experiência construída pela materialização da sua proteção e musealização”*.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Idem; in EL CROQUIS - João Luís Carrilho da Graça 2002-2013. Nº 170. Madrid: El Croquis Editorial, Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene, Arquitectos, janeiro 2014, p. 205

¹⁰⁹ HELM, Joanna – Musealização da Área Arqueológica da Praça Nova do Castelo de S. Jorge / Carrilho da Graça Arquitectos. Archdaily Brasil, 2012.

“A arquitetura consegue mover-nos somente se conseguir despertar algo que está profundamente entranhado nas nossas memórias mais profundas. (...) Num Mundo em que tudo se está a tornar igual, e conseqüentemente, a perder significado e objetivo, a arte tem de conseguir proporcionar diferentes significados, e especialmente, o critério de qualidade da experiência do espaço”¹¹⁰

Juhani Pallasmaa

“A memória e a imaginação têm a sina de não poderem desacompanhar-se: a imaginação é o cego da memória, e a memória o moço dos cegos da imaginação. A memória não tem iniciativa, a imaginação tem-na, mas é cega de nascença. A memória tem olhos e a cega imaginação tem querer: a Vontade.”¹¹¹

Almada Negreiros

¹¹⁰ PALLASMAA, Juhani. Lived Space – Embodied Experience and Sensory Thought. OASE Journal for Architecture, n. °58. The visible and the invisible. 2002. P. 23-24 Tradução livre da autora, no original: “Architecture can only move us if it is capable of touching something buried deeply in our forgotten memories. (...) In a world where everything is becoming similar and, eventually, insignificant and of no consequence, art has to maintain differences of meaning, and in particular, the criteria of experiential quality.”

¹¹¹ NEGREIROS, Almada, “A Cegueira de Homero”

5 | SINES – VIAGEM PELOS SEDIMENTOS TEMPORAIS

5.1 | O LUGAR

5.2 | O CASTELO

5.3 | A MALHA URBANA



Figura 50 - Nesta imagem destacam-se o castelo e as igrejas de Sines, assim como as ermidas existentes, dispersas pelo território, 1621, disponível no arquivo municipal

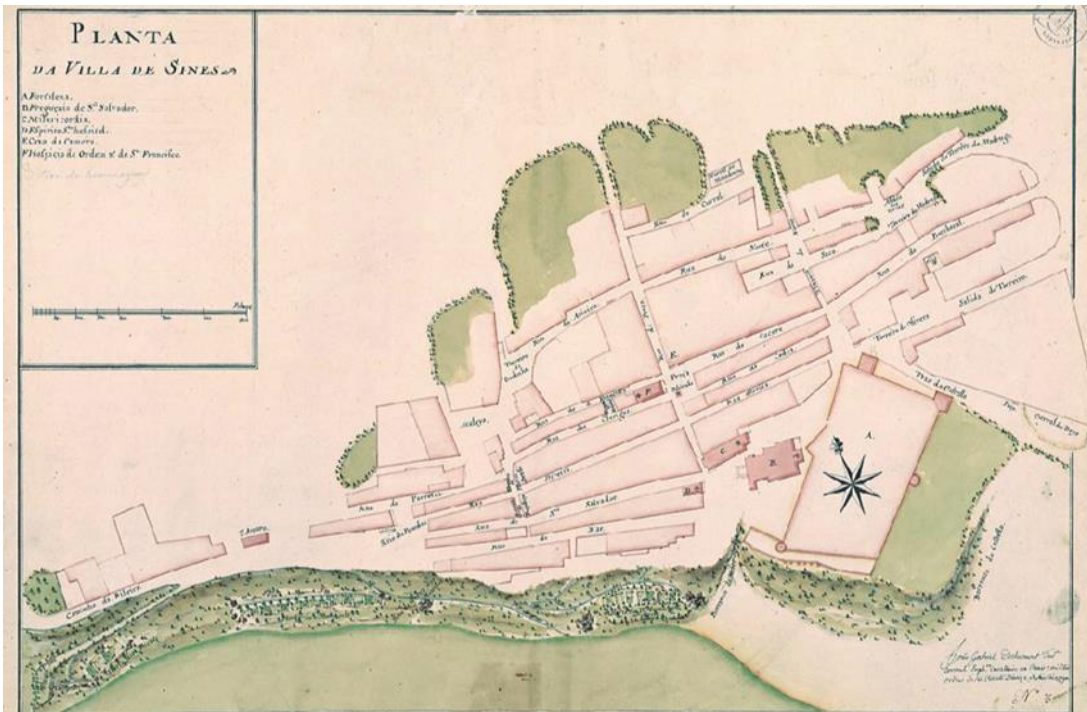


Figura 51 - Planta Medieval da Vila de Sines, João Gabriel Dechermont, 1970

5.1 | O LUGAR

“Sines parece vir de Sinus, seio ou enseada. E com efeito, de Setúbal ao Promontório Sacro, é ela a única que abre, sem dependência de maré, a sua meia-lua de asilo às embarcações, que dela precisam.”¹¹²

Posicionada numa parte estratégica do Litoral Alentejano, a cidade de Sines tem vindo sempre a ser um ponto importante de fixação do Homem ao longo dos anos, devido à sua relação com o mar e à sua topografia.

O solo de Sines é caracterizado por rochas magmáticas, solos arenosos e argilosos tendo como principal característica paisagística as falésias e as praias. Esta forte relação marítima foi definindo a ocupação deste território ao longo dos anos como um local de permanência, sendo considerado desde sempre um lugar com grande interesse estratégico, pelas potencialidades que oferece a atividades agrícolas e piscatórias.

Entre Setúbal e o Cabo de São Vicente, Sines é o mais protuberante momento do desenho da zona do litoral alentejano. A Sul tem uma baía natural (baía de Sines) que fica protegida dos ventos que vêm de Norte e Oeste, esta baía é o resultado de uma formação vulcânica no Maciço Ígneo de Sines.¹¹³

O desenvolvimento urbano é maioritariamente condicionado pelas condições naturais do território em questão (matriz territorial); dentro desta condição fazem parte vários elementos como a geologia, a morfologia, e o desenvolvimento de assentamentos urbanos.

Em 1984 é publicado um artigo em que se reconhecem os cinco locais de interesse arqueológico na cidade de Sines (entre o período mesolítico e a idade do bronze). *“Cada uma delas corresponde a um estágio bem definido de processo de ocupação humana durante a pré-história (...).”¹¹⁴*

Estes locais apresentam testemunhos do contacto humano neste território, e por estarem caracterizados em três fases distintas de evolução, é-nos permitido perceber o avanço das capacidades estratégicas e defensivas do homem ao longo dos anos.

¹¹² LÓPES, Francisco Luiz – Breve Notícia de Sines, Pátria de Vasco da Gama. 1850, p.30

¹¹³“O Maciço Ígneo de Sines (MIS) corresponde a um conjunto de rochas intrusivas formadas a partir do arrefecimento e cristalização de um magma em profundidade (...) Na verdade, uma das designações mais frequentes é a de Maciço intrusivo sub-vulcânico de Sines.” disponível em <http://atlas.cimal.pt/drupal/?q=pt-pt/node/192> (10.9.17)

¹¹⁴TAVARES DA SILVA, Carlos. ANDRADE, Joaquina. “Actas do segundo encontro de história do Alentejo Litoral” ; Centro Cultural Emérico Nunes, 2011, p.10-11

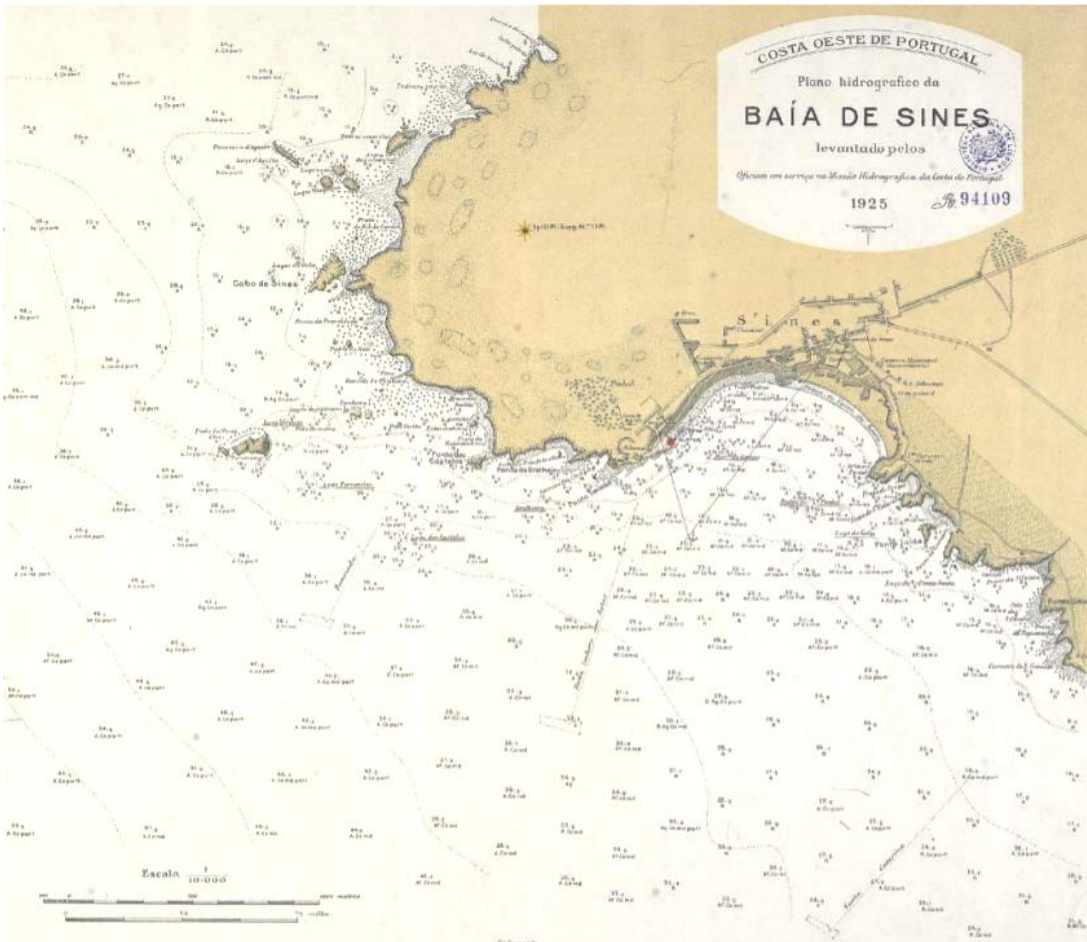


Figura 52 - Plano hidrográfico da baía de Sines, levantamento de 1925

Figura 53 - Planta de Sines, desenho de Leonardo Torrealba

Os arqueólogos Carlos Tavares da Silva e Joaquina Andrade fizeram o levantamento de dois conjuntos de Cetárias Romanas presentes em Sines. Um dos conjuntos estava posicionado perto do Castelo, e o segundo encontrava-se perto da encosta. Concluiu-se que estas cetárias terão sido construídas no século I.

Devido à Baía natural da cidade de Sines e à quantidade de alimento que esta podia fornecer, a sua procura era muito grande, o que levou ao assentamento dos povos naquele local. As povoações que ali viviam levavam uma vida dedicada à pesca, à produção de “garum”¹¹⁵ e à salga do peixe.

“escavámos no Largo João de Deus, terreiro situado imediatamente a oriente do castelo de Sines, uma oficina de preparados de peixe (Oficina 1A) construída, muito provavelmente, em meados ou na segunda metade do século I. De planta retangular, com 10 m de comprimento e 6 m de largura, esse edifício fabril era murado e possuía sete tanques de salga organizados em U, ladeando um pátio retangular que comunicava, a sul, com o exterior. Quer os tanques, quer o pátio eram revestidos por argamassa impermeável de gravilha, cal e areia e sem fragmentos de cerâmica, exatamente como o revestimento que ocorre nas fábricas de salgas do estuário do Sado datadas do Alto Império”¹¹⁶

Pode-se constatar então que este território sempre foi bastante ocupado durante séculos, servindo atividades maioritariamente piscatórias e habitações de povos nómadas.

Sabe-se que as primeiras ocupações significativas deste território remontam à era Romana. Também a Sul na Ilha do Pessegueiro se estabeleceu povoações na mesma altura, criando assim ligações entre Sines e os povos vizinhos, o que fez com que se determinassem assim os primeiros gestos estruturantes do território.

As características naturais da Baía de Sines e da sua elevada encosta, fizeram com que Sines fosse eficaz no que diz respeito à defesa de ameaças a partir do mar.

Esta defesa é ainda mais reforçada com a construção de fortificações, como é o caso do Castelo de Sines, que foi construído em meados de 1424, e do forte do Pessegueiro e do Revelim.

¹¹⁵O garum era um tipo de condimento muito utilizado na Antiguidade, especialmente na Roma Antiga. Era essencialmente feito de sangue, vísceras e outras partes do atum ou da cavala, misturadas com peixes pequenos, crustáceos e moluscos esmagados; tudo isto era deixado em salmoura e ao sol durante cerca de dois meses ou então aquecido artificialmente. Este produto era exportado para várias partes do Mediterrâneo.

¹¹⁶TAVARES DA SILVA, Carlos. ANDRADE, Joaquina. “Actas do segundo encontro de história do Alentejo Litoral” ; Centro Cultural Emérico Nunes, 2011



Figura 54 - Zona da Calheta vista do Castelo, 1910, disponível no arquivo de Sines

Figura 55 - Vista aérea da zona do Castelo (antes da construção dos acessos da avenida marginal)

“A qualidade marítima de Sines esteve na origem do seu novo estatuto de vila, em meados do séc. XIV. Na costa arribosa a sul da Nazaré os portos de pesca mais importantes surgiram ao abrigo de baías abertas a sul e protegidas por promontórios calcários: Buarcos já é assim, a esse tipo pertencem Nazaré, Peniche, Cascais, Sesimbra, Sines, este último resguardado por um promontório de rocha eruptiva.”¹¹⁷

Em suma, a evolução da cidade de Sines mostra, no geral, semelhanças com a evolução populacional de Setúbal. Nota-se que Sines começou a ser habitada durante o período Romano, tendo como principal atividade económica a indústria piscícola. Durante o período Visigótico, Sines manteve-se ocupada e, posteriormente, no período muçulmano, foi a única altura em que o local ficou abandonado por completo, ressurgindo mais tarde com a Baixa Idade Média e com a construção de fortificações, como é o caso do Castelo de Sines.

¹¹⁷QUARESMA, António - Sines Medieval e Moderna, in Sandra Patrício(coord.)
“O concelho de Sines da fundação à época moderna” Sines: Câmara Municipal de Sines, 73-124



Figura 56 - Ruínas das salgas romanas, a nascente do Castelo após escavações de 1990

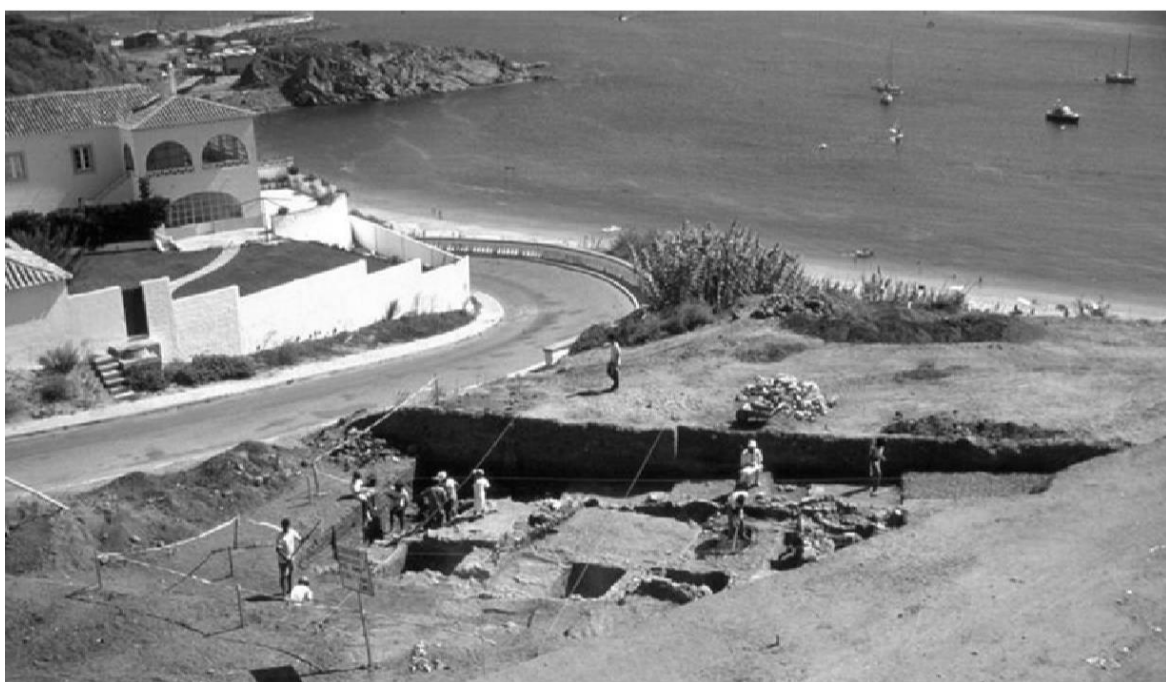


Figura 57 - Decorrer das escavações de 1990

5.2 | O CASTELO

Como já foi referido anteriormente, a ocupação humana na zona de Sines, mais propriamente na colina onde se situa o Castelo nos dias de hoje, remonta à era paleolítica, vindo a ser mais tarde ocupada pelos Romanos. Com as reconquistas Cristãs na Península Ibérica, a região de Sines terá sido conquistada por Sancho I de Portugal¹¹⁸, que posteriormente o seu filho Afonso II doou aos Cavaleiros da Ordem de Santiago.¹¹⁹

Mais tarde, em meados de 1360, a aldeia pertencente ao concelho de Santiago do Cacém (atual cidade de Sines), foi elevada à categoria de Vila através da Carta de Foral concedida por D. Pedro I de Portugal

O Castelo de Sines, como o conhecemos nos dias de hoje, começou a ser construído algum tempo depois da Carta Foral de D. Pedro I; estima-se que, só em 1424 se terá iniciado a fortificação, a mandado do procurador do povo Francisco Neto Pão Alvo, pois era necessário criar um refúgio para a população devido aos ataques de corsários, frequentes no litoral.

O Castelo é maioritariamente constituído por uma alcáçova, torre e residência do alcaide-mor (que representavam o poder que se exercia diariamente na Vila), e por um recinto amuralhado de aproximadamente 5000m². Tem como principais características uma planta em forma de trapézio irregular (contrariando a linguagem de um típico castelo gótico, devido à sua construção tardia) marcada por três torreões, dois deles encontram-se na fachada Norte do Castelo, e apresentam formas poligonais, e o terceiro encontra-se a Sudoeste e é circular. A torre de menagem do Castelo divide-se em três andares e está situada a Noroeste. Esta torre contém numa das faces, três janelas, duas delas retangulares (demonstrando uma reforma posterior), e a última é dupla e mainelada¹²⁰ (poderá ser contemporânea da época de construção quatrocentista).

Em meados do séc. XV, o alcaide-mor Estevão da Gama (pai de Vasco da Gama), efetuou, algumas obras no Castelo, mas não o preparou com artilharia que seria necessária.

Com a Dinastia Filipina, os ataques ao litoral português aumentaram drasticamente, de forma a controlar este problema, Alexandre Massai¹²¹ recomendou que se reedificasse a fortificação de Sines, deixando-a assim preparada para qualquer ataque.

¹¹⁸ Sancho I de Portugal (1154-1211) filho de D. Afonso Henriques, Sancho foi Rei de Portugal desde 1185 até à sua morte, era denominado de povoador, por ter promovido e apadrinhado o povoamento dos territórios do País.

¹¹⁹ A Ordem de Santiago, é uma ordem religiosa militar, fundada por Afonso VIII de Castela e aprovada pelo Papa Alexandre III.

¹²⁰ Mainel – denomina-se de mainel, a coluna em pedra que divide em duas partes um vão.

¹²¹ Alexandre Massai foi um arquiteto e engenheiro militar, nascido em Nápoles veio para Portugal com o seu tio em 1589, para ajudar na fortificação do Porto de Lisboa.



Figura 58 - Planta da proposta elaborada por Alexandre Massai (para abaluartar os quatro ângulos do Castelo),1621, disponível no arquivo municipal de Sines

Mais tarde, o Castelo sofreu danos, tais como outros edifícios da Vila, devido ao terramoto de 1 de novembro de 1755, o que levou a que se fizessem extensas intervenções na alcáçova.

“No século XVIII, o castelo continuava com a sua feição antiga, de muros direitos e ameiados; os engenheiros João Gabriel de Chermont e Diogo Correia da Mota insistiram em propostas, mais modestas, de abaluartamento e de um pequeno revelim defronte da porta, mas basicamente nada se alterou”¹²²

Um outro terramoto, a 11 de novembro de 1858 provocou danos ao Castelo; nesse dia a torre do relógio sofreu graves estragos, tendo sido reedificada no ano seguinte.

O Castelo de Sines, continuou a exibir o aspeto e as características de uma cerca medieval, de cariz excecional, pois encontrava-se numa frente marítima onde a fortificação abaluartada tinha possuído um extenso trajeto, de aproximadamente três séculos.

Dia 12 de Julho de 1997, com a elevação da Vila de Sines a cidade, foram realizados trabalhos mais extensos no Castelo, tendo sido recuperados alguns panos exteriores da muralha. Em 2007 foi aberta uma porta num dos panos muralhados do Castelo.

¹²² QUARESMA, António - Sines no trânsito da Época Medieval para a Moderna; Cit. P. 54.

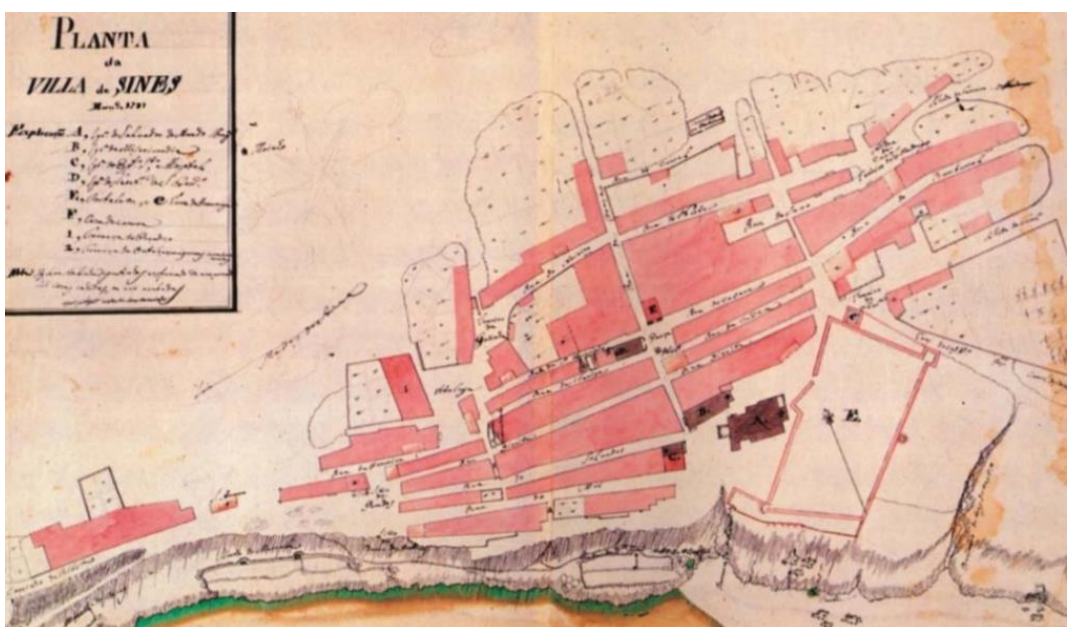
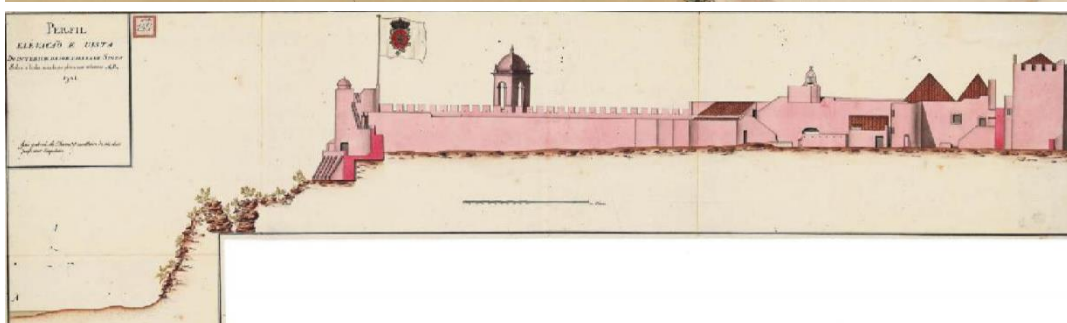


Figura 59 - Mapa com o cabo e a vila de Sines, 1790 (destaca, a toponímia costeira e as estradas), disponível no Arquivo municipal de Sines

Figura 60 - Perfil Elevação e vista do interior do Castelo de Sines, 1770, desenho de Chermont, disponível no arquivo municipal de Sines

Figura 61 - Planta do centro histórico de Sines, 1745, disponível no arquivo Municipal de Sines

5.3 | A MALHA URBANA

A vila de Sines estende-se desde o cimo da encosta do Castelo, orientada de Oeste para Este sempre por cima da baía. A malha urbana da Vila em meados do séc. XVII demonstra uma organização tardo medieval, orientando-se assim de ascente para poente e subdividindo-se em ruas e quarteirões estreitos e compridos.

A Vila desenvolveu-se não só a partir do Castelo, mas também da Rua Direita que seria assim o eixo central e gerador económico da Vila, organizando-se depois as restantes ruas paralelas.

*“A rua direita era o eixo central e estruturante, ocupando na hierarquia das ruas um papel de comando na expansão nascente-poente. Ela alongava-se paralela ao mar e dava ligação, na direção poente, à “Ribeira”, importante espaço onde se situava a vida marítima de Sines e à Ermida de Nossa Senhora das Salas, tradicional lugar de devoção; o crescimento nessa direção deparava-se, porém, com a dificuldade dos areais que cobriam o cabo e que os ventos mobilizavam com prejuízo das culturas”.*¹²³

Outra rua importante na construção da Vila foi a Rua da Praça, que se foi organizando e construindo com as suas pequenas ruas perpendiculares, formando entre elas locais de permanência importantes tais como a Praça Municipal e a Praça Religiosa (esta última junto do Castelo), constituindo, juntamente com a Igreja de Nossa Senhora das Salas e Igreja Matriz de São Salvador os elementos mais importantes da Vila, não só pela sua arquitetura mas também pela simbologia que estes representavam.

O crescimento da atual cidade de Sines deu-se principalmente a partir da relação terra-mar, sendo esta relação a sua identidade até aos dias de hoje. A pesca era uma das principais atividades e o meio de subsistência da maioria dos habitantes de Sines.

A cidade esteve sempre ligada ao exterior por via marítima, tendo parceiros comerciais conforme o tipo de mercadorias exportadas. No séc. XX sofreu uma enorme alteração, transformando o território drasticamente.

Em meados dos anos setenta, Marcelo Caetano manda construir um complexo portuário, *“(…) o novo porto de Sines, foi a grande realização do seu regime (…)”*¹²⁴ tendo que se criar um aterro na zona da baía vindo assim a alterar a morfologia do local. Esta decisão foi tomada devido à profundidade das águas do local (o porto de Sines é o único porto de águas profundas do país), o que permite receber e operar navios de grande porte e criar rotas de acesso à Europa e América.

¹²³ TAVARES DA SILVA, Carlos. ANDRADE, Joaquina. “Atas do segundo encontro de história do Alentejo Litoral”; Centro Cultural Emérico Nunes, 2011 P.80,81

¹²⁴ RAMOS DOS SANTOS, Américo – “Análise social: vol. XIII, 1977 P.71

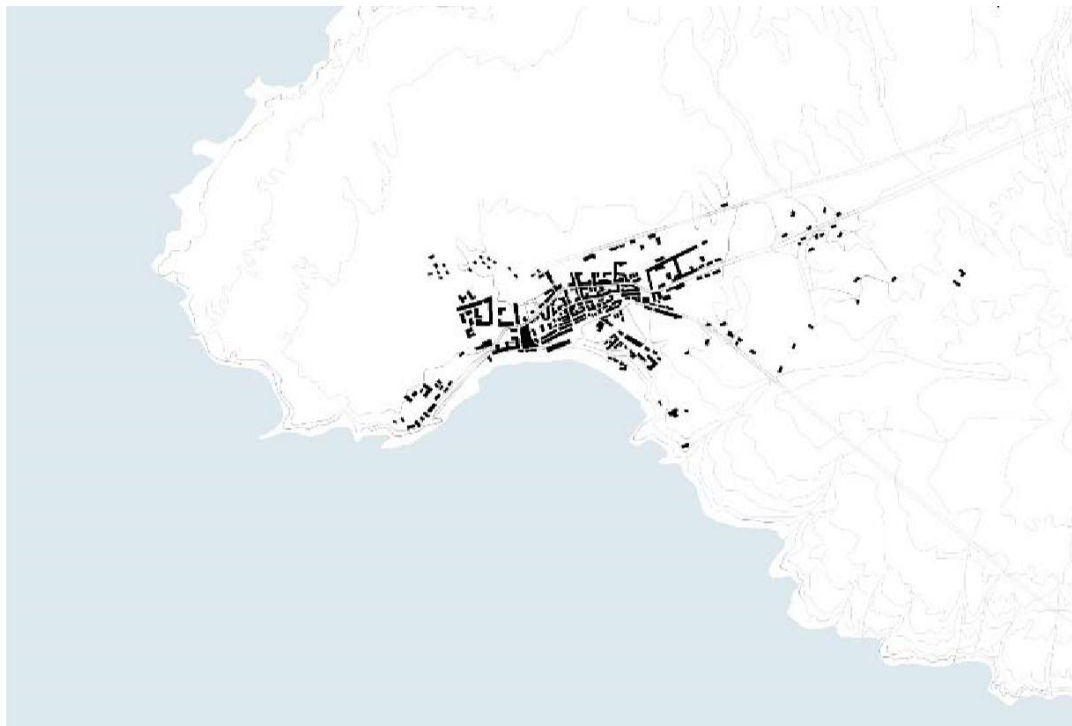


Figura 62 - Planta esquemática da Cidade de Sines em 1960 (6000 habitantes), esquema elaborado por André Sousa

Figura 63 - Planta esquemática da Cidade de Sines em 1988 (11153 habitantes), esquema elaborado por André Sousa

Esta mudança brusca teve repercussões na paisagem de Sines o que era natural passou a ter um aspeto industrial muito marcado, que funciona hoje como uma “megacidade” que abrange Sines.

Apesar de, durante o seu primeiro século de existência, Sines apenas ter sido considerada parte da periferia do concelho de Santiago de Cacém, desempenhou um papel central importante; caracterizando-se pela sua notável evolução, tanto demográfica como economicamente, as vertentes portuárias consequentes da sua localização geográfica sempre se assumiram fortes perseverantes na vida local.

Hoje em dia Sines tem um papel económico muito importante, virado para o complexo industrial e portuário ali assente, mas ainda assim a cidade é marcada pelas culturas e tradições, pelo valor histórico e cultural que grande parte da população defende que se mantenha viva.



Cronologia da ocupação de Sines

Paleolítico

Encontrados vestígios das primeiras ocupações humanas, na zona de Sines remontando à era paleolítica. Estes vestígios pertenciam a grupos nómadas e foram encontrados perto do Cabo de Sines. vestígios pertenciam a grupos nómadas e foram encontrados perto do Cabo de Sines.

Neolítico

A sedentarização começa a aparecer e os povos começam a assentar e a ganhar conhecimento sobre o território e as suas possibilidades. Iniciam-se atividades agrícolas e pastorícias.

Calcolítico

Durante este período assistem-se a várias alterações nas ocupações humanas, Começam a aparecer povoados com condições de defesa como é o caso do Monte Novo, prova do aparecimento de conflitos pelo domínio dos recursos naturais daquele território.

Idade do Bronze

Foram encontrados vestígios de povoações na zona do pessegueiro, junto à linha de água. Entre as escavações encontraram-se lareiras e pavimentos lajeados

Idade do Ferro

O litoral de Sines situava-se num dos eixos de escoamento de minérios, funcionando assim como ponto de escala marítima. O minério era trocado por produtos como vinho ou cerâmica.

I – Época Romana

Esta época é das mais marcantes para a história de Sines, é nesta altura que Sines se afirma como centro portuário e industrial. As duas oficinas de conservas piscícolas encontradas no largo adjacente ao Castelo mostram como era importante o recurso marinho para aquela povoação. Foram encontrados variados tipos de cerâmicas que provam a intensidade do comércio marítimo naquela época



V – Época Visigótica

	XIV 1362	XV 1424	XVI 1469	XVIII 1529	XVIII 1730	XIX 1755	XIX 1834	XIX 1855
Foram revelados vestígios de ocupações visigóticas na zona adjacente ao Castelo de Sines. Estes vestígios vêm maioritariamente das muralhas do Castelo e da Igreja Matriz (pilastras, frisos), estes elementos deveriam pertencer a um edifício de cariz religioso já não existente. Muitos desses elementos foram aproveitados na construção da Igreja Matriz adjacente ao Castelo. Posteriormente com a chegada dos mouros Sines fica quase que abandonada.	Sines é declarada Vila, através da carta concedida por D. Pedro I no dia 24 de novembro.	Construção do Castelo de Sines.	Nascimento de Vasco da Gama na Alcáçova do Castelo.	A mandado de Vasco da Gama a ermida de Nossa Senhora das Salas é reerguida.	Construção da Igreja Matriz de S. Salvador.	1 de novembro de 1755 dá-se o terramoto.	Devido à extinção das ordens religiosas, Sines deixa de pertencer à Ordem de Santiago. D. Miguel, sai de Sines para o exílio.	Construção do atual cemitério da cidade. O município de Sines extingue-se e passa a fazer parte de Santiago do Cacém como freguesia de S. Salvador.

“E a arquitetura é feita para nós a utilizarmos. Não é nenhuma das Belas - Artes. Acho que esta também é a tarefa mais nobre da arquitetura, o facto de ela ser uma arte para ser utilizada. Mas o mais belo é quando as coisas se encontram, quando se harmonizam. Formam um todo. O lugar, a utilização e a forma. A forma remete para o lugar, o lugar é este, e a utilização é esta”¹²⁵

Peter Zumthor

¹²⁵ ZUMTHOR, Peter. Atmosferas. Editorial Gustavo Gil. 2006. P.69.

6 | O PROJETO

6.1 | CONCEITO

6.2 | ESTRATÉGIA URBANA

6.3 | O EDIFÍCIO

6.3.1 | FORMA

6.3.2 | MATERIALIDADE



Figura 64 - Ortofotomapa da Cidade de Sines, Google Earth

Figura 65 - Ortofotomapa da zona do Centro Histórico de Sines, Google Earth

6.1 | CONCEITO

O ponto de partida deste trabalho é o Castelo de Sines, elemento marcante da cidade, que se trata de um local com uma memória arqueológica bem delineada que pretende manter-se. A proposta projetual passou pela criação de um programa de cariz cultural (museológico e arqueológico) que tem como elemento criador e estruturante a Ruína.

O Castelo de Sines, enquanto local para a cultura, prevê uma proposta de revitalização do mesmo, a partir da criação de um elemento que funcione como Centro Arqueológico e interpretativo, e que permita a flexibilidade e a permanência do uso de diferentes espaços, abrigando momentos de contemplação da Baía de Sines.

Tendo como principais premissas de trabalho a exposição dos conjuntos de ruínas e a inclusão dos mesmos na “rotina da cidade”, percebeu-se que era importante a colocação de um equipamento museológico, arqueológico e interpretativo. O inegável valor histórico e patrimonial que se encontra presente nesta zona, presenteia um conjunto de oportunidades e condicionantes para a produção deste projeto.

O Centro Arqueológico e interpretativo irá então situar-se no Castelo de Sines, enquanto resposta à intenção de tornar o espaço arqueológico acessível e atrativo. Propôs-se um conjunto de percursos que permitem visitar as ruínas, tendo em conta a diferenciação entre as áreas arqueológicas das áreas museológicas; a zona das escavações é protegida delimitando o espaço expositivo do espaço arqueológico.

Recorreu-se à reorganização dos acessos do Centro Histórico da cidade (zona do Castelo) à marginal, com o intuito de reduzir o número de viaturas no mesmo. Percebeu-se também que seria importante manter as possibilidades de apropriação do espaço interior do Castelo através da comunidade (como é o caso do Festival Músicas do Mundo).

O edifício principal surge como elemento catalisador da identidade e memória do lugar que, devido ao seu estatuto icónico (por se encontrar dentro do Castelo de Sines), detém um programa cultural, restabelecendo a relação entre o Castelo e o Mar, criando assim uma “nova janela” para a baía.

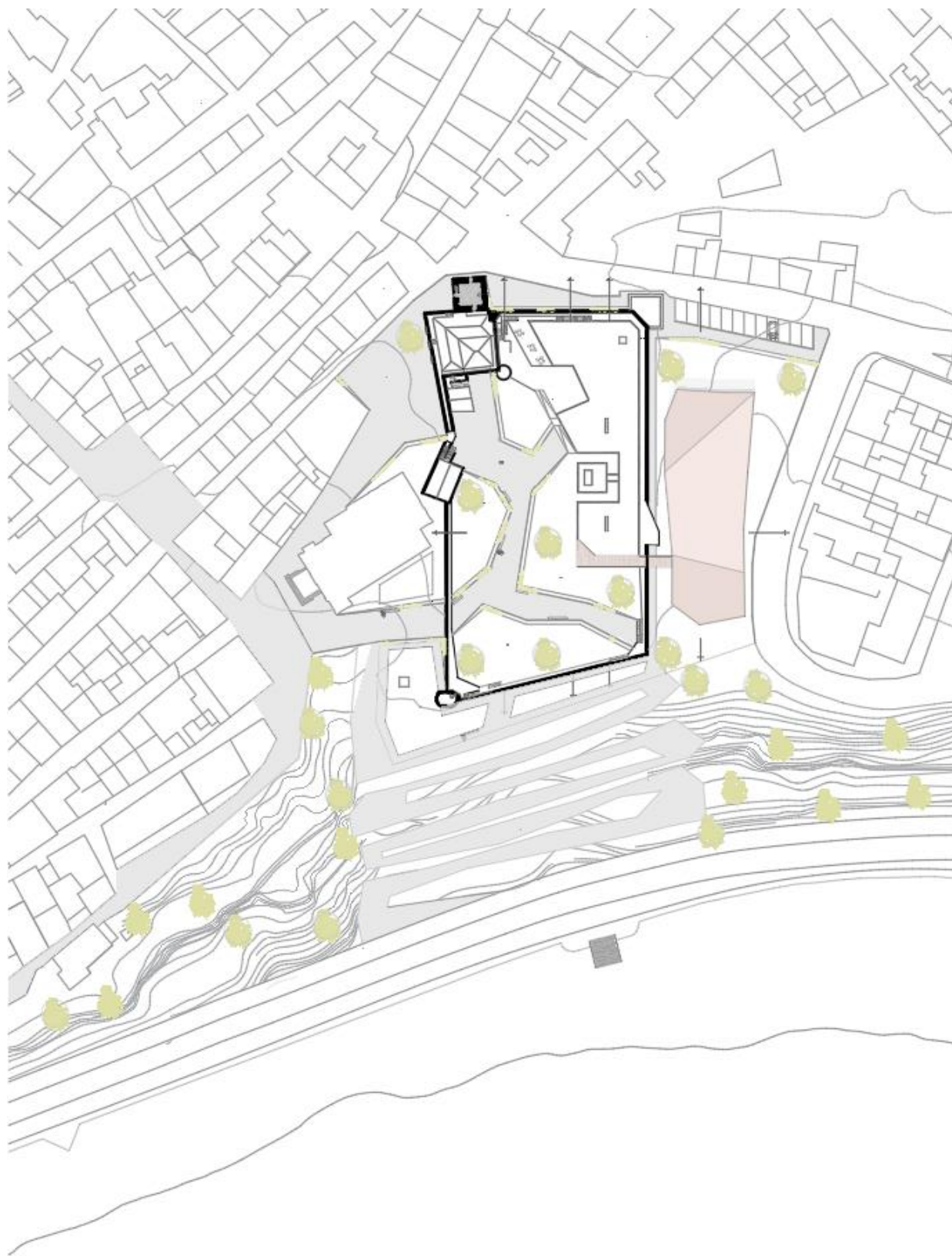


Figura 66 - Planta de implantação da proposta projetual

6.2 | ESTRATÉGIA URBANA

Estando o Centro Arqueológico localizado no Centro Histórico de Sines, local onde a topografia e a falta de organização viária limitam a aproximação ao local, a reestruturação do sistema de acessos (pedonal e viário) tornou-se prioridade.

Desta forma, foi feita uma limitação da circulação automóvel na Rua Cândido dos Reis, fazendo com que esta passe a ser apenas um percurso pedonal, que faz a ligação entre o centro de artes de Sines, a zona do Castelo e a Igreja Matriz de São Salvador, limitando assim o número de viaturas no Centro Histórico da cidade.

Assim, possibilita-se um percurso de cariz cultural, que engloba vários pontos de interesse da cidade e que podem ser visitados. O percurso pode ter início na zona do centro de artes, passando para a Igreja da Misericórdia (séc. XVI), adjacente a essa Igreja encontra-se a Igreja Matriz de São Salvador (séc. XV) e, por fim, o Castelo com o seu Centro Arqueológico e museu.

Relativamente aos acessos viários, manteve-se os acessos feitos pelas ruas Gago Coutinho e João de Deus, e foram criados doze lugares de estacionamento, na zona Este adjacente ao Castelo possibilitando assim que se acesse via automóvel, desembocando no estacionamento perto do Centro Arqueológico.

O acesso viário à marginal mantém-se, feito pela estrada que se encontra do lado Este do Castelo e que liga a rua João de Deus à Avenida marginal Vasco da Gama, não comprometendo assim o tráfego no Centro Histórico.

Em relação aos acessos pedonais desde o Centro Histórico até à avenida marginal, pensou-se num percurso que acompanhasse a colina do Castelo, aproveitando o facto de esta ser uma zona bastante elevada, e com vista privilegiada para a Baía de Sines.

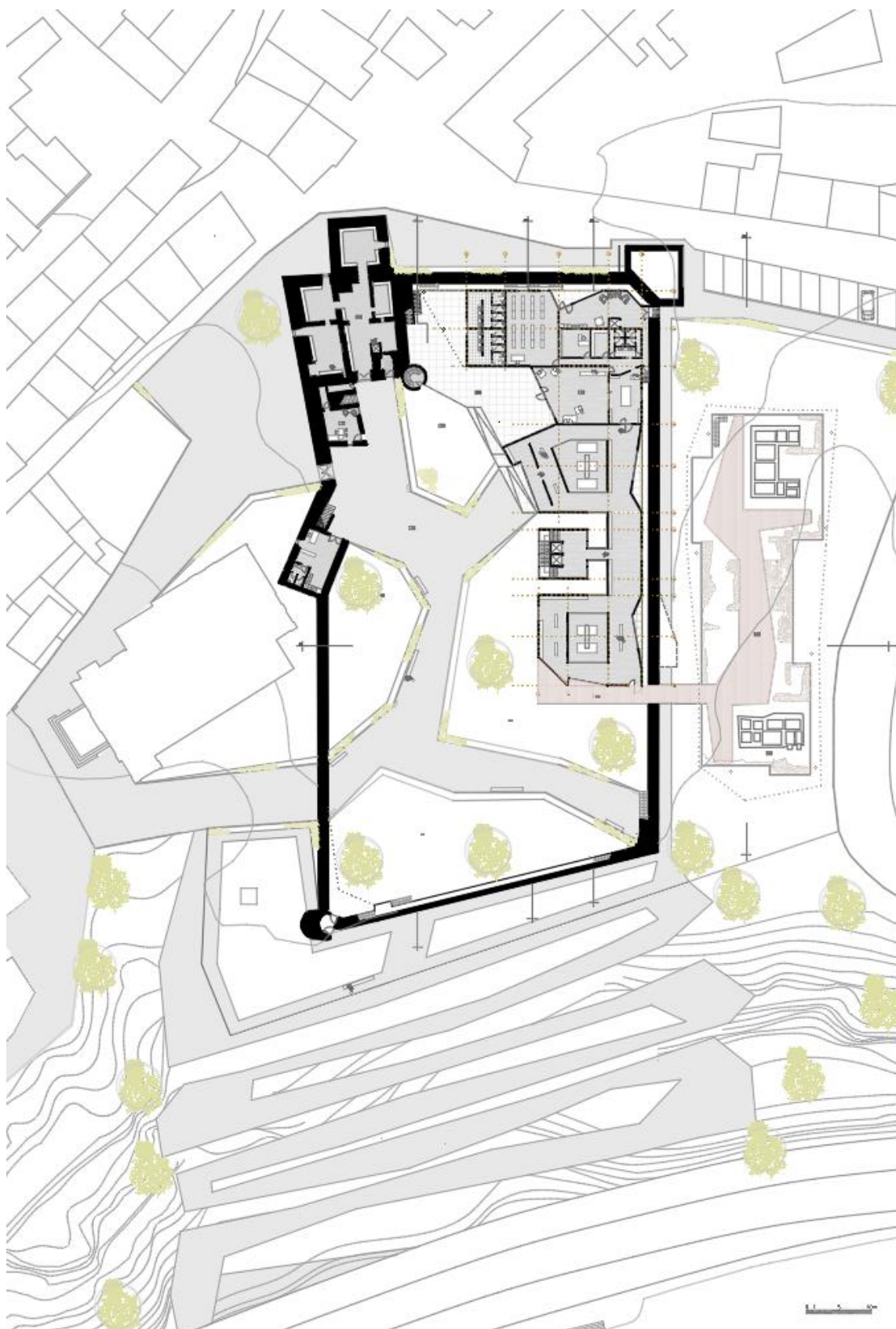


Figura 67 - Planta do piso 0

6.3 | FORMA E DISTRIBUIÇÃO DE ESPAÇOS

No que diz respeito à conceção da forma do Centro Arqueológico, o objetivo foi criar uma desconexão do objeto através das aberturas e transparências pontuais, e sugerir a combinação de ameias, merlões e aberturas presentes nas muralhas do Castelo de Sines. Decidiu-se criar um objeto arquitetónico com uma linguagem orgânica, para que seja possível marcar um contraste acentuado entre a construção nova e o construído.

Esta peça situa-se no interior muralhado do Castelo e divide-se em dois pisos: o piso térreo que está dividido em duas zonas; zona pública e zona de funcionários, e o piso superior também dividido da mesma maneira.

Este volume do Centro Arqueológico encontra-se elevado em relação à cota do pavimento do Castelo, de forma a conservar os possíveis vestígios arqueológicos dentro da muralha do mesmo. Atualmente, a zona do interior do Castelo ainda não sofreu nenhum tipo de escavação arqueológica; contudo, tratando-se o Castelo de uma construção do séc. XIII, e havendo já estudos e levantamentos de cetárias romanas na zona a Sul do Castelo e em diversos pontos da cidade de Sines, seguramente aquela zona também terá vestígios arqueológicos de grande valor cultural.

O acesso ao Centro Arqueológico é feito através de uma rampa que se encontra de frente para a entrada do Castelo e para a receção do mesmo. Subindo essa rampa alcança-se o primeiro nível, onde ao entrarmos no edifício encontramos uma pequena loja, e a receção do Centro Arqueológico que encaminha os visitantes para as zonas expositivas (duas grandes salas de pé direito duplo onde se poderá ver vários painéis com a história e evolução da cidade e do Castelo).

Entre as duas salas existe um volume “descolado” da restante edificação, tendo apenas uma pequena ligação feita através de uma zona envidraçada, que leva os visitantes até à zona de acessos verticais ao piso superior.

No lado oposto do edifício (ainda no piso 0) ficam as instalações sanitárias públicas, e a zona de funcionários que contém; entrada independente feita pela muralha Este, uma zona de copa, escritório, zona de arrumos de ficheiros e instalações sanitárias.

No mesmo piso podemos encontrar um percurso exterior em que o acesso é feito a partir da zona de exposições, estando disponível apenas para visitantes do Centro Arqueológico. Este percurso faz-se através de um passadiço em aço corten que perfura a muralha Este do Castelo (o pano da muralha Este não é o original, tornando esta intervenção menos invasiva).

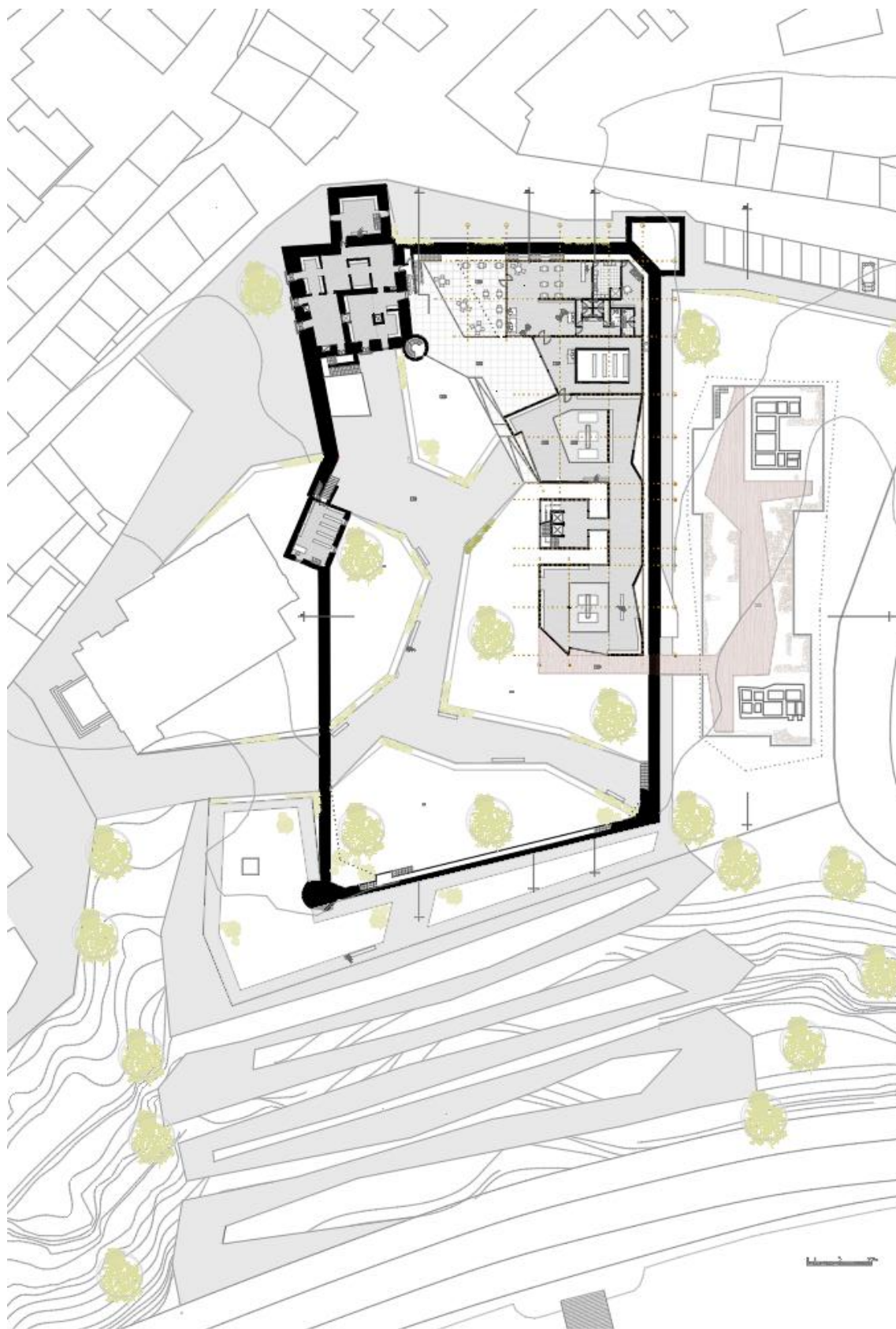


Figura 68 - Planta do piso 1

Toda a zona de vestígios arqueológicos foi tapada por uma cobertura leve e alta em aço corten, assegurando a proteção das mesmas; foi também criado um acesso independente através de escadas que podem ser usadas pelos arqueólogos.

Relativamente ao piso superior do Centro Arqueológico, o acesso pode ser feito através do volume que se encontra a meio das salas expositivas (apenas para visitantes do Centro Arqueológico); ou pode ser feito através de uma escadaria que se encontra adjacente ao museu da casa do Vasco da Gama, e que direciona as pessoas para uma ampla esplanada exterior (qualquer pessoa, mesmo que não pretenda visitar o Centro Arqueológico, tem acesso à zona de bar).

Chegando então ao piso superior pela zona da esplanada, temos um bar, que dá suporte ao Centro Arqueológico, e instalações sanitárias. Por trás da zona de bar encontramos toda a parte de funcionários; com uma cozinha para servir os mesmos e uma zona de copa para os funcionários do bar, com um elevador que liga à zona de entrada do piso 0 e instalações sanitárias.

Subindo pelo lado oposto do edifício (acessos apenas para visitantes do Centro Arqueológico), no volume de acessos verticais do Centro Arqueológico, encontramos na parte de cima das salas expositivas vazadas, em que o percurso é feito num mezanino e que acaba numa sala de audiovisuais, onde se poderá assistir a entrevistas e documentários relativos à cidade, à história, às descobertas dos vestígios arqueológicos e ao Castelo de Sines.

Existe ainda um passadiço com guardas que percorre a maior parte do perímetro das muralhas e que faz a ligação ao percurso pré-existente, permitindo a visualização da zona da baía de Sines, da zona da Igreja Matriz de São Salvador e parte da cidade.

Em zonas pontuais do percurso, foram criadas zonas mais amplas permitindo assim a permanência dos visitantes nesses pontos; foi ainda projetada uma varanda na zona do pano da muralha Este (num local onde já não existiam ameias) que se “debruça” sobre a zona de ruínas e que serve como miradouro. Esta intervenção tem como propósito dar uma maior segurança aos visitantes enquanto estiverem a percorrer a zona da muralha, fornecendo também uma experiência mais rica e agradável do Castelo.

A zona das antigas cavaliças, adossadas à muralha Norte, foi escolhida para ser um local de estudo e análise de artigos arqueológicos, sendo principalmente um edifício de serviços. O seu interior contempla uma área de arrumos e espaço de leitura e estudo para os arqueólogos, e uma instalação sanitária.

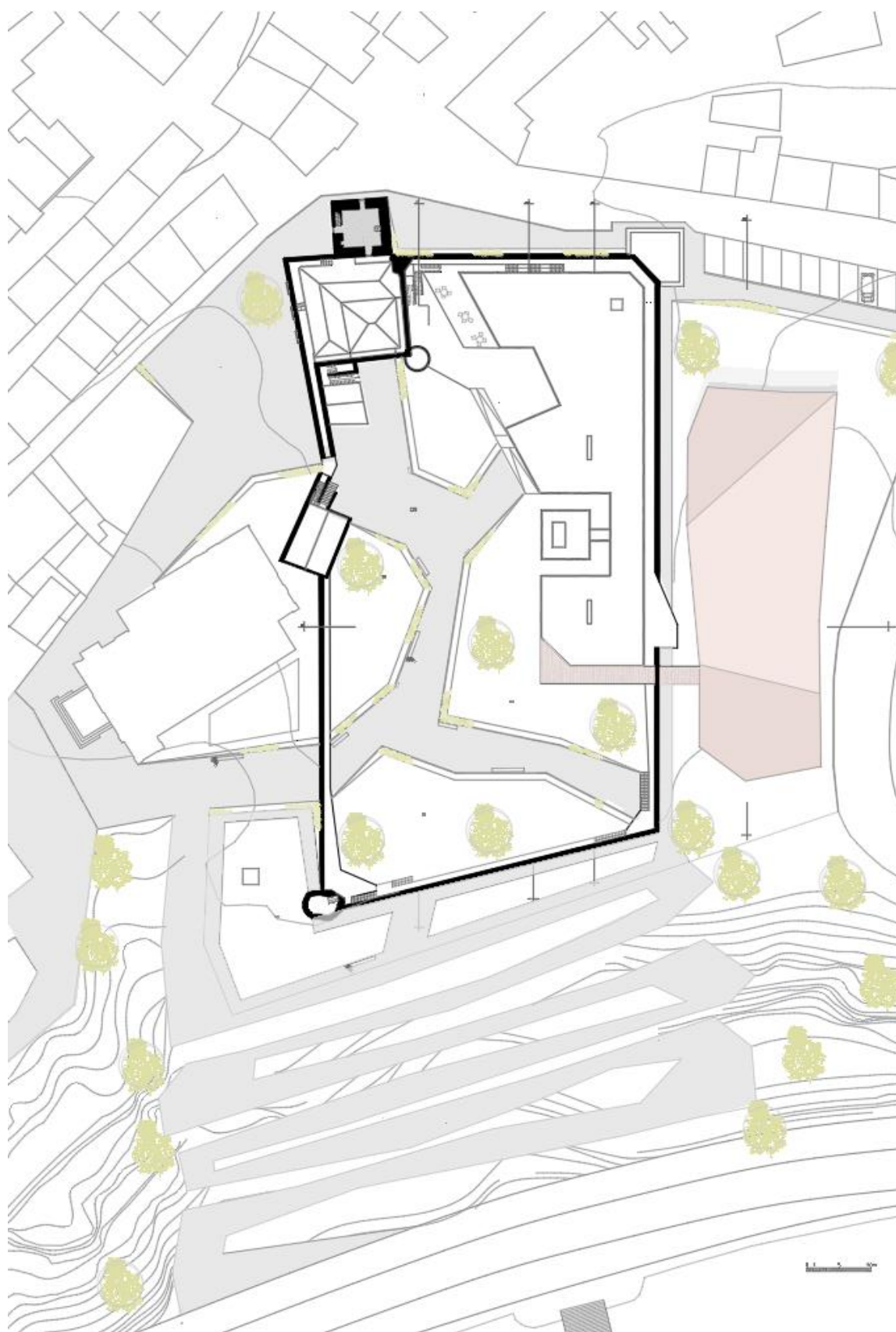


Figura 69 - Planta da cobertura

O acesso a este edifício pode ser feito de duas formas; através de uma escadaria encostada à muralha do Castelo dando acesso direto ao piso superior, ou no piso inferior dando acesso à zona de espaço de leitura e instalação sanitária.

A zona do Paço dos Governadores Militares e a zona da torre de Menagem, apresentando já um cariz museológico, a intervenção não foi de grande impacto, tendo sido mantida a linguagem do mesmo. Abriam-se apenas vãos em pontos específicos (para que haja uma leitura entre as salas expositivas), e colocou-se um elevador dedicado a pessoas com dificuldades motoras.

Na zona da Casa de Guarnição não se fez alterações, passando apenas a intervenção pelos pavimentos. Nesta zona encontramos um ponto de turismo (apoio aos visitantes que necessitem de informações), e uma pequena zona de arrumos.



Figura 70 - Corte A

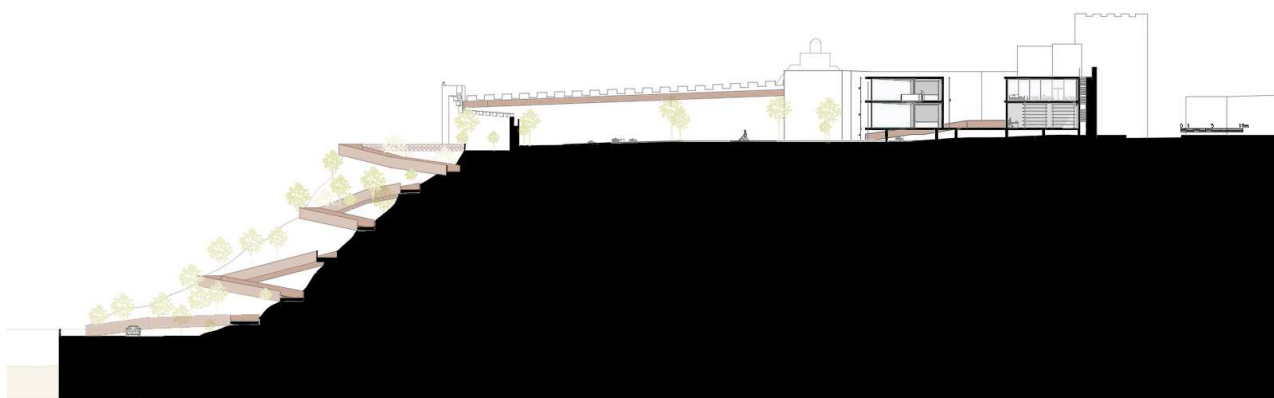


Figura 71 - Corte B



Figura 72 - Corte C

6.4 | MATERIALIDADE

Relativamente à materialidade escolhida para o projeto, teve-se em consideração as cores presentes nas muralhas e nas escavações. Assim foram escolhidos diferentes tipos de materiais, para os vários pontos do projeto.

O Centro Arqueológico presente no interior do Castelo foi pensado para que a sua construção seja uma estrutura metálica, elevada do solo (aproximadamente um metro) e assente em pilotis também eles metálicos (estrategicamente distribuídos, minimizando o contato com as ruínas), e ligados a fundações de betão armado. Como o Centro Arqueológico é elevado do solo não são necessárias escavações profundas (não comprometendo assim a integridade dos possíveis vestígios arqueológicos).

Esta forma de construção proporciona-nos uma edificação de caráter não permanente, pois poderá vir mais tarde a sofrer uma eventual desmontagem (teve-se em consideração esta possibilidade, pelo fato de estarmos a projetar num local de bens patrimoniais).

Em relação aos revestimentos para o Centro Arqueológico, considerou-se um material que contrastasse em algumas partes com o da pré-existência, assim sendo propôs-se aço corten e painéis de gesso com acabamento preto.

Nas zonas de envidraçados, podemos encontrar alguns elementos de sombreamento horizontais, também em aço corten, para que os espaços sejam iluminados de uma forma controlada. Nas paredes adjacentes às muralhas do Castelo a construção é afastada da muralha, existindo vários planos envidraçados (para criar uma permeabilidade entre o edifício projetado e a pré-existência), passando aos visitantes uma sensação de “deambulamento” pelo Castelo e não por uma construção fechada.

O percurso pela zona das ruínas é em grelha de aço corten, possibilitando a observação dos vestígios arqueológicos.

O percurso feito pelas muralhas do Castelo é também em aço-corten, para estabelecer a mesma linguagem que o Centro Arqueológico. A varanda existente na continuidade deste percurso é em perfis de aço-corten; dialogando assim com a passagem que se encontra no piso inferior, na perfuração da muralha, também ela do mesmo material (os dois elementos encontram-se presentes na muralha Este do Castelo).

Relativamente aos pavimentos, os espaços exteriores serão em painéis de pedra (colocados de forma a que não se comprometa os possíveis vestígios arqueológicos), os espaços interiores serão em madeira, e as coberturas serão em gravilha.

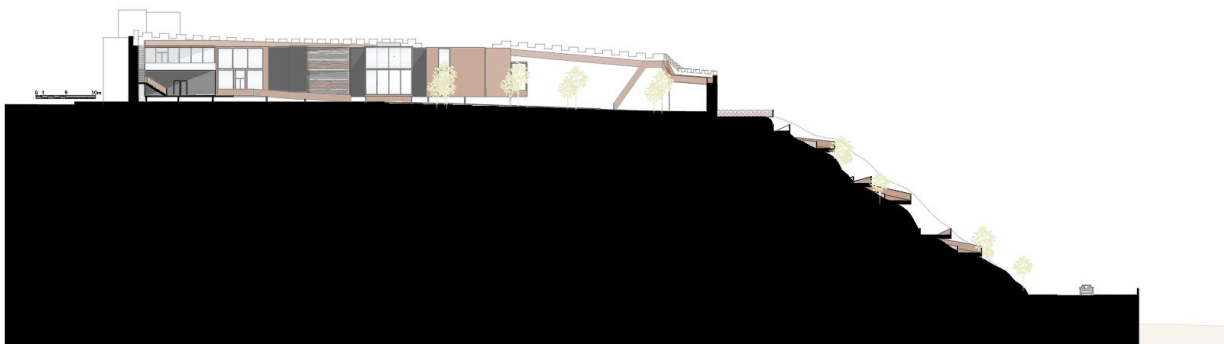


Figura 73 - Corte D



Figura 74 - Corte E

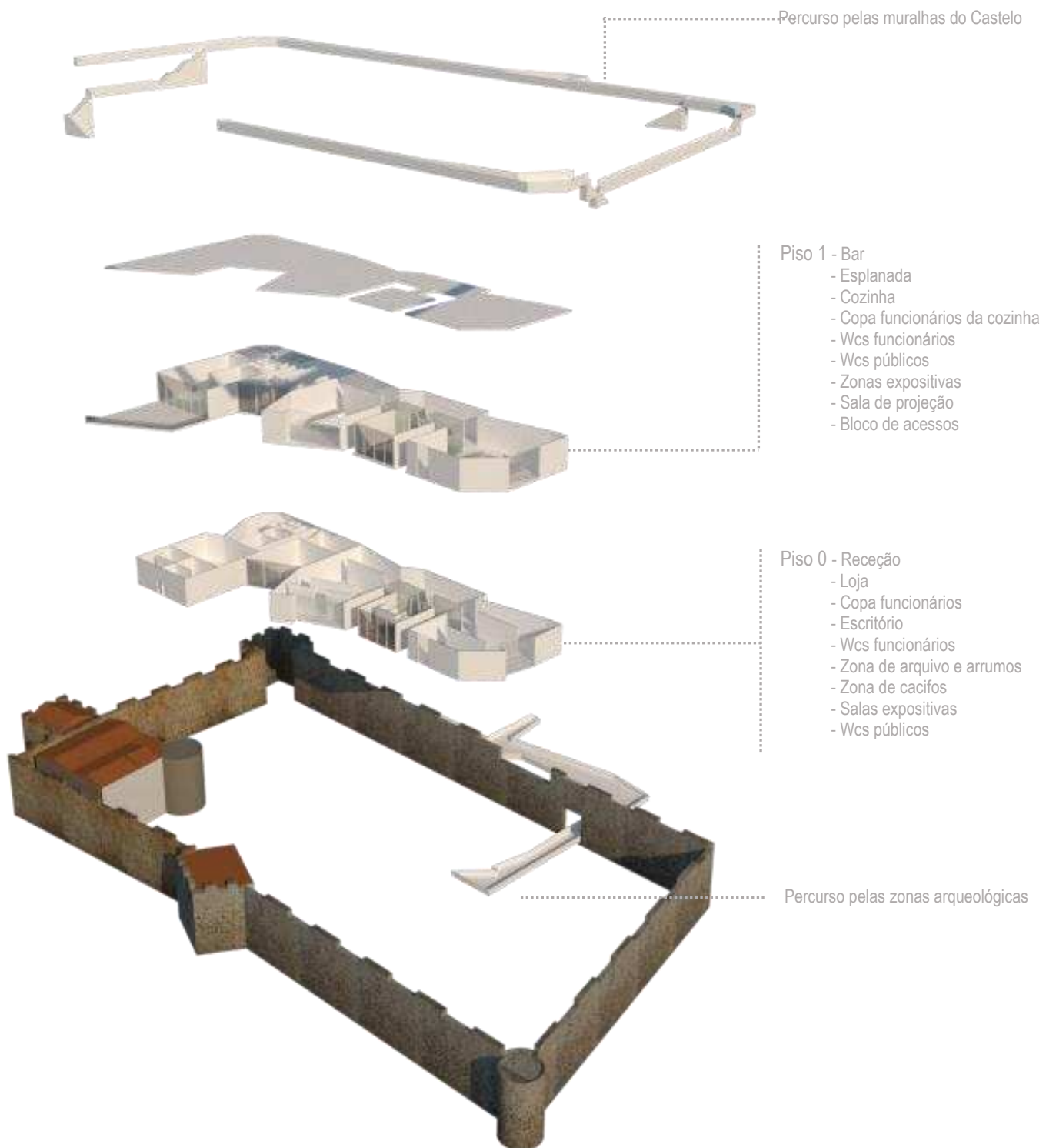


Figura 75 - Figura esquemática da organização da proposta projetual, da autora

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

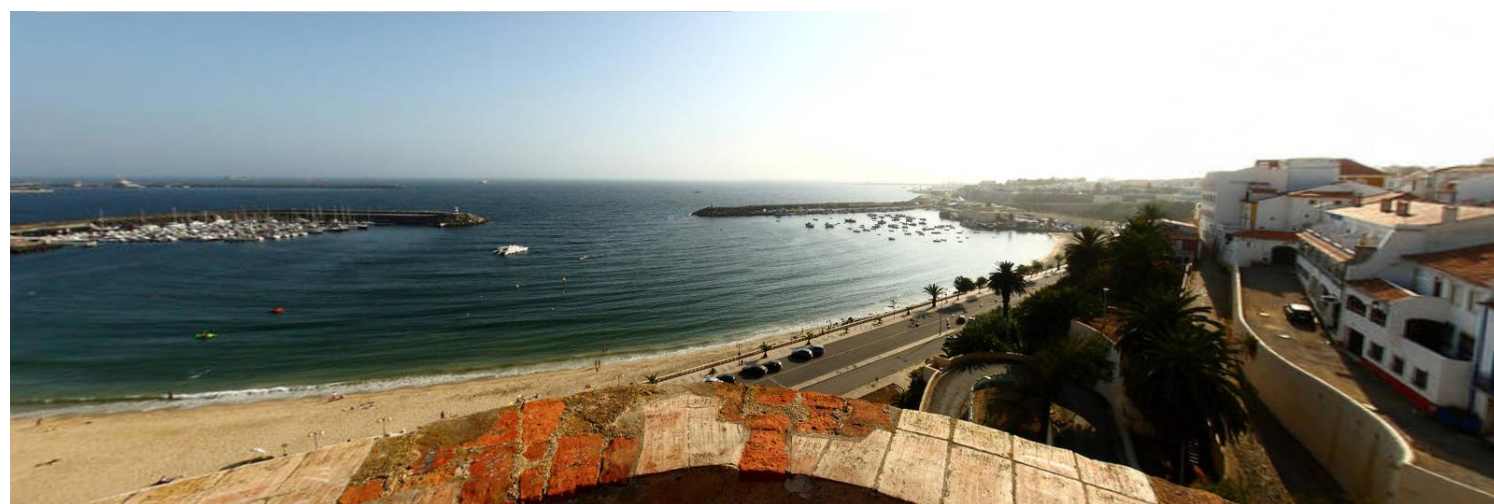


Figura 76 - Fotos panorâmicas do Centro Histórico de Sines, elaboradas a partir da muralha, fotografia de Adelino Chapa

As cidades detêm uma capacidade de exibir às gerações futuras toda a sua história; por meio da arquitetura, a relação entre edifício e lugar transporta consigo a memória do lugar ao longo dos anos.

Encontramo-nos num período onde o Património simboliza um domínio em que a arquitetura tem crescido cada vez mais (seja a partir de intervenções ponderadas, ou de cariz mediático, aumentando assim a atratividade estética e atualizando o seu programa), com isto, levantam-se questões em relação à forma necessária para lidar com as pré-existências.

Torna-se então fundamental estudar e estabelecer (através de uma visão arquitetónica) a forma mais correta de revitalizar edifícios históricos, favorecendo simultaneamente a dinamização social e económica dos locais onde estes se encontram.

O Castelo de Sines e os vestígios arqueológicos presentes no local apresentam-se como uma oportunidade para idealizar um projeto arquitetónico, que através de uma componente cultural, consiga prestigiar e revitalizar o Património.

É desta forma que surge o projeto (anteriormente apresentado) para o Centro Arqueológico do Castelo de Sines, produto do conhecimento adquirido sobre os principais conceitos estudados neste trabalho (Ruína, Memória, Reabilitação, Lugar).

O estudo e reflexão que permitiu que se identificassem e definissem os vários estágios de intervenção já existentes, fez com que fosse possível escolher a forma mais apropriada para elaborar esta proposta. Assim, percebeu-se que a reutilização dos espaços presentes no Castelo de Sines, a conservação da zona de vestígios arqueológicos e a inclusão de um novo edifício contemporâneo, seria a forma mais prudente de preservar a memória do lugar, estabelecendo um vínculo entre passado e presente.

A escolha do programa da proposta está justamente ligada ao local, (sendo este rico em vestígios arqueológicos) podendo assim dinamizar culturalmente a cidade, valorizando os solos. Assim sendo, a proposta arquitetónica tem como finalidade a criação de uma arquitetura que valorize as mudanças temporais e o local onde está inserida.

O projeto apresenta-se como uma tentativa de fundir a herança arqueológica (como produto cultural), ao património arquitetónico, de forma a conceder-lhe uma nova vida; mantendo desta forma a sua memória e recuperando o seu valor, dinamizando atividades no Centro Histórico que permitam a relação entre a população e o Património (que se figura habitualmente como intocável).

7 | BIBLIOGRAFIA

- ., L. C. (s.d.). *Serralves 1ª Edição*. Lisboa: Appleton Square, 2009.
- ABREU, P. M. (2007). *Palácios da Memória II - O processo de leitura do monumento*.
Dissertação para tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa
Faculdade de Arquitetura.
- Alberti, L. B. (2011). *De Re AEdificatoria*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ARGAN, G. C. (1992). *Arte Moderna*. São Paulo: Cia.das Letras.
- BACHELARD, G. (1ª ed. 1989 ; 5ª ed. 2000). "*A Poética do Espaço*". S. Paulo: Martins Fontes.
- BOITO, C. (2000). *Conserver ou restaurer: les Dilemmes du Patrimoine*. 1ª edição 1893:
Bensaçon, L'imprimeur.
- BRANDI, C. (1977). *Teoria del Restauro*. Roma: Einaudi.
- BURKE, E. (1759). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the sublime and
beautiful*. Londres: J.Dosdley.
- C TAVARES DA SILVA, J. C. (1998). *Para uma arqueologia do castelo de Sines*. In *Da Ocidental
Praia Lusitana. Vasco da Gama e o seu tempo*. Lisboa: Comissão Nacional para as
Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- CAPITEL, A. (2009). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid,: Alianza
2ª edição.
- CHATEAUBRIAND, F.-R. d. (1861). *Oeuvres completes de Chateaubriand. Genie du
christianisme*.
- CHOAY, F. (s.d.). "*A Alegoria do Património*" (tit. orig. "*L'Allégorie du Patrimoine*"). Éditions du
Seuil,1982); trad. Teresa Castro; rev. Pedro Bernardo; Lisboa: Edições 70, Lda,2015.
- COELHO, E. P. (1987). *Os Universos da Crítica* . Lisboa: Edições 70 Lda.
- COELHO-SOARES, A., & TAVARES DA SILVA, C. (2004). *Novas oficinas de preparados
piscícolas na área urbana de Sines. Intervenção arqueológica na Rua Ramos da
Costa*. Musa: Museus, Arqueologia e Outros Patrimónios.
- D'ENCARNAÇÃO, J. (1998). *Monumentos epigráficos romanos*. In *Da Ocidental Praia Lusitana.
Vasco da Gama e o seu tempo*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações
dos Descobrimentos Portugueses.

- DIDEROT, D. (1767). *Le Salon de 1767*. Paris; Trad. GOODMAN, John : "Diderot on Art II - The Salon of 1767": Londres, Yale University Press, 1995.
- DILLON, B. (Tate Publishing de 2014). *Ruin Lust*.
- GILPIN, W. (1800). *Observations on the river Wye and several parts of South Wales*.
- GOMES DA SILVA, H. (s.d.). " *Monumentos Nacionais - orientação técnica a seguir no seu restauro " tese apresentada no I Congresso da União Nacional*. Lisboa: in Boletim da D.G.E.M.N. n.1.
- GONZALÉZ-VARAS, I. (2018). *Conservacion de Bienes Culturales : Teoria, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Catedra .
- ICOMOS, C. d. (Janeiro de 1964).
- LAGUNES, M. M. (2011). *La Restauración después de Cesare Brandi*. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; CORRÊA, Elyane Lins.(org.) *Reconceituações contemporâneas do patrimônio*. Coleção Arquimemória; V.1. Salvador: EDUFBA.
- LEITE, A. S. (2016). "A Casa Senhorial como Matriz da territorialidade; a região de Torres Vedras entre o Tempo Medieval e o Final do Antigo Regime". Lisboa: ed. Caleidoscópio.
- LEVINE, N. (2009). *Modern Architecture Representation & Reality*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- Lópes, F. L. (1850). *Breve Noticia de Sines, Pátria de Vasco da Gama*.
- MACAULAY, R. (1953). *Pleasure of Ruins*. Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- MENEGUELLO, C. (2008). *Da Ruína ao edifício; neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana*. São Paulo: Annablume Editora, 1 Edição.
- MORALES, I. S. (1985). *Del contraste a la analogia.Transformaciones en la concepcion de la intervencion arquitectonica* . Barcelona: Gustavo Gili,SL, 2006.
- MORENO-NAVARRO, A. G. (1993). *Restauracion Objetiva : Método SCCM de restauracion monumental*. Barcelona: Area de cooperacion servicio de patrimonio arquitectonico local, 1999.
- MOURA, E. S. (Madrid: El Croquis Editorial, 2005). *Rehabilitación para Pousada del Monasterio cisterciense de Santa María do Bouro*", in AAVV, *El Croquis*: [1995/2005] Eduardo Souto de Moura: la naturalidade de las cosas.
- NORBERG- SCHULZ, C. (1985). "The concept of Dwelling". New York: Electa/Rizzoli.
- PALLASMAA, J. (2011). *La imagen corpórea. Imaginacion e imaginario en la arquitetura*. Gustavo Gili, SL, Barcelona.

- PORTAS, N. (1983). *Conservar Renovando ou Recuperar Revitalizando. Programa "Coimbra Antiga e a Vivificação dos Centros Históricos"*. Coimbra: Museu Nacional de Machado de Castro.
- PRICE, U. (1794). *An Essay on the Picturesque as compared with the sublime and beautiful, on the use of study pictures, for the purpose of improving real landscape*. Londres: J.Robson.
- RIEGL, A. (1903). "O Culto Moderno dos Monumentos: a sua essência e a sua origem" *Tit. Orig "Der moderne denkmalkultus"*. Trad. Werner Rotschild Davidsohn & Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RUSKIN, J. (1849). *The Seven Lamps of Architecture*. Nova Iorque: John Wiley.
- SANTOS, A. R. (1977). *Análise social : vol.XIII, P.71*.
- SANTOS, J. R., & BRAGA, S. (2016). *As Falsas Ruínas do Romantismo em Portugal: Evolução e Contextos*. Lisboa, Caleidoscopio: in Artis.
- SCHELEGEL, F. V. (1958). *Dialogue on Poetry and Liberty Aphorisms*. Seattle: Ernst Behler.
- SCHELEGEL, F. V. (1968). *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*. traduzido por BEHLER, Ernst; STRUC, Roman; .
- Silva, P. D. (2009). *Construir na Ruína : A propósito da Cidade romanizada de Conimbriga*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- SIMMEL, G. (1907). *Die Ruin : Ein asthetischer Versuch*. Der Tag, n96, Berlim: Traduzido por KETLER, David – *Essays on sociology, Philosophy and Aesthetics*, 1965.
- Sines., C. M. (s.d.). *Sines, História e Património, o Porto e o Mar Actas.* . Sines, A.M.
- SMITHSON, R. (1996). *A tour of the monuments of passaic*. New Jersey: Collected Writings.
- SPEER, A. (1970). *Inside the Third Reich: Memoirs*. New York: Macmillan : Trad. Richard, Clara Winston.
- TARKOVSKY, A. (s.d.). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- TAVARES DA SILVA, C. A. (2011). "Atas do segundo encontro de história do Alentejo Litoral". *Sines: Centro cultural Emerico Nunes.*, pp. 10-11.
- TOMÉ, M. (1920-1995). *Património e Restauro em Portugal* . Porto: FAUP Publicações, 2002.
- USTARRÓZ, A. (1998). " *La Lección de las Ruinas*". Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- VILLET-LE-DUC, E. (1866). " *Restauration* " in *Dictionnaire Raisonné de L'Architecture Française du Xie au XVIe siècle* . Paris: Tome huitième A.Morel Editeur.
- ZUMTHOR, P. (s.d.). *Atmosferas, P.69*. Editorial Gustavo Gil. 2006.

ZUMTHOR, P. (2006). *Thinking Architecture*.

8 | ANEXOS

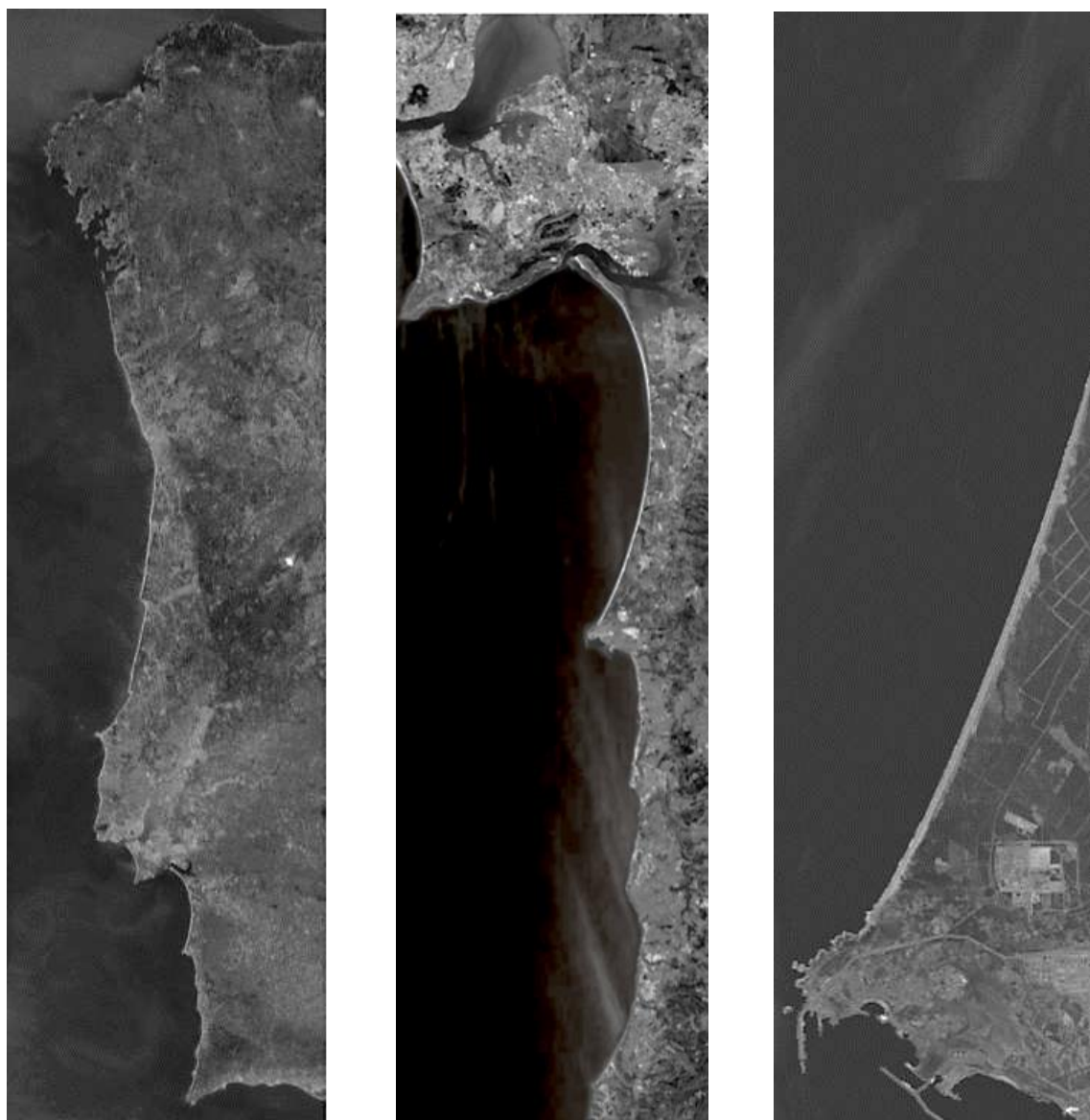
8.1 | ANEXOS I – SINES

8.2 | ANEXOS II - CASTELO E RUÍNAS

8.3 | ANEXOS III - MAQUETES E DESENHOS DE ESTUDO

8.4 | ANEXOS IV - DESENHOS TÉCNICOS DO PROJETO

8.1 | ANEXOS I - SINES



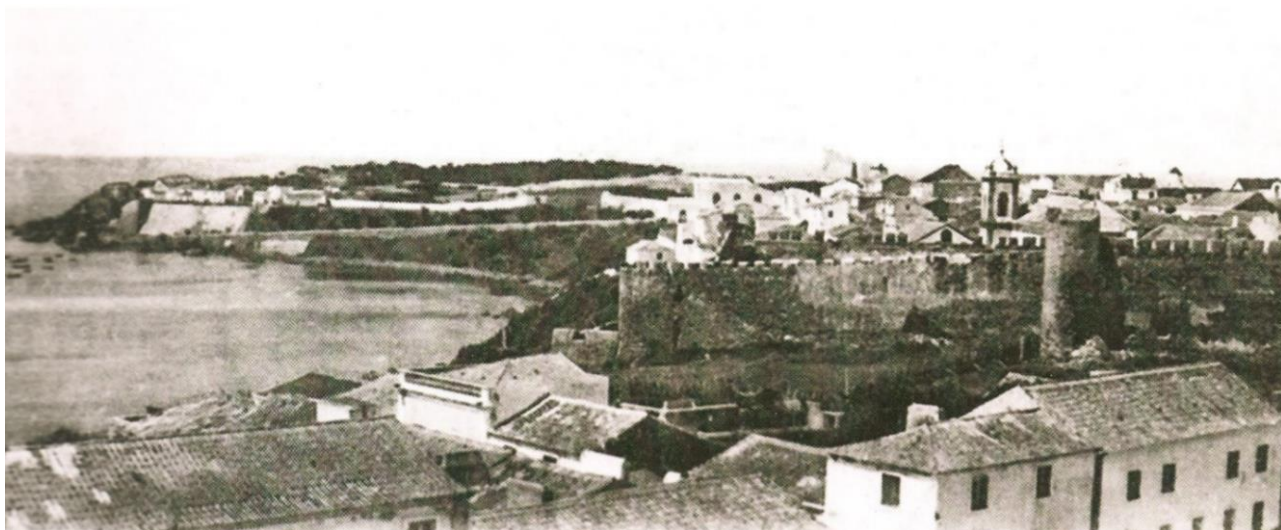
Mapas (Portugal; Litoral Alentejano; Sines)



Ortofotomapa de Sines



Foto de Sines



Fotos da Cidade de Sines, disponíveis no Arquivo Municipal



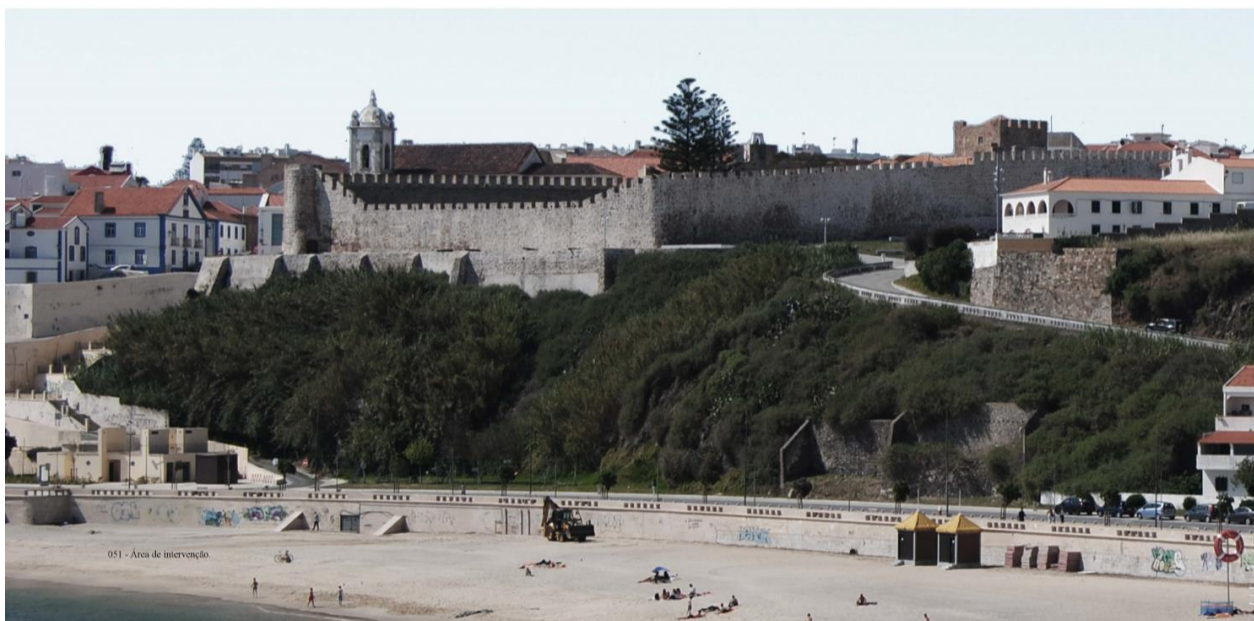
Mapa da Cidade de Sines



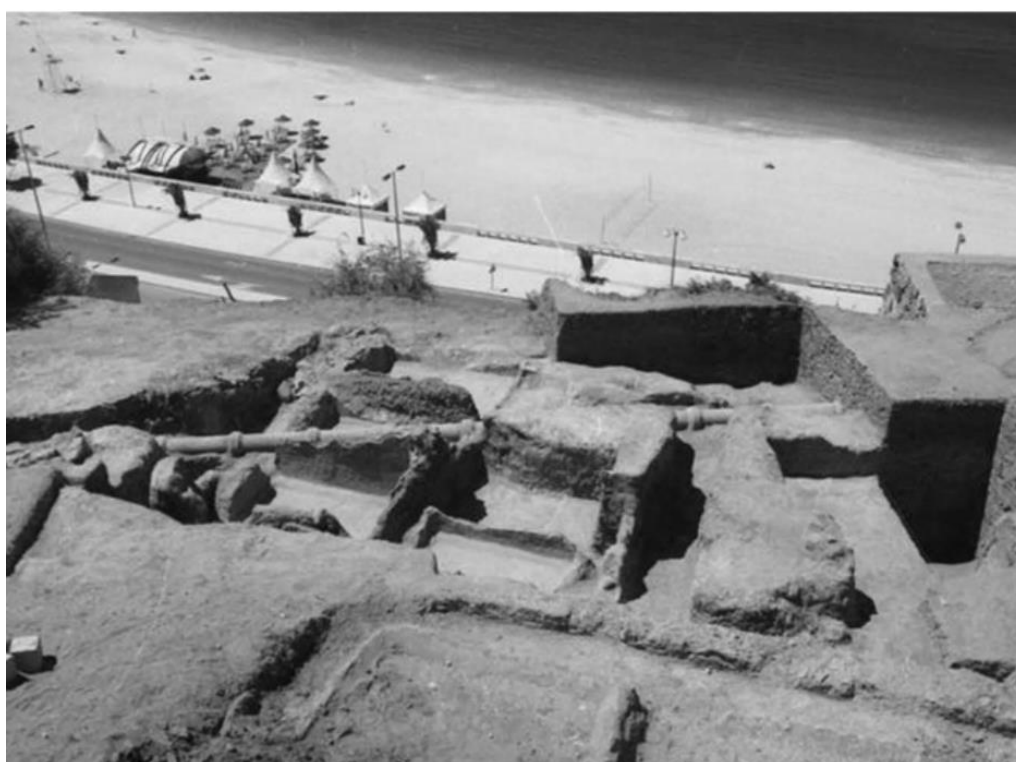
Foto Panorâmica da Zona da Baía e do Castelo



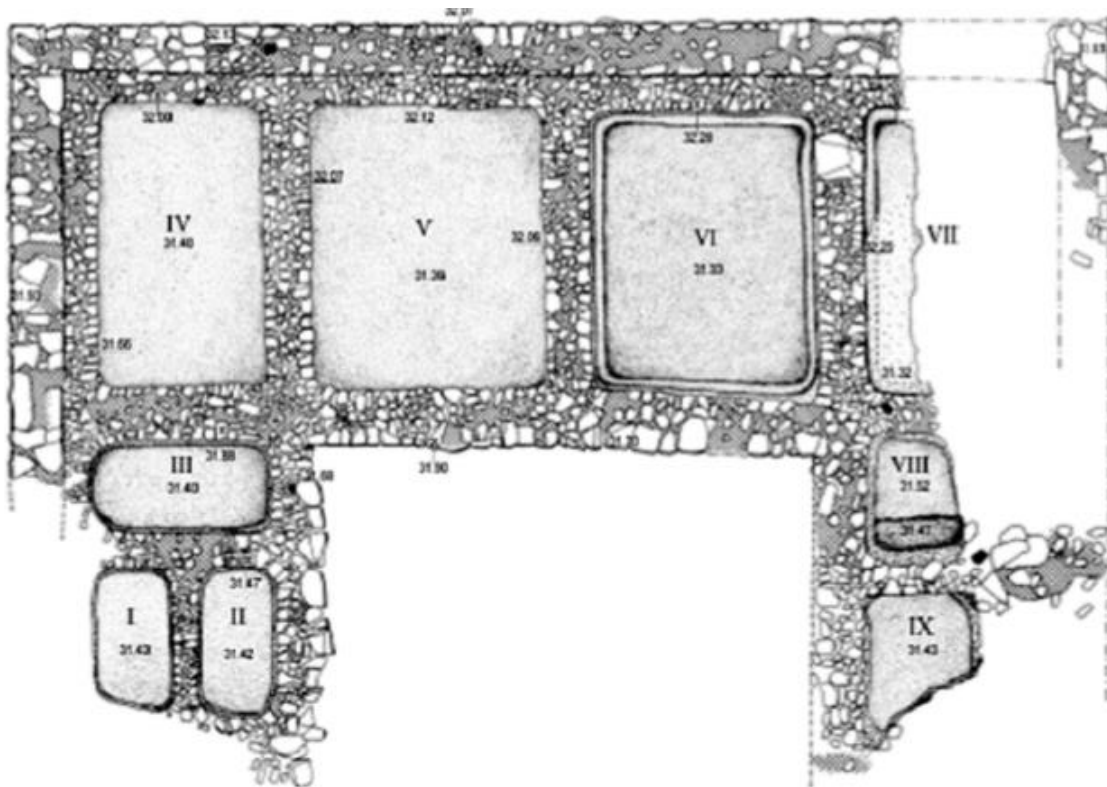
8.2 | ANEXOS II – CASTELO E RUÍNAS



Fotos da zona da Baía e do Castelo

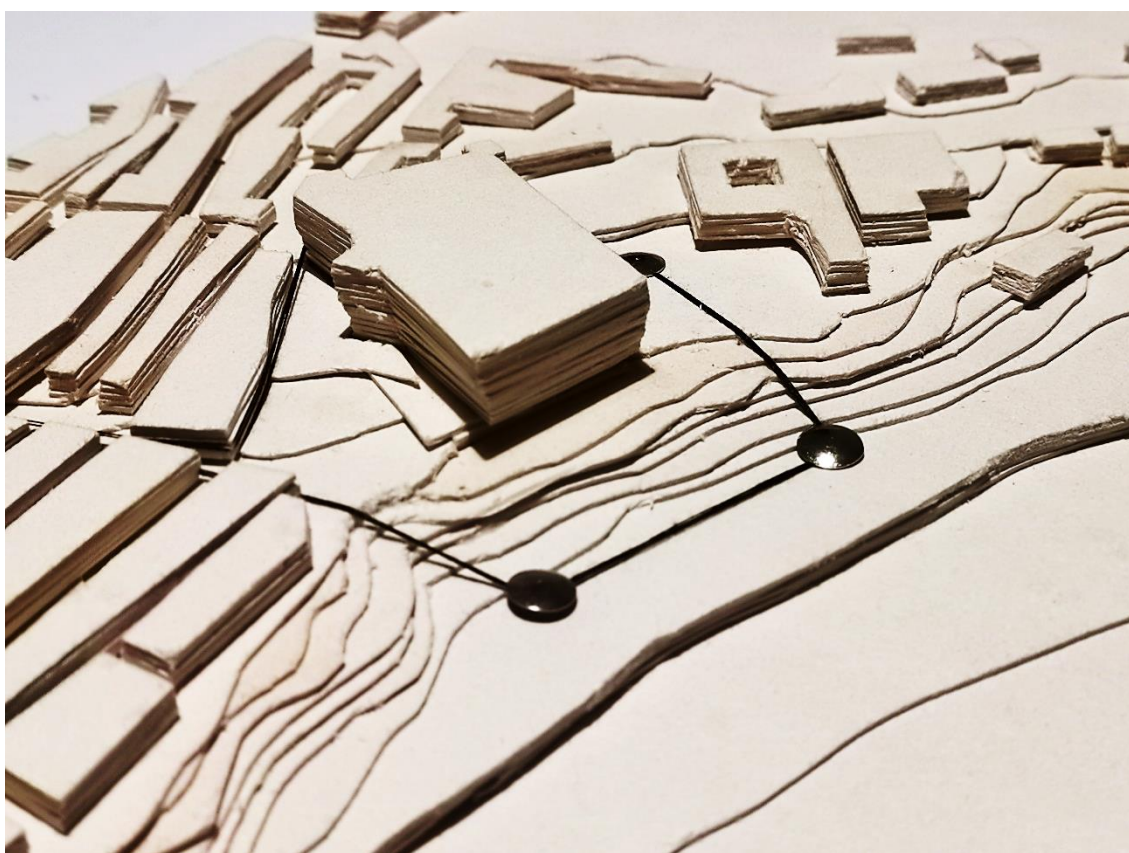


Fotos das escavações de 1990



Levantamento das plantas das ruínas escavadas em 1990

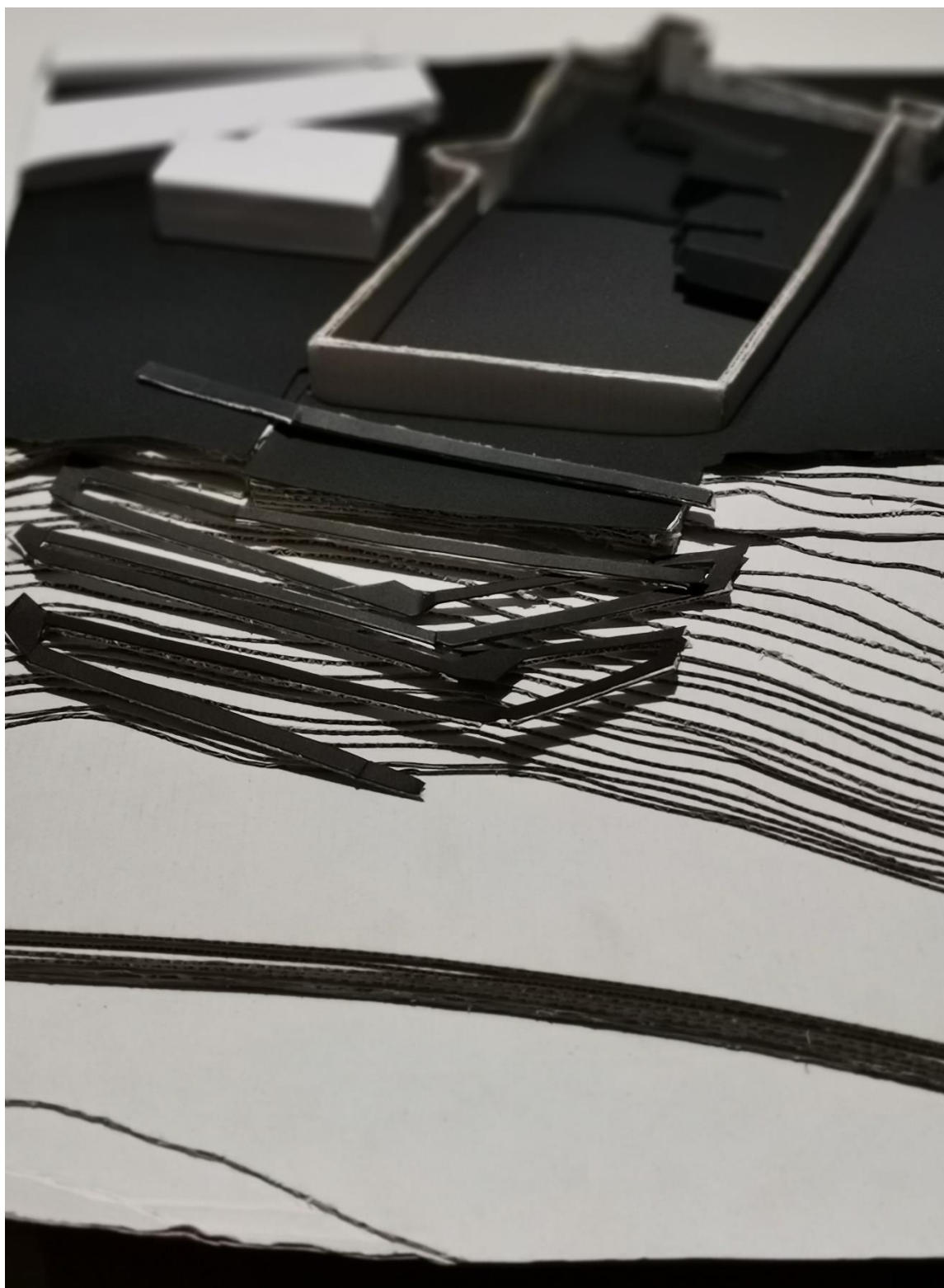
8.3 | ANEXOS III – MAQUETES E DESENHOS DE ESTUDO



Fotos da Maquete de Estudo



Fotos da Maquete de Estudo



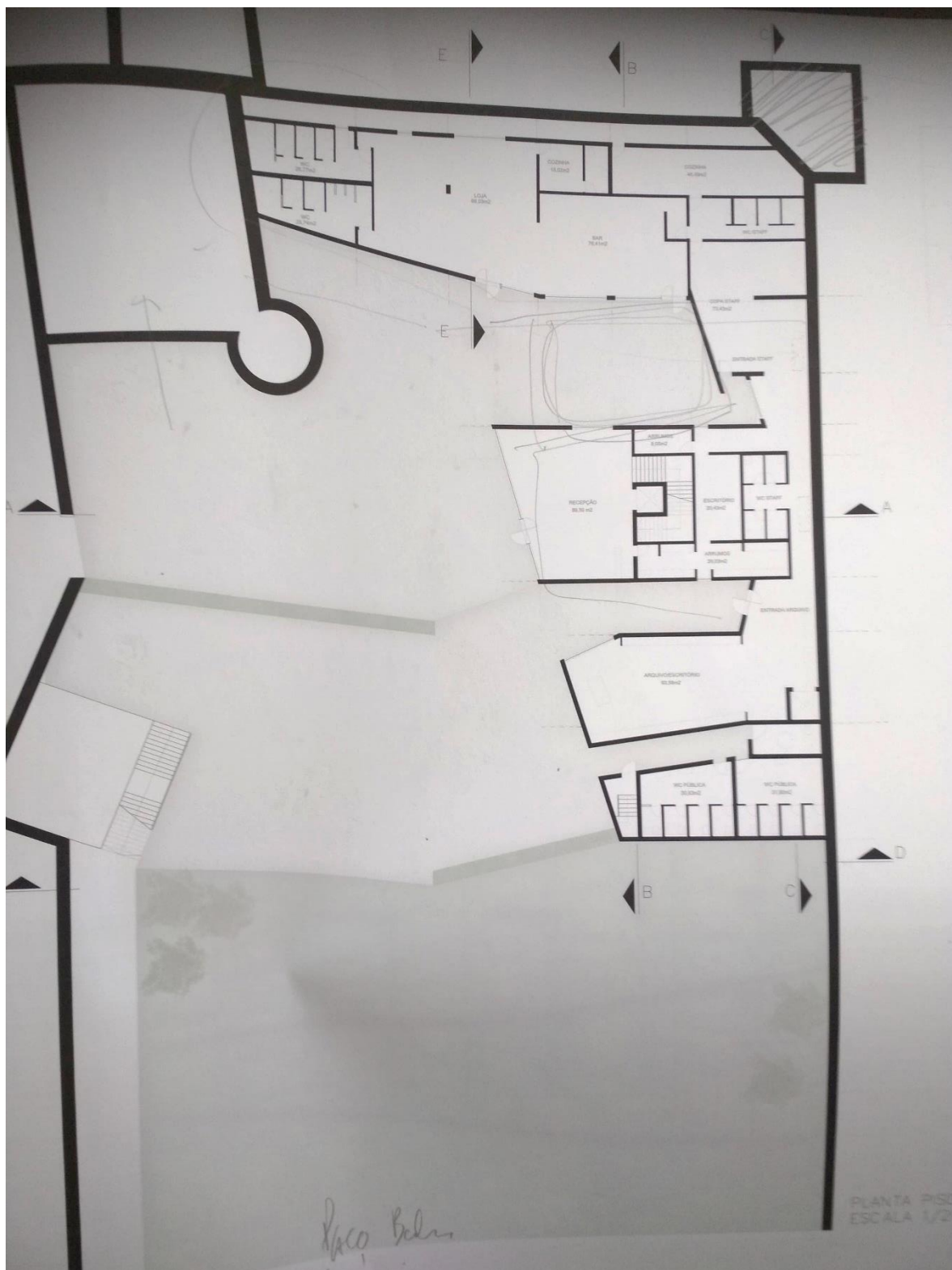
Fotos da Maquete de Estudo



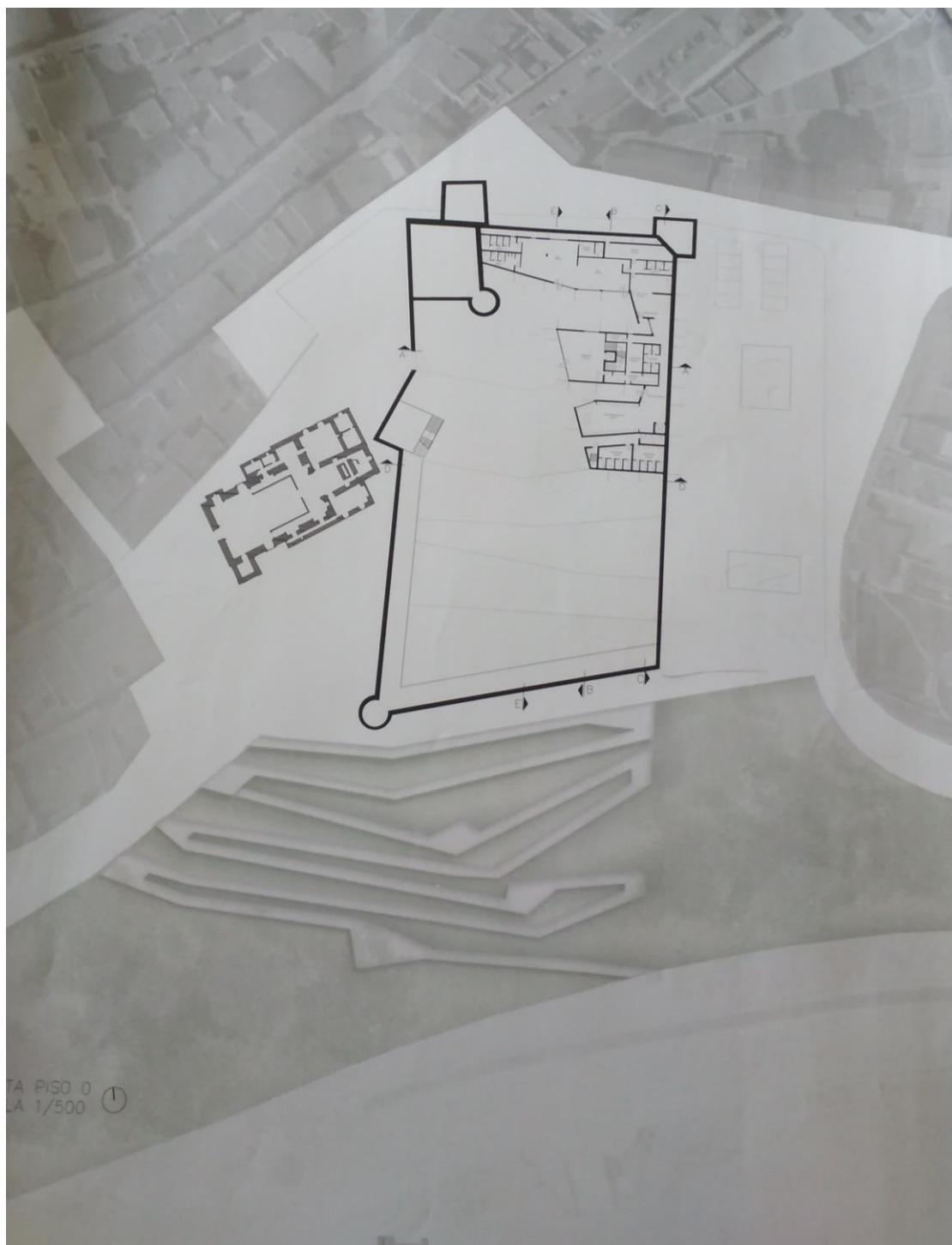
Fotos da Maquete de Estudo



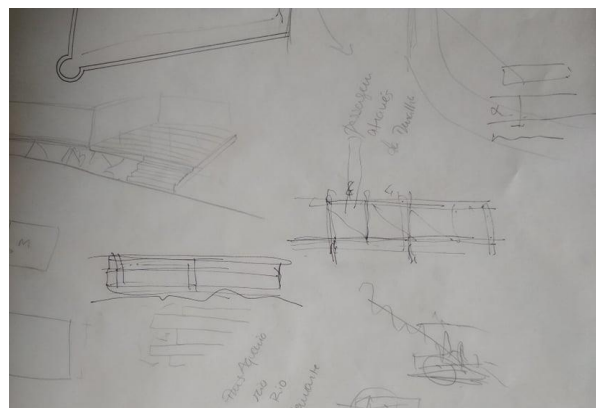
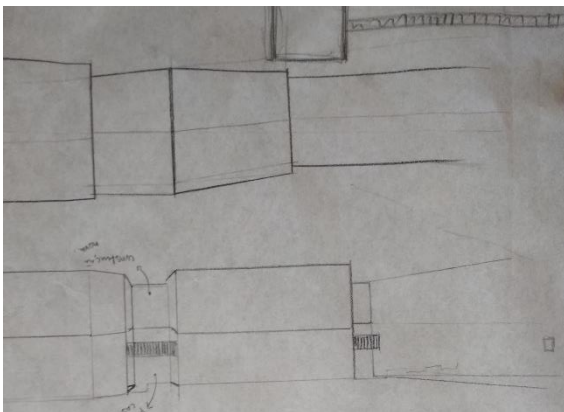
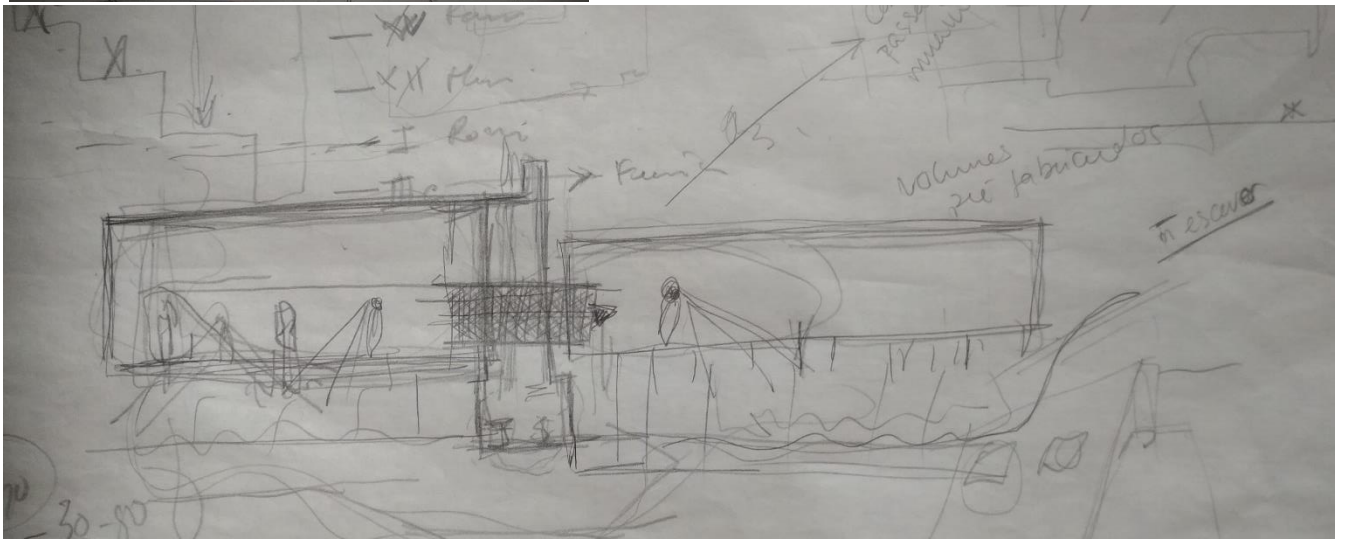
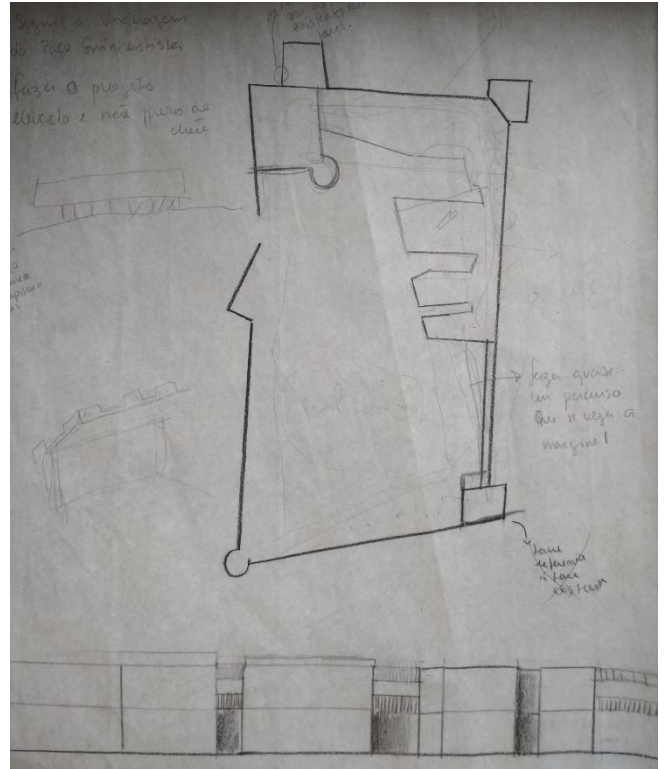
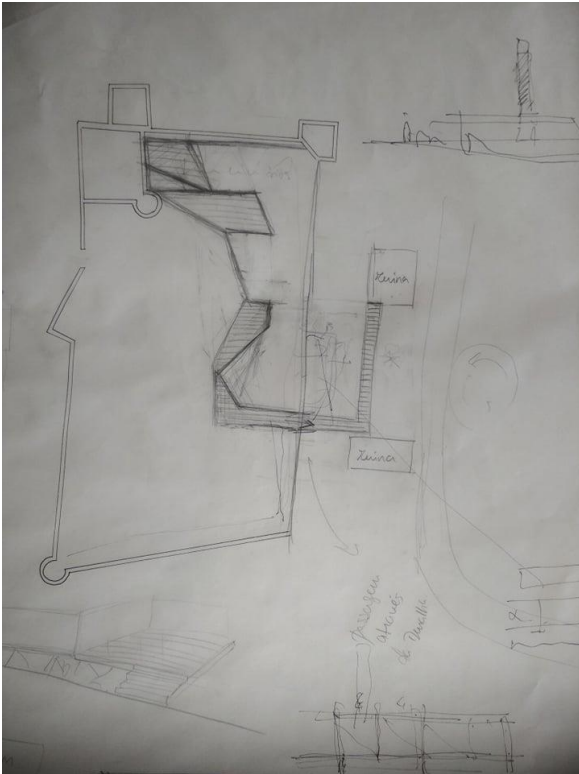
Fotos da Maquete de Estudo



Fotos da Maquete de Estudo



Fotos da Maquete de Estudo



Fotos de esboços da proposta



Fotomontagens de estudo da proposta

