



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Engenharia

A questão da ruína na obra arquitetónica Reconversão da bateria de Crismina em Centro de Arte

Martim Manuel Correia Guimarães Martins da Costa

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Arquitetura
(Ciclo de estudos integrado)

Orientador: Prof. Doutor Jorge Humberto Canastra Marum

Covilhã, outubro de 2015

Dedicatória

À Débora, com amor.

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Jorge Marum, pelo rigor, paciência e esforço no acompanhamento deste trabalho.

Agradeço ao Professor Michael Mathias, pela ajuda na interpretação da ruína e pela bibliografia cedida.

Agradeço a todo o restante corpo docente que me acompanhou durante o meu percurso acadêmico, pelo todo conhecimento transmitido.

Agradeço a todos os meus amigos pela amizade, acompanhamento e apoio.

Agradeço à AJAS pelo impacto da sua ação social.

Agradeço à Débora que, com amor, ensinou-me a olhar o mundo com uma visão mais humana, para além da matéria e da razão.

Por fim, um agradecimento muito especial à família.

Resumo

Assunto: A presente dissertação constitui uma reflexão em torno da questão da ruína na obra arquitetónica. Uma questão que não deve isolar a ruína, mas colocar em evidência o ambiente em que esta se insere. Porque a contínua sedimentação histórico-geográfica que o tempo outorgou ao lugar vai encriptando vários depoimentos dos quais as ruínas são protagonistas, a palavra da história assume um particular relevo que deve ser tomado em conta quando se intervém sobre as preexistências.

Objetivos: Procuramos entender aquilo que a ruína evoca, a memória plástica e identitária de um determinado lugar; Estudar a metodologia de intervenção de Souto Moura e Grassi em contexto de ruínas; Conceber de uma solução arquitetónica para um Centro de Arte sob a forma de resposta ao programa proposto pelo concurso internacional *Arkxsite*, para a bateria de Crismina, hoje, em avançado estado de degradação.

Método: Usou-se uma metodologia que se apoia numa tríade sobre três momentos distintos desta investigação: *memória*, *método* e *construção*. No primeiro momento, procedeu-se a um estudo sobre aquilo que a ruína evoca. Uma memória plástica e identitária do lugar em que está inserida, bem como duas teorias, de certa forma opostas, da teoria do restauro: a anti-intervencionista defendida por Ruskin e a teoria intervencionista defendida por Viollet-le-Duc. Assim, analisaram-se duas metodologias de intervenção em ruínas, uma de Souto de Moura e outra de Grassi. Por fim, propomos um caso de estudo, no qual se formulou uma proposta para reconverter a bateria de Crismina, localizada na Ponta Alta do Guincho, em Cascais, em Centro de Arte.

Palavras-chave

Ruína, memória, método, património, centro de arte, bateria de Crismina.

Abstract

Subject: This dissertation constitutes a reflection about the ruin's case in the architectural work. A question that should not isolate the ruin itself, but bring to light the environment in which it is inserted. The continuous historical and geographic sedimentation that the time has granted to the place is encrypting several testimonies of which the ruins are protagonists; therefore the word of history assumes a particular importance which should be taken into account when attempting to intervene in the pre-existence.

Objectives: We seek to understand what the ruin evokes, the plastic memory and the identity of a particular place; Study the Souto Moura and Grassi intervention methodology of the ruin's context; Design of an architectural solution of an Arts Centre in the form of response to a program proposed by *Arkxsite* international competition, for the Crismina battery, now in an advanced state of degradation.

Method: It's used a methodology that is based on a triad of three distinct moments of this research: *memory*, *method* and *construction*. At first, we proceeded to a study on what the ruin evokes. A plastic memory and identity of the place in which it is inserted, as well as two theories, in an opposite way, of the restoration theory: the anti-interventionist defended by Ruskin and the interventionist theory advocated by Viollet-le-Duc. Thus, we analysed two intervention methodologies in ruins, one of Souto de Moura in the Monastery of Santa Maria do Bouro and another of Grassi in Sagunto Theater. Finally, we propose a case study where, we formulate a proposal to convert the Crismina battery into an Art Center.

Keywords

Ruin, memory, method, heritage, arts center, battery Crismina.

Índice

Introdução.....	1
Justificação da temática	1
Objetivos.....	2
Metodologia.....	3
Capítulo I.....	7
1.1. O reflexo da ruína	8
1.1.1. A identidade do lugar e a ruína	9
1.1.2. A memória do lugar e a ruína.....	13
1.2 Património e restauro.....	18
1.2.1 O significado de património, monumento e monumento histórico	19
1.2.1 A antítese da teoria do restauro - Ruskin vs Viollet-le-Duc	23
Capítulo II	31
2.1. Eduardo Souto de Moura e a instrumentalização do sítio	32
2.1. Giorgio Grassi e o valor de historicidade	42
Capítulo III	50
3.1. Reversão da bateria de Crismina em Centro de Arte: Memória descritiva e justificativa do projeto.....	52
3.1.1 Enquadramento histórico-geográfico.....	53
3.1.2 Preexistências	60
3.1.3 Metodologia e abordagem concetual	64
3.1.4 Programa e funcionalidade.....	66
3.1.5 Tecnologia e construção	72
Considerações finais.....	74
Referências Bibliográficas.....	76

Lista de Figuras

Figura 1.1 - Esquema estrutural da presente dissertação (esquema elaborado pelo autor).....3

Figura 1.2 - Ruínas de São Paulo. Macau.....8

Fonte: Tin, Lee Yuk. *Olhar as Ruínas*. Macau: Livros do Oriente, 1990.

Figura 1.3 - “Tijolos de barro a secar ao sol”, Cartum..... 14

Fonte: Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci - Towards a Phenomenology of Architecture*. Ed. Rizzoli New York, 1979, p.115.

Figura 1.4 - “*Axis urbis*”, Roma. 16

Fonte: *Ibidem*, p.148.

Figura 1.5 - Fussli, Johann Heinrich. “O artista desesperado diante da grandeza das ruínas antigas”, 1780. 18

Fonte: Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi*. Lisboa: Estar Editora, 1999, p.17.

Figura 1.6 - Turner, Joseph William. “Roma Moderna” (pormenor), 1839. 22

Fonte: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/3997

Figura 1.7 - Ruskin, John. Desenho do pórtico sul da Igreja Sant Vulfran d’Abbeville para ilustrar o seu livro “*The Stones of Venice*”, publicado em 1851. 24

Fonte: [Internet] Disponível em:

www.ruskin.ashmolean.org/collection/8979/per_page/25/offset/1125/sort_by/cabinets/object/14356
[Consult. 20 de julho de 2015].

Figura 1.8 - Viollet-le-Duc, Eugéne.”*Entretiens*”, 1862. Sala abobadada com estrutura em ferro..... 28

Fonte: Ferreira, J. M. Simões. *História da teoria da arquitectura no ocidente*. Lisboa: Nova Vega, 2010, p.214.

Figura 2.1 - Giorgio Grassi e Souto Moura. 32

Fonte: [Internet] Disponível em; www.imagens0.publico.pt/imagens.aspx/903770?tp=UH&db=IMAGENS
[Consult. 20 de agosto de 2015], (fotografia alterada pelo autor).

Figura 2.2 - Ruínas do Convento de Santa Maria do Bouro.	34
--	----

Fonte: Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Op.Cit.*, p.73.

Figura 2.3 -“Sucessivas construções e reformas do edifício desde a sua origem no século XII”.	36
---	----

Figura 2.4 - Moura, Eduardo Souto. Esquissos sobre a intervenção no Convento.....	38
--	----

Fonte: Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Op.Cit.*, p.15.

Figura 2.5 -Claustro do Convento de Santa Maria do Bouro.	40
---	----

Fonte: *Ibidem*, p.79.

Figura 2.6 -Vista sobre o scaenae frons do projeto de restauro e reabilitação do Teatro de Sagunto.	42
---	----

Fonte: *Ibidem*, p.72.

Figura 2.7 -“O teatro visto de norte entre a cidade antiga e o castelo”.	44
--	----

Fonte: *Ibidem*, p.78.

Figura 2.8 - Alçados, cortes e plantas do teatro.	46
---	----

Fonte: *Ibidem*, pp.80-81.

Figura 2.9 - Fachada norte do teatro.....	48
--	----

Fonte: *Ibidem*, p.87.

Figura 3.1 - Fachada este da bateria de Crismina.	50
---	----

Fonte: [Internet] Disponível em: www.arkxsite.com/downloads/ [Consult. 7 de abril de 2015].

Figura 3.2 - Cascais 1969.	52
--	----

Fonte: Andrade, Ferreira. *Monografia de Cascais*. Lisboa: Sociedade Astória: Edição da Câmara Municipal de Cascais, 1969, p.241.

Figura 3.2 - Mapa do Concelho de Cascais em 1969.	54
---	----

Fonte: *Ibidem*, p.32.

Figura 3.3 - Planta e secção das baterias do Guincho, Crismina, Alta e Galé, assinalando-se a configuração da golas que se pretendiam construir, c.1832. 58

Fonte: Boiça, Joaquim, Barros, Maria and Ramalho, Margarida. *As fortificações marítimas da costa de Cascais*. Lisboa: Livros Quetzal. 2001, p.191.

Figura 3.4 - A bateria de Crismina e o mar largo..... 60

Fonte: *Ibidem*, 195.

Figura 3.5 - Estado de degradação progressivo da bateria de Crismina e visão parcial do que resta do interior desta; ao longe o Hotel do Guincho, construído no local da bateria Alta. ... 62

Fonte: *Ibidem*, p.197.

Figura 3.6 - Desenho da ruína e da envolvente (desenho elaborado pelo autor). 64

Figura 3.7 - Esquema explicativo para interpretação da ruína (desenho elaborado pelo autor). 66

Figura 3.8 - Desenho explicativo da intenção da proposta (desenho elaborado pelo autor). 67

Figura 3.9 - Desenhos de estudo (desenho elaborado pelo autor). 69

Figura 3.10 - Desenhos da proposta (desenho elaborado pelo autor). 71

Figura 3.11 - Desenho da proposta (desenho elaborado pelo autor). 73

Introdução

Justificação da temática

O tema da ruína não é, de todo modo, novo, pois já foi largamente explorado por diversos autores, no entanto, o que acaba por revestir esta dissertação de relevância, é “*a deslocação do interesse do objeto arquitetónico em si mesmo para a do seu ambiente*”.¹

Decifrando o lugar, encontramos vários depoimentos da presença do Homem do qual a ruína é protagonista. O Tempo outorga ao lugar uma contínua sedimentação histórico-geográfica, que desencadeia múltiplas narrativas sobre a matéria que se foi cristalizando ao longo da história da humanidade do qual a ruína ou, se quisermos, o artefacto arquitetónico, é exemplo. Um discurso montado pelo Homem e pelo meio que espelha o carácter transitório dos seus hábitos e vivências no lugar.

São os diferentes graus de intensidade entre objetos obsoletos e paisagens transgénicas onde estes afloram, que conduz a uma melancolia nostálgica e contemplativa, prestando-se a uma complexa “*poiesis*” que inspirou poetas e artistas ao longo da história da humanidade. Por este motivo, entendemos necessário compreender não só a noção da questão da ruína na obra arquitetónica, mas também, a relação que esta estabelece com o lugar e com os elementos que o compõem pela sua inevitável dependência.

¹ Angelillo, Antonio. (1993) Obras de Souto de Moura. Uma interpretação. In Trigueiros, Luiz. *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Ed. 2000, p.14.

Objetivos

A presente dissertação pretende ser uma reflexão sobre a questão da ruína e, conseqüentemente, sobre o lugar em que está inserida. Nesse sentido, o principal objetivo diz respeito ao entendimento daquilo que a ruína evoca, ou seja, a memória plástica e identitária, o método de intervenção, quando necessário, para que, por fim, se realize o desenho de uma solução projetual para a construção de um Centro de Arte na bateria de Crismina, hoje, votada ao abandono.

Deste parágrafo sublinhemos os conceitos *memória*, *método* e *construção*. Uma tríade que, como veremos na metodologia utilizada, constitui todo o corpo desta investigação. A razão é simples: porque entendemos que a ruína é dona de um passado que importa reter; Que é dona de um presente que importa entender; E é dona de um futuro que importa resolver.

Neste sentido, potenciar projetual e paisagisticamente a descoberta de fragmentos ou realidades incompletas, cristalizadas no tempo, compõe um quadro figurativo, cujo ato de projetar em arquitetura, enquanto forma de reflexão sobre a própria arquitetura, o lugar e o contexto, desencadeia um resultado de um confronto entre dois interlocutores: a palavra histórica da ruína e a palavra do novo edificado.²

Para entender este cruzamento, torna-se ainda necessário procurar entender quais os requisitos primários do processo de conceção de soluções arquitetónicas sobre o tema da ruína, a reintegração na envolvente e o fecho e o remate do que ainda sobrevive para a elaboração de uma posterior estratégia de intervenção num território, desde a escala urbana até ao pormenor.

Como conclusão, é ainda objetivo deste estudo realizar uma proposta de um Centro de Arte para a bateria de Crismina, situada na costa marítima poente de Cascais, respondendo a um programa proposto por um concurso internacional, o *ArkxSite*. Não obstante, por se tornar temporalmente incompatível e porque a componente prática é uma experimentação dos conteúdos ensaiados na vertente teórica, existindo aqui como legitimidade científica através do projeto, em momento algum se pretendeu participar no concurso em referência.

² Linazasoro, José Ignacio. (2004) *Evocando la ruina: sombras y texturas: centro cultural en Lavapiés*. Madrid: A. G. GRUPO, 2004, pp. 8-10.

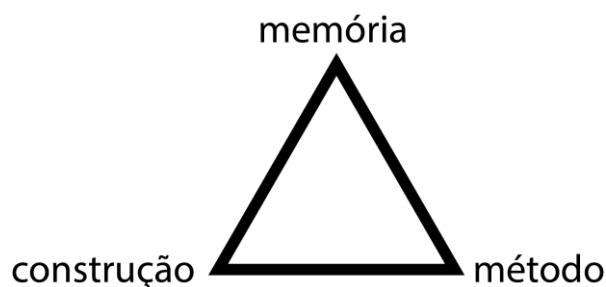


Figura 1.1 - Esquema estrutural da presente dissertação.

Metodologia

Esta investigação é composta por uma organização em três capítulos, três momentos, segundo a tríade *memória-método-construção*.

Porque a ruína funciona como uma espécie de arquivo encriptado dos vários depoimentos escritos ao longo do tempo, como um palimpsesto, estes tecem uma imagem identitária do lugar. Deste modo, no primeiro momento tenciona-se proceder a uma reflexão teórica, numa tentativa de investigação prospetiva da interação entre lugar e identidade, ou seja, o “*espírito do lugar*”, o *Genius Loci*. Proceder-se-á, assim, à introdução do tema, explanando a relação que se pode estabelecer entre lugar, a memória e a ruína. Para a realização desta abordagem, inerente a uma plêiade de pensamentos e processos transversais às diversas disciplinas, não se pretendendo uma análise profunda, mas antes, uma espécie de antologia que confina um conjunto de reflexões, sem qualquer tipo de eleição eclética, que nos levem ao entendimento do lugar e à compreensão do que contribui para que um determinado espaço mereça este desígnio.

Pelo impacto que a sua produção escrita teve na compreensão fenomenológica do espaço, será, em primeira instância, analisada principalmente a obra escrita do arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz, onde este estigmatiza o determinismo ideológico quantitativo e científico, valorizando antes, a perspetiva heidggeriana de que a dimensão existencial do espaço é determinada pela estrutura qualitativa, e, portanto, com raízes mais profundas.³

³ Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci - Towards a Phenomenology of Architecture*. Op. Cit., p.6.

O primeiro momento terá, ainda, uma segunda parte, referente ao Património. Aqui, será realizada uma breve resenha histórica onde, entre outros autores, utilizaremos com principal foco a obra escrita intitulada como “*Alegoria do Património*”, de Françoise Choay. A intenção é perceber a evolução da noção de património, de monumento e de monumento histórico, bem como duas teorias distintas referentes ao restauro - a teoria anti-intervencionista, defendida por Ruskin, e a teoria intervencionista, defendida por Viollet-le-Duc.

No segundo momento, pretende-se analisar e estudar, através de projetos de Eduardo Souto Moura e de Giorgio Grassi, o modo como a ruína pode ser um objeto de debate, qual o papel da ruína nas suas obras e tentar perceber qual o equilíbrio e a presença dos elementos preexistentes e a nova construção.

Porquê Eduardo Souto de Moura?

Primeiro porque este absorve em Siza, seu mestre, a capacidade de leitura do contexto com sensibilidade pelas características do lugar e pela sua topografia.⁴ Mais, com Mies van der Rohe aceita a lição de reduzir ao necessário a materialidade e a forma, chegando a resolver sabiamente, após auscultar os materiais do local, o pormenor com extrema precisão. Posto isto, fá-lo ainda num prolongamento dos princípios inerentes à tradição arquitetónica portuguesa.⁵

Na verdade, na obra de Souto Moura, encontramos a resposta à questão da ruína. Nesta, a presença da natureza e as características do lugar são pontos que condicionam a sua prática projetual quando intervém sobre o existente. A “*instrumentalização do sítio*” e a relação com a natureza e a paisagem - quando não trabalha sobre contextos urbanos, do qual a reconversão do Convento Santa Maria do Bouro é exemplo, são as duas grandes lições que retiramos para a elaboração do terceiro capítulo, o caso-de-estudo.

Porquê Giorgio Grassi?

Entre as referências que Souto Moura evoca, no que toca à atividade de projeto no âmbito da intervenção no património, surge Giorgio Grassi.⁶ Referência mais do ponto de vista da

⁴ Souto de Moura, Eduardo. Álvaro Siza, um arquitecto amoral. In Trigueiros, Luiz. *Eduardo Souto Moura. Op.Cit.*, p.60.

⁵ Mola, Fransec Zamora and Serrats, Marta. *Eduardo Souro de Moura: Arquitecto*. Lisboa: Bertrand Editora. 2010, pp.7-9.

⁶ Moura, Eduardo Souto de. (2009) *O que aprendi com a arquitectura?* Vimeo [Internet] Disponível em <http://vimeo.com/18320317> (aos 76 minutos), [consult. em 2 de julho de 2015].

palavra do que do ponto de vista formal. Assim, será analisado no segundo capítulo, referente ao método, o mosteiro de Santa Maria do Bouro, cujo projeto ocasiona um momento inequívoco no qual se presencia um cruzamento entre três vertentes projetuais distintas - Souto Moura, Fernando Távora e Giorgio Grassi, uma triangulação que nos remete para uma certa afinidade de pensamento.⁷

Deste modo, para que haja uma continuidade de pensamento entre os dois autores, a seleção de Grassi é dada por uma necessidade de aprofundamento e de compreensão da vertente de projeto em Souto Moura, permitindo alimentar mais um pouco o entendimento do seu processo cognitivo. Mas o que procuramos em Grassi é a palavra da história, e por isso recorremos a uma obra mais clara e exemplificativa do seu “*modus operandi*” - o restauro e reabilitação do Teatro Romano de Sagunto, em Valência. Sucintamente, dotado de uma autonomia interpretativa, Grassi opta por intervir no teatro procurando um sentido de verdade histórica, tendo como premissa a compreensão racional do traçado e dos vestígios materiais daquilo que sobreviveu para compor a nova construção que se irá sobrepor ao artefacto, conferindo-lhe uma maior leitura unitária ao conjunto e outorgando-lhe continuidade no tempo. O resultado é uma imagem híbrida que respeita a palavra da história. Segundo as palavras de Souto de Moura, “*é um edifício que fala sobre a história do restauro*”.⁸

Esta palavra desvelar-se-á particularmente útil para a interpretação da ruína da bateria de Crismina, do caso-de-estudo, e na atitude de “*respeito pelo património*” que se tentou expor.

Com isto, não se pretende encontrar nos dois primeiros capítulos, soluções projetuais, mas antes, por uma questão de complementaridade entre a vertente teórica e a vertente prática de projeto, um ensaio sobre os campos problemáticos que permita reconhecer *a priori* a complexidade do real.⁹ Até porque, para aprender a pensar o espaço, torna-se necessário, primeiramente, aprender a ler o espaço.

⁷ Rodrigues, José Miguel. Nota Introdutória. In Grassi, Giorgio. *Leon Battista Alberti e a arquitetura romana*, Porto: Fundação e Instituto Marques da Silva and Edições Afrontamento. 2015, pp.7-14.

⁸ Moura, Eduardo Souto de. (2009) *O que aprendi com a arquitectura? Op. Cit.*

⁹ Como afirma Martí Arís, a teoria de projeto quando se desvincula da prática corre o risco de se dissipar, acabando por não incidir nem influenciar a componente prática. Arís, Carlos Martí. (2003) *El Arte y la ciência: dos modos de hablar com el mundo. Revista online arqtexto*. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_3-4/04_Carlos%20Mart%C3%AD%20Ar%C3%ADs.pdf [Consult. 15 de abril de 2015].

Por último, no terceiro momento, será desenvolvido um caso de estudo prático, da escala urbana ao pormenor, onde será ensaiado na bateria de Crismina, situada na orla costeira de Cascais, a questão da ruína preexistente e o novo edificado - objeto precípua desta dissertação. A solução deverá, assim, dar resposta aos problemas que serão levantados preliminarmente após análise crítica do contexto, utilizando-o como uma matriz geradora do projeto de intervenção a propor.

Capítulo I

Serve o presente capítulo para abrir a compreensão da ruína, como já referenciado na metodologia. Mas antes de chegarmos à ruína, de analisarmos e de compreendermos isoladamente, torna-se necessário entender primeiro o lugar, para que a “*resposta*” à questão da ruína não incorra numa resposta incompleta. Este modo de análise é “*retirado*” de Alberti, segundo o qual o caminho para se encontrar a confirmação deve ser feito do geral para o particular, mesmo que no final nos interesse somente o particular.¹⁰

Como uma espécie de palimpsesto, a ruína foi sedimentando ao longo do tempo vários testemunhos, fornecendo-nos uma imagem identitária do local. Como veremos, para intervir numa ruína é necessário compreender o seu valor identitário para com o lugar onde está inserida, numa visão fenomenológica, a leitura do presente, e a memória plástica que hoje possui, fruto do seu passado e da sobreposição dos vários depoimentos que se foram encriptando no mesmo espaço, ao longo dos anos.

Porque a vertente prática desta investigação pressupõe uma intervenção sobre património e, porque Grassi, um dos autores em análise desta investigação, virá a comprovar no segundo capítulo que existe um sentido de historicidade inerente ao lugar, julgou-se necessário abrir uma segunda parte neste capítulo para compreender a noção de património. Para isso realizar-se-á uma breve crónica histórica em torno deste tema.

¹⁰ Assim o entende Alberti, *apud* Grassi, quando fala do percurso do projeto. Grassi, Giorgio. *Leon Battista Alberti e a arquitetura romana. Op. Cit.*, pp.89.



Figura 1.2 - Ruínas de São Paulo. Macau.

1.1. O reflexo da ruína

1.1.1. A identidade do lugar e a ruína

“Repara: – a imóvel crisálida

Já se agitou inquieta,

Cedo, rasgando a mortalha,

Ressurgirá borboleta. (...)” (1-4)¹¹

Quis, assim, o pseudónimo Júlio Dinis do ficcionista Joaquim Coelho, pulsar através da escrita um panegírico ao mundo campesino, traduzindo e induzindo, simultaneamente, uma dinâmica - ao realismo da primeira leitura sucede-se o romantismo, mais intenso e perene porventura.

Traduz, pois reduz à banalidade o seu estado emocional, esboçando um retrato psicológico sobre a sua identidade, induz, pois constrói um louvor a um código ético, que cultiva a simplicidade, uma libertação encontrada, um reflexo da constante transformação e da atitude moral que qualquer indivíduo deveria ter perante o que lhe rodeia. É um acontecimento que, tal como a ruína, pouco importa e perde o seu valor para a sociedade deixando-lhe de servir, noutra dizer, perdem-se os fados que dão alma à materialidade. Vale ainda dizer que esta transição que o trecho, tal como o autor, vivencia, reflete e relembra as velhas personagens do bom povo português, que canta e reza, iludidos pela mitificação dos descobridores que regressam sempre que necessário, para resgatar a imagem áurea, mas nunca falando sobre a escravidão e o lado negro.

O ciclo de vida que a ruína espelha, natureza-construção-natureza, pode ser utilizado como uma espécie de metáfora para o despovoamento e a cultura de abandono que os caminhos da paisagem portuguesa ilustram. Um território em constante metamorfose que tem sonogado profundamente estilos de vida, restando apenas lamentações, fragmentos de uma memória coletiva dispersa no tempo. Mesmo que o tempo nos faça esquecer, por vezes, a

¹¹ Dinis, Júlio. (1860) *Metamorfose*. In *Poesias*. Luso Livros. Disponível em: <http://www.luso-livros.net/autor/julio-dinis/> [Consult. 3 de março de 2015]

materialidade, tornou-se manifesto que a crescente aceleração da paisagem pelo homem rompeu com a carga identitária que o sítio possui.¹²

Não é por acaso que se decidiu começar este capítulo, o primeiro desta investigação, sob um prisma fenomenológico, utilizando um resquício do romantismo de meados do século XVIII como prelúdio. Transmutar um objeto de um determinado cenário através de uma representação subjetiva, supõe disponibilidade bastante para o seu registo identitário e o seu significado para o contexto. Assim o fez Christian Norberg-Schulz, ao iniciar o seu livro “*Genius Loci*”, servindo-se de um poema de Georg Trakl (“*A Winter Evening*”), para reforçar a ideia de que um espaço não pode ser descrito à luz de métodos analíticos e quantitativos, vulgo científicos, mas sim através de uma análise por via qualitativa e fenomenológica, capaz de separar determinados aspetos relativos à compreensão do lugar, tendo, naturalmente, em conta o seu valor de interação unitário. Deste modo, caberia ao poeta desenterrar todos os significados e sistemas de relações que não podem ser observados pelo comum observador.¹³

Afigura-se a conceção ideológica da locução *Genius Loci*, o espírito do lugar, ao povo romano que, utilizando-o enquanto objeto de culto, procurava identificar a existência de uma alma que habitava as gentes e os lugares. Essa alma era responsável por atribuir a estes o seu carácter e a sua essência, portanto, se um espaço não possui esta alma, então não pode ser considerado um lugar.¹⁴

Tal definição não se diluiu nos tempos vindouros - segundo Schulz, os lugares são espaços com carácter, cujo génio do lugar, consoante a disposição dos elementos formais que o compõe, configura o espaço concedendo-lhe identidade. À informação retida e compreendida maioritariamente através da intuição e das sensações, precede uma complexidade de diferentes formulações sobre a disposição destes elementos. A descrição destes arranjos é de dificuldade tal, que se vislumbra, assim, a necessidade de uma visão fenomenológica sobre o lugar e os seus elementos constitutivos, como a arquitetura, para se ter a compreensão total sobre a existência e o modo de habitar estes espaços.¹⁵ Aqui, arquitetura significa “*visualize the genius loci and the task of the architect is create meaningful places, whereby he helps*

¹² Domingues, Álvaro. *Vida no campo*. Porto: Dafne Editora. 2011, p.14-21.

¹³ Norberg-Schulz, Christian. *Architecture: presence, language place*. Milão: Ed. Skira Editore. 2000, p.19 e *Ibidem* p.51.

¹⁴ Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci - Towards a Phenomenology of Architecture*. *Op. Cit.*, p.18.

¹⁵ *Ibidem*, pp.5-10.

man to dwell".¹⁶ Assim, a arquitetura deveria tender a funcionar como uma espécie de aparelho identificador do lugar.

Tal ideia só é possível através do diálogo entre o homem e o meio - quando o homem descobre e se apodera deste, não só através de ambientes construídos, como é de exemplo os assentamentos humanos, mas também através de ambientes naturais. Portanto, a natureza e a vida humana são elementos necessários que reforçam o carácter e a identidade do lugar, tal como a materialidade das coisas que o compõem.¹⁷

O carácter do lugar está, como vimos, relacionado com o modo de realizar os objetos e os espaços que vivenciamos. Por este motivo, a técnica construtiva tem um papel fundamental no estabelecimento do *Genius Loci*.¹⁸ A ruína assume aqui um particular relevo, pois, é parte integrante de uma história, ou seja, de um passado, podendo ter em si, mais que um traço ou registo de diferentes técnicas construtivas.

Neste sentido, torna-se necessário referir Siza¹⁹, segundo o qual “*quando se constrói um edifício que é parte da cidade, qualquer que seja a sua importância, as ideias que podem ser projetadas para um pouco mais tarde, e os planos que as acompanham, podem mudar. Só uma coisa é certa, é o que preexiste no lugar.*”²⁰. Efetivamente, o sítio é necessariamente portador de um passado, e a arquitetura estrutura a fixação de ideias de acordo com determinados pensamentos reflexivos desse mesmo sítio, da topografia e da sua história. Portanto, existe a possibilidade de a arquitetura, apesar da sua mutabilidade, traduzir a paisagem e o contexto, se estes tiverem sido compreendidos na sua totalidade, e de dar uma certa continuidade à identidade preexistente.

Como fácil será de perceber, as construções, tal como os homens, envelhecem, adoecem e definham, a menos que haja uma ação humana que vá permitindo, a médio ou longo prazo, a

¹⁶ *Ibidem*, p.5.

¹⁷ Norberg-Schulz, Christian. *Architecture: presence, language place*. *Op. Cit.*, p.28.

¹⁸ Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci - Towards a Phenomenology of Architecture*. *Op. Cit.*, p.16.

¹⁹ Segundo uma entrevista realizada por Laurent Beaudouin e Christine Rousselot, em 1977, o arquiteto Álvaro Siza Vieira defende que o lugar não é um ponto fixo no espaço euclidiano. Quando projeta, Siza trabalha sobre algo que se transforma com o tempo e que possui valor histórico, e que por isso não pode haver dois lugares iguais. Machabert, Dominique and Beaudouin, Laurent. *Álvaro Siza: uma questão de medida*. Casal de Cambra: Ed. Caleidoscópio. 2009, p.29.

²⁰ *Ibidem*, p.108.

sua continuidade no sentido utilitário. Se não lhe for conferido qualquer importância, dar-se-á o último e derradeiro estágio, o fecho do ciclo natureza-construção-natureza. Caso contrário, outorgar-se à ruína utilidade operativa enquanto material disponível e aberto para a conceção de uma posterior intervenção que lhe permite perpetuar no tempo. Deste modo, sobrepõe-se um acumular de usos e significados que resulta, naturalmente, num aumento da sua carga identitária.²¹

O que a ruína evoca? Qual o entendimento e o sentido que o homem confere à ruína? A palavra “ruína” que hoje utilizamos é originária do latim, “ruina”, que significa “queda”, “desmoronamento”, justamente o que fica do edifício, o que restou dele. Neste sentido, caberia ao arqueólogo tentar, numa busca incessante por uma resposta que nem sempre é óbvia, compreender e identificar a ruína e qual o passado desta. Tal interpretação comporta, segundo o arqueólogo Jorge de Alarcão, dois momentos, sendo que o primeiro diz respeito à tentativa de resposta d’ “o que foi o edifício?” e o segundo momento da interpretação corresponderia “à elaboração de uma imagem de como seria o edifício tal como ele se apresentaria aos seus contemporâneos.”²²

No entanto, por atender a um discurso próprio da cultura do indivíduo que a observa e a interpreta, a ruína abre diálogo a múltiplas interpretações e significados, tal como a paisagem da qual faz parte. Para se compreender o passado das ruínas, torna-se necessário não só o reconhecimento do seu valor científico, ou seja, a procura e a tentativa de um conhecimento racional dos vestígios materiais do seu passado, mas também das culturas civilizacionais que as haviam habitado e que tanto importa conhecer. Falta-nos agora compreender a última parte, a que diz respeito ao homem e à memória.

²¹ Serrão, Vítor. (2014) Uma história cripto-artística do património construído. In Silva, Gastão Brito. *Portugal em ruínas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos. 2014, pp.11-15.

²² Actas do seminário internacional de arquitectura e arqueologia, *A colaboração de Arquitectos com Arqueólogos*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2011, pp.1-4.

1.1.2. A memória do lugar e a ruína

*“Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicómio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar. (...)”*²³

Dada a questão poliédrica do lugar e sabendo que a memória faz parte da sua formulação identitária, achou-se procedente e necessário reservar um espaço próprio para esta, dado o paralelismo daquilo que concerne identidade a um determinado lugar - se anteriormente se reservou um espaço para *“as coisas vulgares da vida”* que compõem um quadro figurativo inerente à matéria, aqui reserva-se um lugar para a *“gente que fica na história”* e os registos da sua memória no território vivenciado que o tempo cristalizou através de diferentes graus de intensidade da atividade humana.

O geógrafo Milton Santos defende que *“a história não se escreve fora do espaço, e não há sociedade a-espacial. O espaço, ele mesmo, é social.”*²⁴ Assim, a formação e transformação das formas no espaço humano é dado pelas dinâmicas sociais que encriptam, através da sobreposição de diferentes depoimentos, uma memória plástica, constituindo, também ela, uma imagem identitária do lugar.

Para Schulz, *“identity means living in a world that comprehends both the place and the community in one lives”*²⁵. Em alguns lugares damos conta que estes perderam ou estão a perder as suas identidades, isto é, que existe uma *“perda do lugar”* (*“loss of place”*) - matéria de debate que surge após a panóplia da Segunda Guerra Mundial. Este fenómeno por vezes está relacionado pela perda da capacidade humana de pensar e agir sobre si mesma, entrando num estado de despersonalização, de alienação. Isto porque a identidade humana reflete-se e participa na construção da identidade do lugar, devendo haver um sentimento de pertença dos indivíduos que estabelecem a sociedade no território. Envolvidos na nossa rotina, por vezes não reparamos naquilo que nos rodeia, no entanto, isto não é sinónimo de

²³ Saramago, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Alfragide: 19ª Edição, Editorial Caminho. 2011, p.283.

²⁴ Santos, Milton. Sociedade e espaço: a formação social como teoria e como método. In *Boletim paulista de geografia*. 54. 1977, p.81.

²⁵ Norberg-Schulz, Christian. *Architecture: presence, language place*. Op. Cit., p.33.



Figura 1.3 - “Tijolos de barro a secar ao sol”, Cartum.

indiferença para com o contexto, ou que o mesmo não possui uma identidade forte, mas antes, que o lugar “*está ordenado*”.²⁶

Decifrando o lugar e, conseqüentemente, a paisagem, damos conta que o processo histórico da evolução das sociedades humanas e o funcionamento contínuo e silencioso da natureza desencadeou uma organização espacial. Esta, uma relação entre a sociedade e os seus homens com o contexto preexistente, desencadeia modos de apresentação que são diferentes de lugar para lugar, pois, cada lugar tem os seus recursos naturais, as suas gentes e a sua história, posto isto, torna-se claro que cada lugar é diferente à sua maneira. Então, cada lugar tem a sua própria áurea, uma força que lhe é própria.²⁷

A verdade é que, segundo Milton Santos, cada indivíduo participa numa construção social onde, consciente ou inconscientemente, elabora numa convivência contínua sobre o mesmo território, sedimentando a cultura do povo, num sentimento de pertença com o lugar, resultando na paisagem marcas da sua sociedade. Fenómeno que hoje, conseqüente da intensificação da mobilidade, quer seja dos homens ou dos objetos, cada vez menos acontece e leva à “*desculturalização*”. Noutro dizer, hoje o movimento deu lugar ao repouso.²⁸

Nesse sentido, um indivíduo que enfrente um espaço que não participou na sua formulação nem na sua história, torna-se estranho e o lugar acaba por sofrer uma alienação. Algo compreensível quando se observa os frutos do atropelamento da aceleração que as sociedades contemporâneas impuseram, negando o repouso. Essa fome e essa sede que desvinculam o carácter local é reflexo de um esquecimento que, ao contrário da memória coletiva, é individual. Aquele que está por vir, pouco ou praticamente nada utilizará da sua memória quando chegar ao novo lugar. As lembranças que este transporta, criadas pela experiência com outro meio, serão praticamente inúteis na afirmação do novo indivíduo na sua nova sociedade. É um embate “*entre o tempo de ação e o tempo da memória.*”²⁹

Sejam tempos curtos ou tempos longos, é justamente a sobreposição entre estes, que são resultado das dinâmicas sociais, dos graus de consciência dos sujeitos que coabitam e dos diferentes laços sociais que se vão ora constituindo e ora rompendo, que dão origem às

²⁶ *Ibidem*, pp.31-32.

²⁷ Santos, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: 4ª Edição, Editora da Universidade de São Paulo. 2006, p.213.

²⁸ *Ibidem*, pp.222-223.

²⁹ *Ibidem*, pp.223-224.



Figura 1.4 - “*Axis urbis*”, Roma.

marcas do lugar. Portanto as paisagens configuram uma síntese provisória destes conteúdos dinâmicos e destas complexas relações. Relações essas que vão construindo um património que nos vem do passado, quando sobrevivem, oferecendo-nos os mais variadíssimos depoimentos da presença do homem, cujos testemunhos, escritos na matéria, nos chegam até hoje sobre forma de herança. Essas heranças, como descreve Manuel Graça Dias, “*não pressupõem só um legado patrimonial, mas também valores simbólicos e afetivos*”³⁰. Desta maneira, a capacidade da arquitetura transportar por meio da sua matéria, como as pedras, uma memória que, por vezes, se quer viva, ocasiona o encorajamento da sua intervenção para que estes valores não se diluam no tempo.

³⁰ Dias, Manuel Graça. A Prova. *Jornal dos Arquitectos: à la recherche du temps perdu*, 213, 2003, p.3.



Figura 1.5 - Fussli, Johann Heinrich. “O artista desesperado diante da grandeza das ruínas antigas”, 1780.

1.2 Património e restauro

1.2.1 O significado de património, monumento e monumento histórico

No que concerne à temática do Património, Françoise Choay explica-nos que originariamente surge ligado “às estruturas familiares, económicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo.”³¹ O património histórico, como explica a autora, constitui o somatório contínuo de diversos bens e do seu usufruto por determinada comunidade, isto é, “obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e conhecimentos humanos.”³²

Dada a imensidão do tema, esta investigação cinge-se apenas a uma das categorias do património histórico, naturalmente, o que diz respeito ao edificado, ou seja, o monumento e o monumento histórico, cuja distinção veremos mais adiante, após uma breve sùmula histórica.

Em França, com a primeira Comissão dos Monumentos Históricos, em 1837, as principais categorias de monumentos históricos diziam respeito aos vestígios da antiguidade, às construções medievais de carácter religioso e alguns castelos. Só após a Segunda Guerra Mundial foram contemplados, progressivamente, através do alargamento dos escrupulosos critérios de seleção e classificação, quer cronológicos, quer tipológicos, as ditas arquitetura menor, vernacular e industrial, bem como, quebrando o limite que se cingia unicamente a edifícios isolados, conjuntos urbanos e tecidos edificados.³³

Monumento, segundo Choay, deriva do termo latino *monumentum*, com raízes no termo *monere*, que significa advertir, recordar, o que nos remete novamente para a questão da memória. Assim, apelaria à emoção fazendo recordar um passado, vibrando no presente um grupo de indivíduos, numa memória viva, contribuindo para conservar e manter a identidade dessa comunidade. Contudo, a ação sobre a memória, o evocar de um passado, deixou de ser

³¹ Choay, Françoise. *A alegoria do património*. Coimbra: Ed. 70 Arte & Comunicação. 2010, p.11.

³² *Idem*.

³³ *Ibidem*, pp.12-15.

condição necessária de um edificado para merecer o desígnio de monumento, sobretudo a partir do século XVII, passando a adquirir um valor arqueológico.³⁴

*“Monumento denota, a partir de então, o poder, a grandeza, a beleza: compete-lhe explicitamente afirmar grandes desígnios públicos, promover os estilos, dirigir-se à sensibilidade estética.”*³⁵ Assim, nos dias que correm, a noção de monumento é atribuída ao edificado que tiver sido realizado com elevada mestria técnica e refletir a nova visão moderna do colossal. O monumento perde, deste modo, o seu estatuto de signo, que nos remetia para uma outra situação sendo necessário decifrá-lo para entendê-lo, como a título de exemplo, o recordar de um episódio histórico, para dar lugar ao novo estatuto de sinal, mais intuitivo e que nos remete para uma reação imediata.

Mas o que distingue monumento de monumento histórico?

Uma das principais diferenças é estabelecido pelo pensamento de Alois Riegl, que, segundo Choay, no primeiro termo existe uma intenção *a priori* de perpetuação de uma determinada memória e que deliberadamente pretende recordar. O último termo apenas surgiu, no mundo ocidental, no século XVIII, e é constituído *a posteriori*, portanto qualquer edificado pode atingir a função de memória, sem ter, no ato da sua criação, um destino memorial.³⁶

Estas características determinam o modo e as práticas associadas à sua conservação, igualmente diferentes. O monumento pode-se tornar vítima do tempo, que por si pode trazer o esquecimento e o desuso, ou uma vontade negligente de manutenção que não respeita a memória nem o que concerne identidade ao edificado. Por outro lado, o monumento histórico possui uma necessidade de atenção e de conservação incondicional.³⁷

“A uma iconização museológica e abstrata, em que a imagem tende a substituir-se à realidade concreta das antiguidades, sucede, pelo contrário, uma iconização supletiva que enriquece a percepção concreta do monumento histórico, por via da mediação de um novo prazer”.³⁸

³⁴ *Ibidem*, pp.17-18.

³⁵ *Ibidem*, p. 19.

³⁶ *Ibidem*, pp.24-25.

³⁷ *Ibidem*, pp.25-27.

³⁸ *Ibidem*, p.141.

Em meados do século XVIII, altura em que se deu o início da Revolução Industrial, um processo que haveria de substituir os métodos artesanais pela manufatura e pela deterioração do ambiente humano e da paisagem, que a questão de como intervir em edifícios antigos, ou seja, o “introduzir o novo no velho; não tocar no velho (*ideia característica do romantismo*); reconstruir o velho de acordo com a arqueologia e a história, recriar o velho”³⁹, é também um problema cultural. Por outro lado, o século XIX consagra a encenação do monumento histórico, onde observamos a chegada do movimento romântico, onde ruína passa a ser valorizada enquanto objeto estético que se adequa às novas conceções artísticas do belo, do sublime, do puro prazer do olhar, mas também do horrendo, da angústia e da tristeza - são nestes ambientes que se deleita a alma romântica.⁴⁰

*“A revolução industrial enquanto processo em desenvolvimento planetário concedia virtualmente ao conceito de monumento histórico uma conotação universal, aplicável à escala global. Enquanto processo irremediável, a industrialização do mundo contribuiu, por um lado, para generalizar e acelerar as legislações de proteção do monumento histórico e, por outro, para fazer do restauro uma disciplina autónoma, solidária com os progressos da história de arte.”*⁴¹

³⁹ Costa, Alexandre Alves. O património: entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade. *Jornal dos Arquitectos: à la recherche du temps perdu, Op. Cit.*, p.8.

⁴⁰ Choay, Françoise. *A alegoria do património. Op. Cit.*, pp.136-142.

⁴¹ *Ibidem*, p.137.

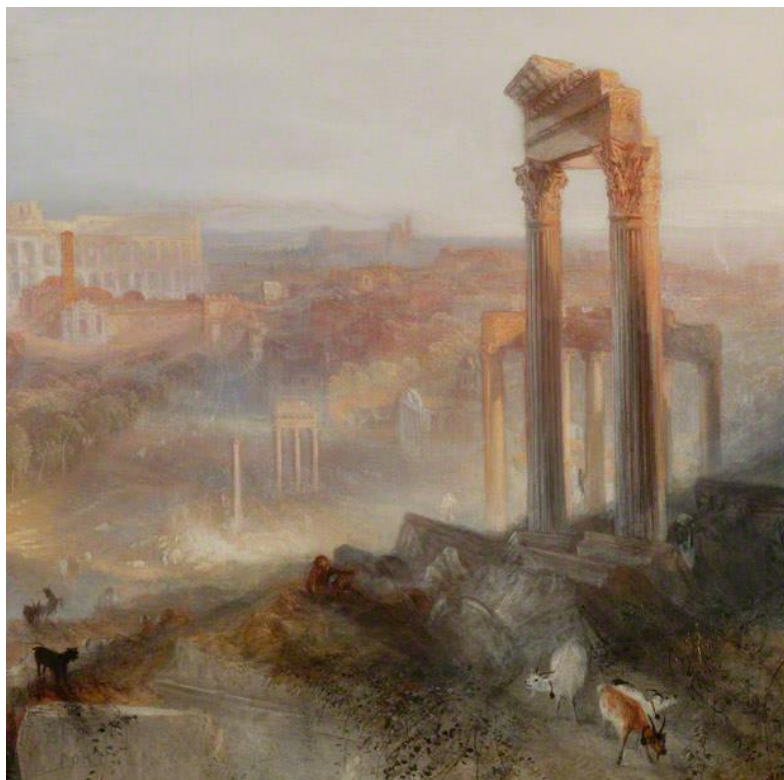


Figura 1.6 - Turner, Joseph William. “Roma Moderna” (pormenor), 1839. A pintura apresenta várias ruínas descontextualizadas, compondo uma cena sobre uma topografia pitoresca.

1.2.1 A antítese da teoria do restauro - Ruskin vs Viollet-le-Duc

O século XVIII compreendeu um cenário propício à formulação conceptual de diferentes teorias referentes ao restauro. Neste contexto, surge ainda uma progressiva consciencialização sobre o valor histórico e artístico das construções, o que acaba por gerar um debate sobre a instrumentalização do monumento enquanto material disponível e aberto a novas intervenções e a novos usos. No século seguinte, surgem dois importantes protagonistas neste debate - o crítico inglês John Ruskin, que defendeu a doutrina anti-intervencionista, e o arquiteto francês Viollet-le-Duc, que defendeu a doutrina intervencionista. Embora defendessem princípios diferentes na questão do restauro, as suas teorias possuíam alguns pontos basilares.⁴²

Positivamente, Ruskin foi acima de tudo um ser de alma romântica que viveu inconformado com as conquistas realizadas pela revolução industrial. No campo da arquitetura, elaborou uma reflexão teórica cuja manifestação do seu pensamento equaciona conscientemente a arquitetura com a *societas*, a *polis* e a *politiké*.⁴³

Com a publicação da obra “*The Seven Lamps of Architecture*”, publicada em 1849, Ruskin descreve as suas ideias que, segundo Simões Ferreira, prendem-se fundamentalmente com os seguintes princípios: “*especificidade da arquitectura como desligada da construção e do uso, e consistindo numa ornamentação que, no entanto, não deveria ser excessiva, privilegiando o seu carácter precioso, quer em termos de material, quer em termos de trabalho, ambos expressando o Sacrifício; o trabalho jamais deveria ser mecânico, pela desvalorização, quer estética quer ética; de resto, a arquitetura deveria respeitar a Verdade, tudo nela devendo ter uma função, sendo a ornamentação uma dignação da função; devia respeitar a Força, Beleza, Vida, Memória e a Obediência*”⁴⁴. Assim, fortemente influenciado por uma paisagem composta por vários depoimentos da presença da arquitetura gótica, um estilo que marcadamente atingiu a Grã-Bretanha, a arquitetura devia dotar de um significado social e ético que Ruskin havia encontrado na linguagem medieval e na natureza.⁴⁵

⁴² *Ibidem*, p.158.

⁴³ Segundo Simões Ferreira, na obra “*Fors clavigera*”, publicada entre 1871 e 1874, Ruskin considera o “*comunismo agrário e artesanal*” como forma de “*substituir o capitalismo e os métodos de produção industrial*”. Ferreira, J. M. Simões. *História da teoria da arquitectura no ocidente*. *Op.Cit.*, pp.134-135.

⁴⁴ Ferreira, J. M. Simões. *História da teoria da arquitectura no ocidente*. *Op. Cit.*, p.134.

⁴⁵ Zevi, Bruno. *A linguagem moderna da arquitectura*. *Op. Cit.*, p.130.



Figura 1.7 - Ruskin, John. Desenho do pórtico sul da Igreja Sant Vulfran d'Abbeville para ilustrar o seu livro *"The Stones of Venice"*, publicado em 1851.

Não se revendo na arquitetura que se praticaria no seu tempo, os seus escritos apelavam a uma arquitetura com outros rumos, distantes dos ideais defendidos pelos classicistas e por aqueles que praticavam aquela arquitetura que refletia na sua construção, o mundo industrial.⁴⁶

Em relação aos classicistas, Ruskin considerava que estes não respeitavam o valor da arquitetura⁴⁷, pois atuavam impondo e repetindo as mesmas semânticas, atraíndo os princípios da antiguidade, o que negligencia a capacidade de progresso do homem em formular formas mais belas e em compor novas formas de ornamento. As formas praticadas e a natureza dos edificados esgotavam-se no catálogo que, segundo Ruskin, urgia em libertar.⁴⁸

Em contraposição, o Gótico era entendido pelo poeta inglês *“in the most extended sense as broadly opposed to classical, - that it admits of a richness of record altogether unlimited. Its minute and multitudinous sculptural decorations afford means of expressing, either symbolically or literally, all that need be known of national feeling or achievement. More decoration will, indeed, be usually required than can take so elevated a character.”*⁴⁹ Esta definição teórica que a sua *magnum opus* abrange, permite-nos entender que o Gótico permitiria uma riquíssima variedade que o Classicismo não outorga.⁵⁰

Em relação aos que praticavam a arquitetura que refletia na sua construção o mundo industrial, considera que a artificialidade com que os novos materiais incutem nos edificados, é vista como um gesto desonesto e imoral, devendo-se optar pela utilização de materiais tradicionais como a pedra e a madeira, pois derivam da criação de Deus. Não obstante,

⁴⁶ Ferreira, J. M. Simões. História da teoria da arquitetura no ocidente. Op. Cit., p.13.

⁴⁷ Para Ruskin, *“the value of architecture depended on two distinct characters: the one, the impression it receives from human power; the other, the image it bears of the natural creation.”* Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. New York: John Wiley, 1849, p.85.

⁴⁸ *Ibidem*, pp.85-88.

⁴⁹ *Ibidem*, p.152.

⁵⁰ O interesse de Ruskin pelo gótico não é um interesse que se esgota meramente na forma, no ornamento, etc..., é um interesse que, e como já enunciado, vai até à relação entre a arquitetura e o estilo de vida, quer social quer político. Na verdade, o gótico está relacionado com uma estrutura social medieval que lhe é própria com, segundo Simões Ferreira, *“o seu sistema de produção, personalizado em células familiares agrupadas em corporações e guildas, onde reinava a igualdade e a liberdade, mas em consonância com o respeito a uma hierarquia espiritualizada”*. Ferreira, J. M. Simões. *História da teoria da arquitetura no ocidente*. Op. Cit., p.134.

aceitaria que fossem empregados novos materiais se, e só se, fossem realizados sob forma artesanal.⁵¹

As bases do pensamento gótico-medieval-artesanal-corporativo ruskiano, que acabamos de analisar, tornam-se necessárias para um correto entendimento da sua tese anti-intervencionista associada à sua teoria do restauro. Isto porque, Ruskin defende que os homens do presente não têm direito para intervirem nos edifícios do passado, porque “*they belong partly to those who built them, and partly to all the generations of mankind who are to follow us*”⁵². Na verdade, qualquer tentativa de restauro é vista por Ruskin como um atentado à verdade histórica, pois são realizadas por ações imorais que destroem importantes depoimentos históricos, falseando a imagem do passado, passado esse que só pode ser construído com as condições e circunstâncias vividas no seu tempo, e que, portanto, o presente não compreende.⁵³ Mais, considera que a tentativa de realizar o restauro sob forma de imitação do que outrora o edificado foi, é impossível: o edifício pode ser alvo de uma tentativa de restauro mimético - o que para Ruskin é uma tentativa falhada, uma mentira, pois acredita que é tão possível restaurar um edifício como ressuscitar um morto, mas o espírito dos trabalhadores que o conceberam não, assim, o resultado expressivo atingido aquando a sua construção jamais poderá vir a ser o mesmo.⁵⁴ Portanto, a tentativa levará a uma destruição do que ainda resta, como por exemplo, a memória - o autor acredita mesmo que a arquitetura é a única forma de estabelecer uma relação com o passado, e essa relação é necessária para definir a identidade das “*gerações humanas que nos precederam*”⁵⁵.

A nostalgia que sente pelo passado, a ambição por dar outros rumos à arquitetura, o trabalho manual do passado que é valorizado no sentido estético e ético em detrimento do trabalho mecanizado do presente, a beleza que o próprio monumento histórico possui, a verdade histórica que é ocultada com a sobreposição de novas intervenções, etc..., enfim, um

⁵¹ Thoenes, Christof and Evers, Bernd. *Architectural Theory: from renaissance to the present*. Los Angeles: Taschen. 2 vol, 2011, pp.462-464.

⁵² Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. *Op. Cit.*, p.163.

⁵³ Thoenes, Christof and Evers, Bernd. *Architectural Theory: from renaissance to the present*. *Op.Cit.*, p.462.

⁵⁴ Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. *Op. Cit.*, p.161-162.

⁵⁵ Choay, Françoise. *A alegoria do património*. *Op.Cit.*, p.143.

pensamento que só admite a intervenção nos monumentos unicamente quando fosse para realizar uma manutenção ou consolidação, “com a condição de ser de forma invisível”⁵⁶.

Paralelamente, em França⁵⁷, após a Revolução Francesa, ocorre um conflito teórico entre os classicistas e os goticistas. Neste debate, surge Viollet-le-Duc, uma figura que apesar de possuir premissas diferentes, tal como Ruskin, a sua posição foi em defesa da arquitetura gótica. Tal posição era movida pela ideia de que a arquitetura gótica é “a *arquitectura nacional dos franceses, pois foi em França que despontara.*”⁵⁸

Definiu a arquitetura como a “*art de bâtir. L’architecture se compose de deux éléments, la théorie et la pratique; la théorie comprend: l’art proprement dit, les règles inspirées par le goût, issues des traditions, et la science qui peut se démontrer par des formules invariables, absolues. La pratique est l’application de la théorie aux besoins; c’est la pratique qui fait plier l’art et la science à la nature des matériaux, au climat, aux mœurs d’une époque, aux nécessités du moment. En prenant l’architecture à l’origine d’une civilisation qui succède à une autre, il faut nécessairement tenir compte des traditions d’une part, et des besoins nouveaux de l’autre.*”⁵⁹ O significado atribuído a este termo estabelece uma proximidade entre a teoria e a prática. Isto porque, a teoria deve, à luz da definição de Le-Duc, compreender as tradições, o clima, os costumes, mas também compreender cientificamente a

⁵⁶ *Ibidem*, p.160.

⁵⁷ O vandalismo a que as igrejas, estátuas e castelos estiveram sujeitos pelos revolucionários, deu origem a uma necessidade de conservar e proteger os monumentos históricos. Para isso, estabeleceu-se um inventário que classificaria os bens que foram, durante a Revolução Francesa, transferidos para a nação. Assim, com vista a facilitar na forma de catalogação, os monumentos históricos seriam distribuídos segundo a sua natureza móvel ou imóvel. Os bens imóveis viriam a ser debatidos, sobretudo, quanto à sua nova utilização, sendo que, na maior parte das vezes, quando decidido conservar (e não destruir como, por vezes, acontecera), tenha sido realizada de forma negligenciada, dando origem a dois tipos de intervenção: o destruidor e o restaurador. *Ibidem*, pp.113-148.

⁵⁸ Ferreira, J. M. Simões. *História da teoria da arquitectura no ocidente. Op. Cit.*, p.136.

⁵⁹ Viollet-le-Duc, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XV^e siècle*. Paris: B. Bance. 1 vol., 1854-1868, p.116.



Figura 1.8 - Viollet-le-Duc, Eugène. "Entretiens", 1862. Sala abobadada com estrutura em ferro.

natureza e as propriedades estático-matemáticas dos materiais. Por fim, caberia à prática a aplicação desse conhecimento apreendido *a priori*.⁶⁰

Esta apurada consciência da natureza dos materiais seria de todo relevante para a compreensão das formas construídas, por isso, viu no gótico o esplendor da plasticidade e da elasticidade que os materiais podiam alcançar, cujo resultado são formas irrepetíveis, em que “*se sente a mão do artista, se reconhece a sua individualidade*”⁶¹. Tal pensamento, à semelhança de Ruskin, é do tipo naturalista, mas, ao contrário deste, também é do tipo científico.⁶² - a componente científica faz com que, ao invés de sentir nostalgia pelo passado, Le-Duc olhe com positivismo para os avanços tecnológicos conseguidos pela revolução industrial.

Este entendimento do que é arquitetura é fundamental para a compreensão da sua teoria do restauro, já que foi enquanto *Inspecteur général des Edifices Diocésains*, de todos os edifícios eclesiásticos franceses, que redigiu o “*Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XVI^e siècle*”. Assim, e enquanto restaurava vários edifícios religiosos, reúne um vasto leque de informações relativas às técnicas construtivas da Idade Média, o que lhe leva a entender vários princípios, como é de exemplo a construção sob forma de esqueleto, de maneira a edificar económica e eficazmente através da aplicação das leis da natureza.⁶³ Com efeito, a compreensão destes conhecimentos sobre o passado e a consciência dos avanços tecnológicos, permitiram-lhe estabelecer alguns princípios importantes para a disciplina do restauro: as intervenções a realizar deveriam, sempre que possível, preservar a aparência do edificado, “*reduzir ao mínimo possível a intervenção do arquiteto reparador*” e constituir uma preocupação didática em que “*restitui ao objeto restaurado um valor histórico, mas não a sua historicidade.*” Uma preocupação que tende a classificar um edifício como histórico quando pertencer “*simultaneamente a dois mundos, um presente e imediatamente dado, o noutro passado e inapropriável*”⁶⁴ - neste período, em França, o património histórico é visto como necessário para definir a sua carga identitária. Assim, Le-Duc abre leque à possibilidade de intervenção no monumento histórico tendo em conta a sua tipologia estilística, permitindo

⁶⁰ Ferreira, J. M. Simões. História da teoria da arquitectura no ocidente. Op. Cit., pp.136-137.

⁶¹ Assim o entende Viollet-le-Duc, *apud* Choay. Choay, Françoise. *A alegoria do património*. Op. Cit., p.161.

⁶² Ferreira, J. M. Simões. *História da teoria da arquitectura no ocidente*. Op. Cit., p.137.

⁶³ Thoenes, Christof and Evers, Bernd. *Architectural Theory: from renaissance to the present*. Op.Cit., pp.344-346.

⁶⁴ Choay, Françoise. *A alegoria do património*. Op. Cit., p.162.

que seja contaminado com as novas formulações que o presente disponibiliza, desde que realizado com sensibilidade e com respeito pela autenticidade do monumento.⁶⁵ Um postulado, impensável para Ruskin.

Com os progressos da arqueologia e da história de arte, os pensamentos e as teses defendidas por Le-Duc e Ruskin estabeleceriam as linhas gerais para uma reflexão mais elaborada sobre as disciplinas da conservação e do restauro. Pensadores como Camillo Boito (1836-1914) e Alois Riegl (1858-1905) debruçar-se-ão, na viragem do século XIX, sobretudo sobre as relações que a primeira geração fundadora estabeleceu e, que serão importantes para o amadurecimento da consagração daquilo que é monumento histórico.

⁶⁵ No seu *Dicionário*, Viollet-le-Duc define o restauro como: “*Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer ou le refaire, c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné. Ce n’est qu’à dater du second quart de notre siècle qu’on a prétendu restaurer des édifices d’un autre âge, et nous ne sachions pas qu’on ait défini nettement la restauration architectonique.*” Viollet-le-Duc, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XV^e siècle*. Op. Cit. 8 vol. 1854-68, p.14.

Capítulo II

No capítulo anterior discutiu-se a ruína e a relação que esta estabelece com a memória, evocando o tema do lugar e da identidade. Por outro lado, analisou-se a evolução do significado de património, monumento e monumento histórico, bem como duas teorias, de certa forma opostas, da teoria do restauro - a anti-intervencionista defendida por Ruskin e a teoria intervencionista defendida por Viollet-le-Duc.

Chega-nos a altura, por intermédio do presente capítulo, de entender métodos de intervenção na ruína. Como já referido, analisar-se-á um projeto de Souto de Moura que aclama por um valor do lugar e pela instrumentalização do sítio. Esse projeto é a reabilitação do Mosteiro de Santa Maria do Bouro, convertido em pousada. A segunda parte deste capítulo diz respeito à compreensão do projeto de restauro e reabilitação do Teatro Romano de Sagunto, de Giorgio Grassi. Trata-se de um manifesto ao sentido de historicidade inerente ao lugar e às preexistências.

A escolha dos projetos apresentados pretende, sem discriminar qualquer outro tipo de posição, exprimir uma arquitetura que alude e tem em comum a capacidade do arquiteto em *“arrancar a fórmula do seu próprio renascer”*⁶⁶. Desta forma, não se pretende uma análise aprofundada dos projetos, mas antes um entendimento metodológico das opções tomadas face à leitura que ambos os arquitetos teceram sobre as ruínas. Tal leitura está relacionada com a matéria analisada no primeiro capítulo, isto é, a relação da ruína com o lugar, a memória e a identidade, condicionando, assim, o conjunto de intenções projetuais dos dois arquitetos.

⁶⁶ Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. (1999) Construir no Tempo. In Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Op.Cit.*, p.7.



Figura 2.1 - Giorgio Grassi e Souto Moura.

2.1. Eduardo Souto de Moura e a instrumentalização do sítio

Quando projeta sobre o existente, o tema “*mais profundamente radicado na história de projecto de Souto Moura é naturalmente o da ruína*”⁶⁷. Como veremos, as ruínas são, no projeto de reconversão do Convento Santa Maria do Bouro em pousada, a própria solução projetual. Não se pretendeu a consolidação destas, mas antes utilizar as pedras, que as ruínas disponibilizavam, sendo só necessário manipulá-las e articulá-las num jogo figurativo de acordo com o novo programa, numa espécie de *collage* de fragmentos dispersos pelo tempo. Assim, as ruínas adquirem um valor de consideração que se sobrepõe ao próprio “*mosteiro*”, instrumentalizando-as para a construção - finalidade última da arquitetura.⁶⁸

O protagonista no Bouro não é o “*mosteiro*”, são as ruínas e a silenciosa relação que estas estabelecem com a envolvente. A “*leitura do contexto, que dá maior atenção aos elementos secundários, às ruínas, aos interstícios urbanos e aos espaços degradados das periferias, colhendo, mesmo, uma certa estética na miséria quotidiana, é uma tendência facilmente observável no interior de âmbitos culturais diferentes, familiares a Souto de Moura, como a literatura, o cinema e a fotografia.*”⁶⁹ Deste modo, Souto Moura não tem receio em procurar uma certa poética na banalidade. Aquilo que faz é resultado de um gosto pelas coisas banais, tal como a arquitetura é também, para o arquiteto, uma coisa banal.⁷⁰

No Bouro, “*deve-se reconhecer em Souto de Moura a coragem de ter aplicado no monumento uma metodologia que é certamente o ponto mais avançado do percurso tavoriano de superação do projeto modernamente entendido como uma consequência linear entre prefiguração, transformação da matéria e construção da forma*”⁷¹. Quando fala sobre o projeto de reconversão do Convento Santa Maria do Bouro, uma intervenção realizada entre 1989 e 1997⁷², o arquiteto refere a metodologia que Fernando Távora seguiu aquando a

⁶⁷ Esposito, Antonio and Giovanni, Leoni. *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2003, p.293.

⁶⁸ Trigueiros, Luiz. *Eduardo Souto Moura. Op.Cit.*, p.145.

⁶⁹ Angelillo, Antonio. (1993) Obras de Souto de Moura. Uma interpretação. In Trigueiros, Luiz. *Eduardo Souto Moura. Op.Cit.*, p.14.

⁷⁰ Güell, Xavier. Entrevista a Eduardo Souto de Moura: Tempo. In *2G: Eduardo Souto de Moura: obra reciente*, 5, 1998, p.127.

⁷¹ Esposito, Antonio and Giovanni, Leoni. *Eduardo Souto de Moura. Op. Cit.*, p.293.

⁷² *Idem*.



Figura 2.2 - Ruínas do Convento de Santa Maria do Bouro.

recuperação da pousada da Santa Marinha da Costa em Guimarães, repondo a imagem histórica que o conjunto havia tido. São dois projetos que começam da mesma forma - constantes visitas ao lugar, percorrer, cuidadosamente, sem danificar os vestígios arqueológicos, e, após cuidadoso registo, decidir cada passo e cada gesto *in loco*.⁷³ No entanto, a reflexão e a resposta encontradas por entre as pedras é bem distinta. Souto de Moura aborda a recuperação do conjunto edificado de Santa Maria do Bouro, não na imagem como fez Távora, mas na matéria. Que a resposta não está nas muitas idades presentes, fruto dos vários depoimentos que se foram sobrepondo desde o séc. XII⁷⁴, mas sim no presente.⁷⁵ Por esse motivo, o arquiteto nega que a intervenção realizada seja uma recuperação, mas antes “*um exercício de construção com as pedras existentes*”⁷⁶.

Souto Moura afirma que “*a história que me interessa e me serve é a do Classicismo, e por extensão e lógica, a do não-Classicismo. O Classicismo é a regra que entende o todo e é capaz de incluir as partes, o particular, a exceção a que o lugar obriga. O Classicismo liga a artificialidade do conceito com a natureza do sítio (...)*”.⁷⁷ Um princípio observável nos seus projetos onde existe um certo distanciamento entre a solução arquitetónica unitária e o pormenor, que a conceção do geral e do particular não obedecem às mesmas regras. O incumprimento, necessário em manter, possibilita-lhe terminar, com rigor, aquilo que está incompleto e retomar ao início sempre que necessário. É como se houvesse uma distinção entre o objeto e a arquitetura. O objeto pode estar terminado, formalmente, estabelecendo as devidas relações com o lugar e com a circunstância, no entanto, a arquitetura revela-se no desenho do pormenor, do particular, como o desenho das caixilharias, essenciais também à definição dos espaços. O desenho dos acabamentos tem, na obra de Souto Moura, uma forte

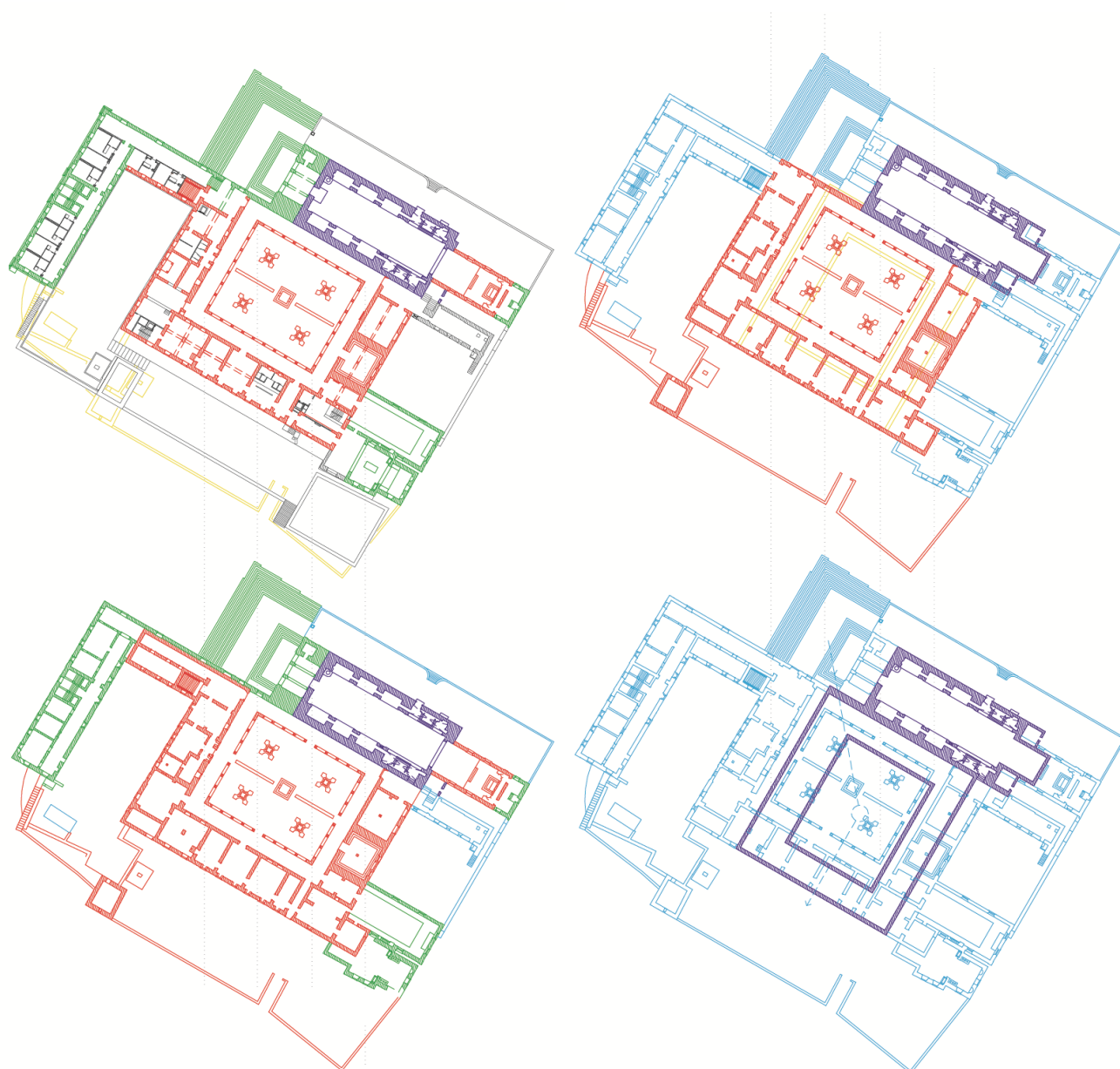
⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Mola, Fransec Zamora and Serrats, Marta. *Eduardo Souto de Moura: Arquitecto. Op.Cit.*, pp.71-73.

⁷⁵ Souto de Moura defende que, se fosse possível identificar no edifício uma só idade, o projeto deveria ter em conta essa identidade e que seria algo mais significativo. No entanto, o que se vislumbra é uma situação oposta: as muitas idades presentes fazem-lhe escolher uma só idade; uma idade que deve obedecer e respeitar a uma “*cultura contemporânea*”. Collovà, Roberto. (1997) *Santa Maria do Bouro, uma história contínua*. In AA.VV. *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Ed. White & Blue, 2001, p.46.

⁷⁶ Trigueiros, Luiz. *Eduardo Souto Moura. Op.Cit.*, p.291.

⁷⁷ Moura, Eduardo Souto. Fragmentos. In Teixeira, Gabriela de Barbosa and Belém, Margarida da Cunha. (1998) *Diálogos de edificação: estudo de técnicas tradicionais de construção*. Porto: Ed. CRAT - Centro Regional de Artes Tradicionais, 1998, p.124.



- Idade Média: Século XII ao XV;
- Idade Moderna: Reconstrução - finais do séc. XVI e princípios do séc. XVII;
- Idade Moderna: Reabilitação e ampliação - séc. XVI e princípios do séc. XVII;
- Século XX;
- Demolição.

Figura 2.3 - “Sucessivas construções e reformas do edifício desde a sua origem no século XII”.

influência tavoriana.⁷⁸ Távora ensinava aos seus alunos, numa cadeira que lecionava chamada “*Teoria geral da organização do espaço*”, “*construir a forma através do processo da disposição no espaço de experiências sensíveis que podiam ser medidas pelas relações, dimensões, formas e matéria. Ao mesmo tempo, aparecia a consciência de que tais fenómenos eram um produto da história e da cultura de uma determinada civilização e que, como tais, modificam e interagem na sensibilidade humana.*”⁷⁹ Metodologia ainda hoje enraizada e que caracteriza, de grosso modo, a formação arquitetónica portuguesa. Assim, os seus projetos são invadidos por constantes interrogações sobre a definição de cada espaço e como este será habitado.

É justamente quando projeta sobre o existente, do qual já vimos de que a situação do Bouro é exemplo, que esta situação é onde mais se evidencia. Desde o desenho da cobertura vegetal que funciona como uma espécie de tentativa de manter a imagem do que o edifício, enquanto ruína, estabelecia com a natureza, o aço *corten* que oxida com o tempo, a ausência de cobertura nas arcadas em torno do claustro.⁸⁰ Enfim, tudo isto, não numa tentativa de contextualizar, mas antes, numa tentativa de continuidade, ou melhor, de conservar a identidade que as ruínas do convento possuíam no lugar.⁸¹ Em relação ao uso da pedra, Souto Moura explica que, em Portugal, de um ponto de vista cultural, existe uma tradição construtiva em pedra, mas que a sua predisposição em trabalhar com a pedra não parte de um revivalismo, mas antes de uma apropriação de um material que lhe está à disposição, pois habita em “*cemitérios*”⁸², ou seja, um fenómeno cultural, conforme os ensinamentos tavorianos. Todas estas soluções construtivas, um novo sistema que articula sabiamente sobre o sistema existente, sem lhe alterar a identidade, permitem manter o carácter e o valor que ruína havia tido, e, sobretudo, a silenciosa relação que esta estabelecia com a paisagem

⁷⁸ Trigueiros, Luiz. *Eduardo Souto Moura. Op.Cit.*, p.179.

⁷⁹ Dorigati, Remo. (2005) Um arquitecto, dois maestros e uma janela: uma interpretação da obra de Eduardo Souto de Moura. Nufrio, Anna. *Eduardo Souto de Moura: Conversas com estudantes*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 2008, p.84.

⁸⁰ Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. (1999) Construir no Tempo. In Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Op. Cit.*, p.8.

⁸¹ Leoni, Giovanni. À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto de Moura. In Trigueiros, Luiz. *Eduardo Souto Moura. Op.Cit.*, p.31.

⁸² A metáfora que Souto Moura estabelece refere-se às construções em pedra que entraram em ruínas, que já não possuem vida, uma interpretação que tem da consequência da modernização e que atingiu fortemente a cultura portuguesa. 2G: Eduardo Souto de Moura: obra recente, *Op.Cit.*, p.127.

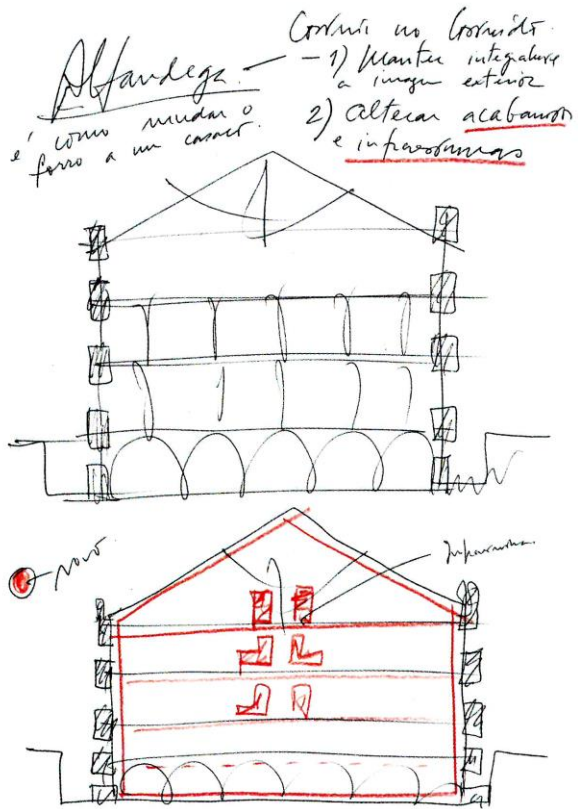


Figura 2.4 - Moura, Eduardo Souto. Esquissos sobre a intervenção no Convento.

envolvente.⁸³ Assim, a situação do Bouro é uma situação de uma obra que não entra em oposição nem dá ênfase aos novos elementos propostos e, simultaneamente, não procura recuperar um estado original.⁸⁴

A presença de uma ruína serve ainda como pretexto para ensaiar mais uma referência metodológica. As ruínas não são encaradas romanticamente, mas sim rossianamente, isto é, arquitetonicamente, como uma construção cuja gramática construtiva deve ser entendida mas que, no entanto, nem sempre Souto Moura se deixou subordinar. As diversas regras, fruto de um crescimento de um conjunto edificado que não foi mantendo a linguagem desde a sua origem, necessitaram de um controlo das regras que o edificado estabelecia e que, por vezes, se deviam considerar. Neste jogo, Souto Moura reordena pacientemente, quando se vê necessário, as peças de cantaria, consoante as novas funções para estabelecer uma nova ordem. Assim o pormenor, ou melhor, as centenas de pormenores desenhados, processo de um trabalho lento mas cuidadoso, tiveram como base uma pesquisa rigorosa de como trabalhar e conjugar diversos materiais.⁸⁵ Por estes motivos, é na definição do pormenor que, fugindo a uma solução arquitetónica unitária, encontramos a denúncia ao projeto realizado - uma tentativa de apresentar uma “*ordem corrigida*” numa ruína que “*deixa de ser arquitetura e passa a ser natureza*”⁸⁶.

O resultado desvela, assim, a deslocação do centro do debate de que “*a finalidade deve coincidir com a origem*”, segundo a perspetiva canónica, para “*a natureza e ordem corrigida*”, apresentando-se, nas palavras de Souto Moura, o sítio “*como um texto pronto a ser reescrito, como instrumento ou material de projeto*”.⁸⁷

⁸³ Como explica Souto Moura, “*los proyectos se desarrollan a partir de una complejidad de envolventes, ámbitos urbanos, o incluso cuando no son urbanos, de envolventes preexistentes*”. *Ibidem*, p.126.

⁸⁴ Lucan, Jacques. (1998) La Transmutación de la materia. 2G: Eduardo Souto de Moura: obra reciente, *Op. Cit.*, p.10.

⁸⁵ Leoni, Giovanni. À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto de Moura. In Trigueiros, Luiz. *Eduardo Souto Moura. Op.Cit.*, p.31.

⁸⁶ Léon, Juan Miguel H. (1997) Porque perguntar é a devoção do pensamento. In AA.VV. *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto Moura. Op. Cit.*, p.18.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 15-18.

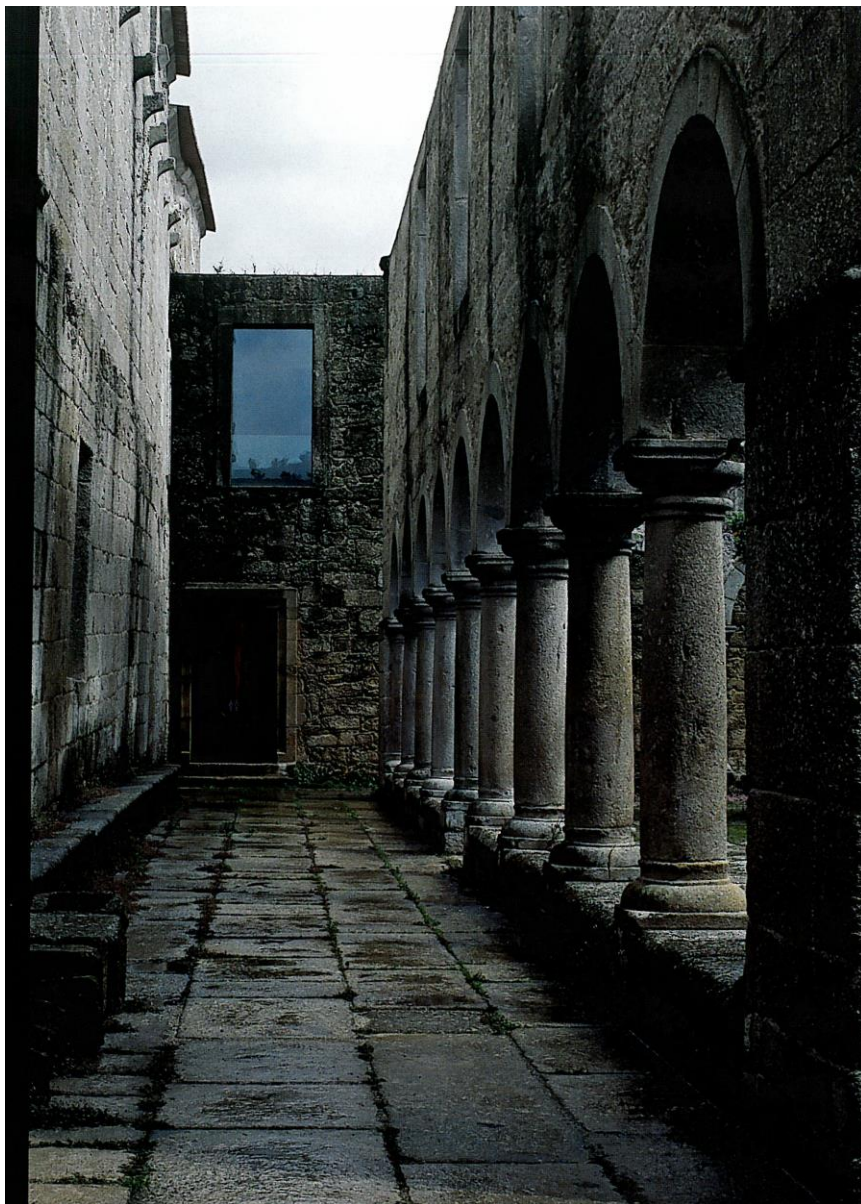


Figura 2.5 -Claustro do Convento de Santa Maria do Bouro.

Por fim, a nova ordem estabelecida pode ser encarada por possuir, nas palavras de Souto Moura, “*dois momentos no projeto*”⁸⁸:

O primeiro momento diz respeito à inclusão de uma artificialidade sob forma de recuperar a naturalidade - é impercetível o novo desenho do pavimento, este confunde-se com o existente; o novo corpo não é visível; a mudança de posição dos arcos não é percetível; as redes e instalações estão escondidas dentro da construção; o lago que o jardim acolhe, por estar rodeado de vegetação, também não é percetível do interior da pousada, o que permite manter a relação visual entre construção e a paisagem; as janelas são desenhadas como se fossem vazios, buracos, sem reflexos.⁸⁹ Ou seja, o silêncio a que o projeto se presta é dado pelo desenho de soluções que não procuram visibilidade, havendo uma tentativa de esconder os novos elementos, de mentir.

O segundo momento é dado pela abordagem reflexiva que cada opção tomada no projeto elaborou. Cada solução construtiva, exemplificadas no primeiro momento, desvela-se como uma reflexão sobre a condição da arquitetura e a prática da disciplina - um projeto que se tornou demasiado teórico e que reflete diferentes perspetivas de temas que são transversais à intervenção do património. Se se deve restaurar, quando consolidar, com que grau de intensidade deve ser estabelecida a relação entre o novo e o velho, se é legítimo fragmentar o corpo histórico e deslocar os elementos compositivos, até que ponto é aceitável reduzir a linguagem, etc...⁹⁰

⁸⁸ Collovà, Roberto. (1997) Santa Maria do Bouro, uma história contínua. In AA.VV. *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto Moura. Op. Cit.*, p.58.

⁸⁹ *Ibidem*, pp.53-62.

⁹⁰ *Ibidem*, pp.46-61.



Figura 2.6 -Vista sobre o scaenae frons do projeto de restauro e reabilitação do Teatro de Sagunto.

2.1. Giorgio Grassi e o valor de historicidade

Para Giorgio Grassi “*um projeto é, em cada caso, uma proclamação, uma avaliação e uma declaração de intenções*”⁹¹. Uma afirmação onde o arquiteto italiano assume com pragmatismo a racionalidade da sua produção arquitetônica, implícita no seu método analítico e singular na prática da disciplina, e um autoquestionamento rigoroso onde privilegia a razão, movida pela vontade de pesquisa e investigação pelo conhecimento, acima da forma e da experiência, e a lógica acima do instinto.⁹²

Para isto é necessário ajuizar sobre uma análise e um estudo do passado seguro e perentório, mas também sobre as condições que o ofício da arquitetura está sujeito. Uma reflexão que remonta-nos para a história da cidade, como ela foi, e distancia-nos da cidade como ela é. Não quer isto dizer que Grassi negue a cidade contemporânea, pelo contrário, ele assume a existência de ambas as cidades mas procura reduzir a longa distância que se foi criando ao longo dos tempos entre ambas. Tal postura, a de assimilar a cidade histórica e a condição da sua arquitetura, é dada pela consideração que a cidade de hoje não possui, na maior parte das ocasiões, adequabilidade, o que lhe causa desalento face às exigências da disciplina. Tal pensamento reflete-se no projeto de restauro e reabilitação do Teatro Romano de Sagunto. Por um lado, tem como primeiro ímpeto a intenção de evidenciar a longa distância entre estas duas matrizes, por outro, assume como objetivo reduzir essa distância, querendo assimilar o seu projeto como se este já estivesse estado na gênese da cidade. Assim, é intenção do projeto dar uma continuidade histórica.⁹³

A falta de adequabilidade que nos fala Grassi refere-se à sua consideração sobre o trabalho limitado e empobrecido que tem sido realizado por grande parte dos arquitetos. Fala-se da prática de uma disciplina que tem atuado maioritariamente como “*colocadores de papel de parede*”⁹⁴. Não é por acaso que Grassi defende a redução dos elementos da arquitetura à semelhança dos ideais modernistas que perseguiram a “*simplificação*” e a “*redução ao essencial das formas*”. Por isso Grassi opta pela mediocridade ao invés da visibilidade como

⁹¹ Grassi, Giorgio. (1999) Projecto para a Cidade Antiga. In Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Op. Cit.*, p.17.

⁹² Grassi, Giorgio. (2002) Introduzione. In Crespi, Giovanna. *Giorgio Grassi: teatro romano di Brescia: progetto di restituzione e riabilitazione*. Milão: Mondadori Electa, 2003, pp.8-9.

⁹³ Grassi, Giorgio. (1999) Projecto para a Cidade Antiga. In Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Op. Cit.*, pp.17-18.

⁹⁴ Assim o entende Adolf Loos, *apud* Grassi, *Ibidem*, p.18.



Figura 2.7 -“O teatro visto de norte entre a cidade antiga e o castelo”.

forma de atingir a lucidez da prática arquitetónica. Tal opção, para ser concretizada, necessita de método com um carácter esquemático e que, sem medo, o arquiteto italiano segue rigorosamente. Antes do projeto, dispendo-se dos meios técnicos, adequa uma tipologia que virá a guiar a sua produção arquitetónica. Posteriormente, já na fase de projeto propriamente dita, temos a definição volumétrica do projeto, onde coloca em evidência as hierarquias, assume uma lógica compositiva, procura alinhamentos, elementos compositivos, cêrceas, repetições, etc... Esta definição desempenha um papel importante na tentativa de redução do distanciamento entre a cidade contemporânea e a cidade histórica, posicionando, como é exemplo o Teatro Romano de Sagunto, o seu projeto num ponto desconforme em relação ao tempo, mas também como forma de tentativa de assimilar “*uma espécie de grau zero*” tendo, os elementos compositivos e construtivos, a função de representarem o que já são, ou seja, uma “*espécie de normalidade*” que o arquiteto italiano considera perdida e que nos permite identificar uma porta como uma porta, e uma janela como uma janela, reduzindo os elementos ao essencial para a sua correta identificação.⁹⁵

A leitura do projeto do Teatro de Sagunto permite-nos refletir sobre uma intervenção que denota um profundo conhecimento e sensibilização sobre o debate entorno da modalidade interventiva no património histórico. Uma resposta projetual caracterizada como uma “*intervenção de reabilitação funcional, tipológica e construtiva*”⁹⁶, e que exprime uma clara intenção de servir-se dos instrumentos utilizados por aquela arquitetura, aceitando, assim, a história e a tradição construtiva, como forma de resolver o problema da arquitetura de hoje frente à arquitetura romana.⁹⁷ Como resultado, obteve-se uma ruína de aspeto artificial. Um restauro que não pressupôs alcançar a imagem de outrora que o teatro havia possuído, mas antes um prolongamento da ruína realçando a sua imagem de carácter pitoresco.⁹⁸

Em relação à situação urbana da ruína, Grassi refere que “*la sua collocazione a mezza costa fra la città antica e l’acropoli, cioè fra il centro storico attuale e ciò che resta dell’antico castello sorto sulle rovine del foro, ne metteva in evidenza lo straordinario ruolo urbano,*

⁹⁵ Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Op. Cit.*, pp.19-21.

⁹⁶ Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. (1999) *Construir no Tempo*. In Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Op. Cit.*, p.8.

⁹⁷ Grassi, Giorgio. (2002) *Introduzione*. In Crespi, Giovanna. *Giorgio Grassi: teatro romano di Brescia: progetto di restituzione e riabilitazione. Op. Cit.*, p.9.

⁹⁸ Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Op. Cit.*, p.73.

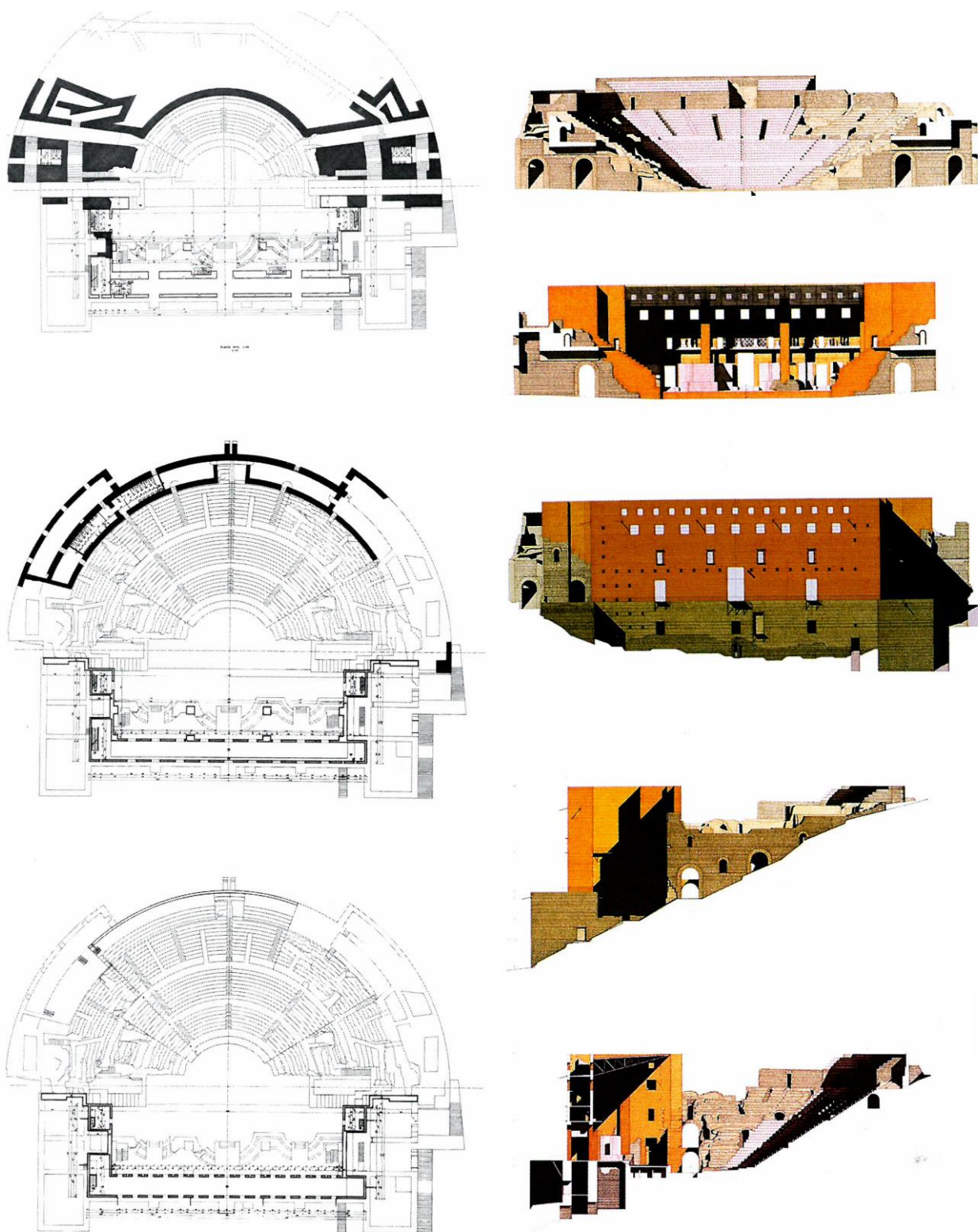


Figura 2.8 - Alçados, cortes e plantas do teatro.

l'importanza delle rovine sue misture e della sua collocazione, l'importanza del suo perduto incredibile fuori-scala e del suo isolamento sul pendio che separa le due parti di città"⁹⁹. Uma afirmação que retrata aquilo que é característico, na relação com a cidade, do teatro romano e que se havia perdido não só pelo elevado estado de ruína, mas também devido às modificações que o teatro sofreu ao longo dos tempos. Realizada uma análise histórica aos vestígios arqueológicos, foi possível identificar e classificar temporalmente o original e as modificações, sendo que se concluiu, com convicção histórica, de que havia sido realizado duas intervenções com elevado impacto.¹⁰⁰

A primeira intervenção foi aquando a construção de um museu que, posicionando-o junto à torre do lado poente, quebrou com a simetria do alçado norte.¹⁰¹

A segunda intervenção refere-se ao restauro realizado na *cavea*¹⁰². Um restauro que quebrou com o sentido de unidade do conjunto, e que é característico dos teatros romanos, porque o revestimento utilizado no muro de suporte deste semicírculo, em pedra esquadrada em fiadas regulares, quebra a correta leitura da função deste muro - um muro contínuo que não só serve a *cavea* mas também às *versurae*¹⁰³.¹⁰⁴

Assim, antes da realização do projeto, o Teatro de Sagunto "*si presentava con tutta l'efficacia del suo romantico spettacolo, ma anche con tutta l'ambiguità del suo attuale manufatto*"¹⁰⁵. Os muros do corpo cénico, pelo elevado estado de ruína, já não estavam à mesma cota da *cavea*, o que iludiu alguns historiadores, pois a *cavea* abria-se para a

⁹⁹ Grassi, Giorgio. (2002) Introduzione. In Crespi, Giovanna. *Giorgio Grassi: teatro romano di Brescia: progetto di restituzione e riabilitazione. Op. Cit.*, p.9.

¹⁰⁰ Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Op. Cit.*, p.74.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² A *cavea* diz respeito ao conjunto de degraus que serviam para a audiência assistir os espetáculos. Estava dividida em setores para as diferentes classes sociais.

¹⁰³ A *versurae*, geralmente de planta quadrangular ou retangular, é um espaço fechado, escondido do público, localizado em ambas as extremidades da cena (*scaena*). Servia para dar acesso a esta e, por vezes, continha acessos verticais e salas adjacentes para permitir um melhor funcionamento do teatro.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Grassi, Giorgio. (2002) Introduzione. In Crespi, Giovanna. *Giorgio Grassi: teatro romano di Brescia: progetto di restituzione e riabilitazione. Op. Cit.*, p.9.

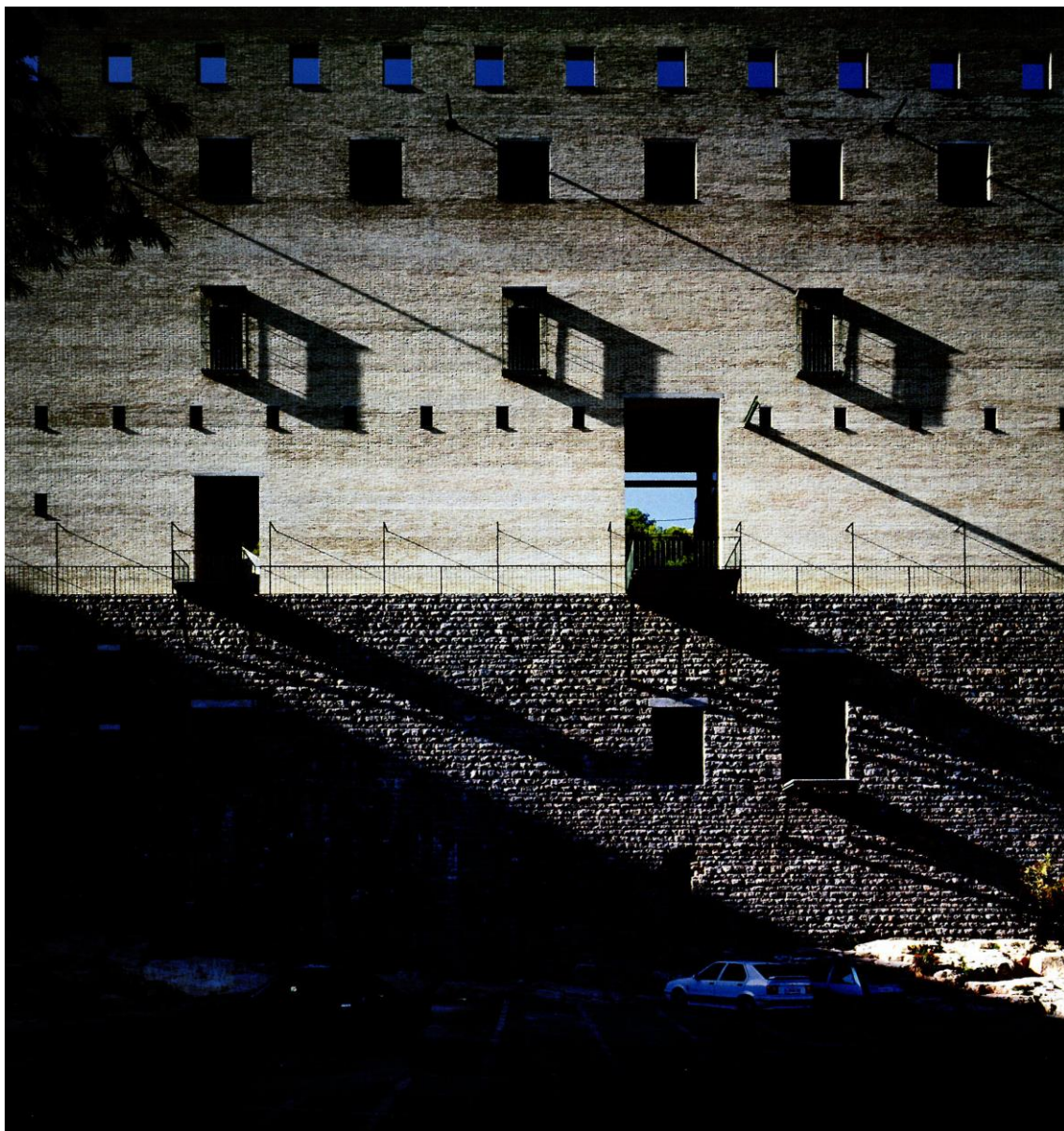


Figura 2.9 - Fachada norte do teatro.

paisagem, como o teatro grego, ao invés de uma estrutura rústica fechada e monolítica que caracterizava os teatros romanos.

Realizada a leitura histórica das intervenções no teatro, Grassi, em colaboração com M. Portaceli, realizou uma proposta de intervenção que possui duas proposições basilares:¹⁰⁶

A primeira refere-se ao remate dos muros existentes que, conjuntamente com a reconstrução da estrutura do teatro, permitiria a correta leitura da relação que as diferentes partes do conjunto edificado estabelecia entre si, e como estão articulados. Desta forma, seria possível a reposição clara da imagem tipológica dos teatros romanos e a sua leitura mais compreensível, respeitando os vestígios arqueológicos e também o velho princípio romano de utilizar o quanto menos possível materiais para obter o resultado desejado.¹⁰⁷

A segunda proposição diz respeito à intervenção que prevê “*sobretudo, onde necessário, o restauro e a consolidação, ou a libertação, das estruturas existentes*”¹⁰⁸ como é de exemplo o museu - referido na primeira intervenção realizada com maior impacto. O espaço dedicado à *cavea*, que anteriormente já havia sido consolidada, mas que não seguia uma lógica de conjunto, sofre uma intervenção que pretende dar um sentido de unidade e coerência a todo o conjunto, repondo a verdade histórica, e conferindo-lhe o devido valor de historicidade.

A tomada de decisões técnicas levadas a cabo, após a assimilação da ideia de que o teatro romano é também uma tipologia de teatro, evoca, no plano cenográfico, a monumentalidade e as gigantescas dimensões face ao tecido urbano, pronto a receber os seus rituais e cenários. A fim de compreender este ponto, observe-se o alçado norte do corpo cénico que, procurando a mesma cénica da *cavea*, assume materialmente a atitude de descodificação das preexistências e da utilização do seu código para compor o que ainda lhe faltava. Trata-se, enfim, de um projeto com uma solução que já se encontrava no edifício existente e de uma aproximação às leis do próprio edifício, completando as preexistências e dissipando o edificado tenuemente no tempo.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Op. Cit.*, p.75.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Rubio, Ignasi de Solà-Morales, Do contraste à analogia. *Jornal dos Arquitectos: à la recherche du temps perdu, Op. Cit.*, p.73.



Figura 3.1 - Fachada este da bateria de Crismina.

Capítulo III

No capítulo anterior foram estudados dois tipos de abordagens metodológicas às ruínas. O presente capítulo pretende não só colocar em evidência o entendimento que se fez da ruína no primeiro capítulo, como é de exemplo a relação que estabelece com a memória e a identidade do lugar, mas também, fazer uma reflexão sobre os dois tipos de abordagens metodológicas analisadas no capítulo anterior, sob forma de legitimar cientificamente a proposta elaborada neste terceiro momento.

Observámos que Souto Moura, quando projeta a reconversão do Convento de Santa Maria do Bouro, pela atenção que presta aos elementos secundários, encontra uma certa poética na banalidade, ao invés do “*convento*” em si mesmo. Este distanciamento é conseguido não só pelas diferentes soluções de pormenor, que não procuram dar ênfase nem alterar o grau de intensidade que a presença da ruína possui na paisagem, mas também pela coragem de Souto Moura ao optar não por uma das linguagens que se sobrepuseram ao longo dos tempos à original, mas por aceitar a idade do presente.

Por estes motivos, definimos Souto Moura como uma referência metodológica que desencadeou na proposta apresentada para a bateria de Crismina, uma solução que não é unitária e que ilustra diferentes perspetivas de intervenção no património. A intenção, à semelhança do Convento de Santa Maria do Bouro, não é a procura de visibilidade para a proposta, mas antes manter o silêncio, como se a proposta fosse uma continuidade da ruína.

Em Grassi, retirámos a lição de analisar o passado e ainda a atitude de descodificar as preexistências, utilizando, quando necessário, o seu código, para formular uma solução projetual que respeite as leis do próprio edifício.



Figura 3.2 - Cascais 1969.

3.1. Reversão da bateria de Crismina em Centro de Arte: Memória descritiva e justificativa do projeto

3.1.1 Enquadramento histórico-geográfico

Antes de apresentarmos o projeto, arquivemos neste subcapítulo um esboço, embora sucinto, dos principais momentos históricos de que a ampla embocadura do Tejo foi palco.

Perfizeram-se em 2014 seiscentos e cinquenta anos que Cascais foi elevada à categoria de vila, sendo a 7 de junho de 1364 a data que marca a doação feita pelo rei D. Pedro I,¹¹⁰ uma benesse régia, aos habitantes deste incipiente lugarejo que, por ações bondosas, fizeram com que Cascais obtivesse a sua autonomia administrativa. Por esta altura, Cascais já era visto, dada o seu contexto geográfico, como lugar privilegiado para a entrada de Lisboa.

No entanto, os vestígios que encontramos por entre a riqueza arqueológica de Cascais, remontam à passagem dos povos ainda antes da reconquista cristã, desde romanos, visigodos e muçulmanos. Tal situação de fixação humana era dada por fatores como o bom clima, a abundância de caça e o mar piscoso.¹¹¹

Em 1373, nove anos após a sua independência, a vila fica assolada e posta a ferro e fogo por Castela, situação consequente da crise dinástica de 1370.¹¹²

Com a passagem dos anos, dada a crescente importância da baía e sítio de Cascais, a procura dos seus portos marítimos intensificou-se, sendo necessário, cada vez mais, a sua acautela e vigilância. Tal valorização da vila é dada pela situação geográfica estratégica à entrada do porto de Lisboa numa altura em que a conquista de Ceuta abriu o caminho dos Descobrimentos, tornando a baía de Cascais em espaço de transição e permanência das várias galés e caravelas da epopeia lusitana que sulcavam da baía, seja para pernoitar, para comércio, ou para abrigo das fortes rajadas que as impediam de seguir rumo a norte.¹¹³

¹¹⁰ Lourenço, Manuel Acácio Pereira. *As fortalezas da costa marítima de Cascais*. Edição da Câmara Municipal de Cascais. 1964, p.9.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² Andrade, Ferreira. *Monografia de Cascais*. *Op.Cit.*, p.56.

¹¹³ *Ibidem*, pp.56-57.

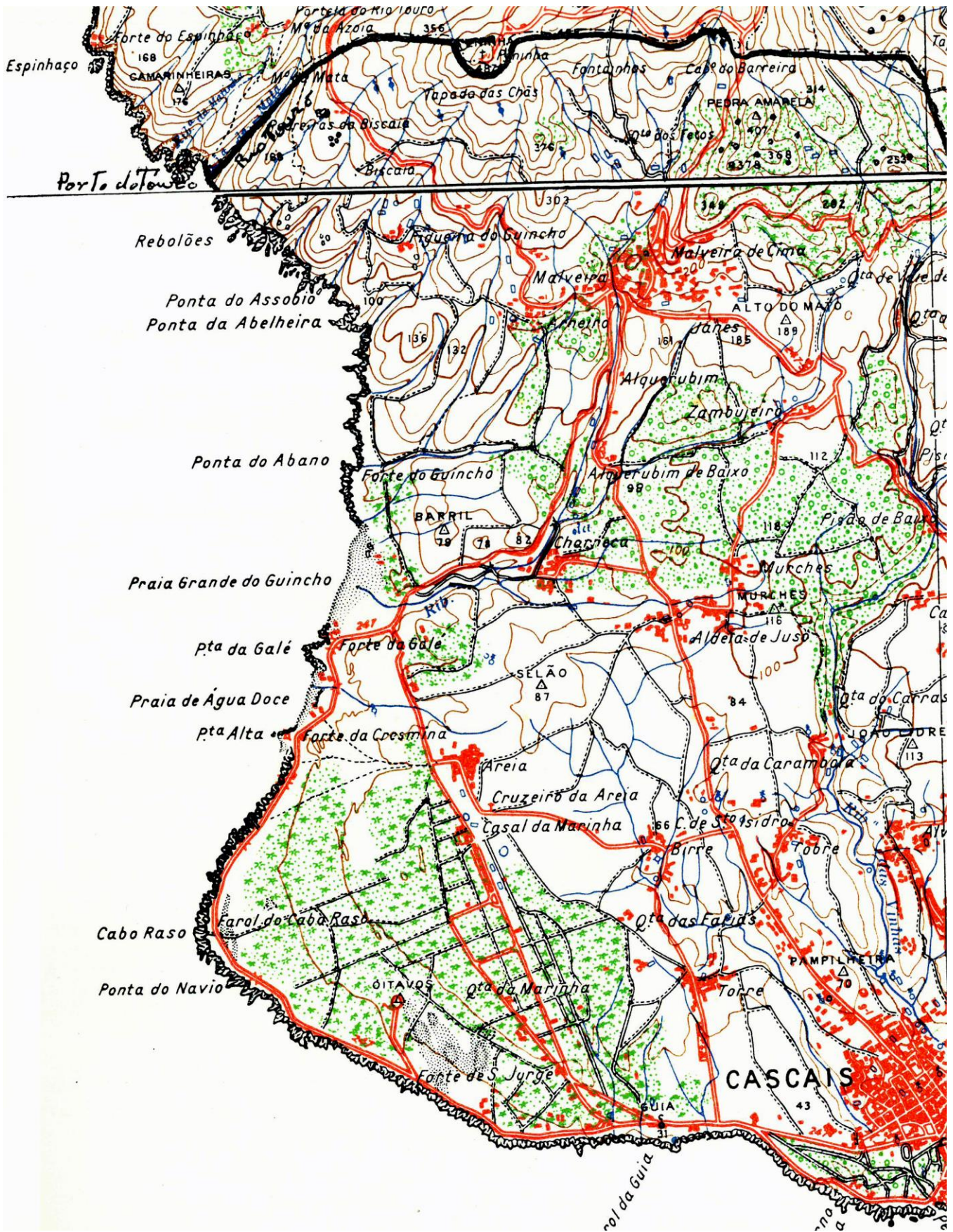


Figura 3.3 - Mapa do Concelho de Cascais em 1969.

De igual modo, pelo vasto mar, circulavam aqueles que cobiçavam as riquezas que começavam a vir de vários pontos do globo. O Reinourgia por planos de uma defesa marítima, fortificando a Barra do Tejo, pela sua situação de embocadura e de entrada na capital.¹¹⁴

Com a abertura do caminho dos Descobrimentos, considerou-se que o castelo de Cascais estava deslocado, pois, defendia os ataques realizados por terra, sendo necessário reforçar a defesa marítima e colmatando a escassa proteção do seu porto. Por este motivo, durante o reinado de D. João II e de D. Manuel I, erigiu-se a Torre de Cascais, de São Vicente de Belém e da Caparica.¹¹⁵

Com o intuito de deter as forças castelhanas que ameaçavam avançar sobre o território português, devido à crise dinástica de 1580 gerada pela morte do Rei D. Sebastião, que se determinou necessário proceder a urgentes obras de conservação, ampliação e manutenção do baluarte defensivo cascalense, como é de exemplo o de S. Julião da Barra e à construção abaluartada de Santa Catarina de Ribamar.¹¹⁶

Volvido algum tempo, Portugal vive a crise de 1579, conseqüente da morte do cardeal rei D. Henrique. Filipe II de Castela arroga o seu direito sobre a terra portuguesa, decidindo invadir Lisboa. Cascais torna-se, assim, palco de uma investida, vivendo outra página triste da sua história, novamente escrita por castelhanos.¹¹⁷ Durante a Dinastia Filipina (1580-1640), Filipe I decide aumentar a defesa da Costa Marítima. Foram, neste período, edificados as fortalezas de Nossa Senhora da Luz, de Santo António da barra e de S. Lourenço da Cabeça Seca.¹¹⁸

Findo o domínio filipino, uma das primeiras medidas de D. João IV, o restaurador, foi fortificar a entrada de Lisboa. Para isto contrataram-se engenheiros estrangeiros, como Carlos Lassart e Filipe Guitau, cujas intervenções se fizeram notar sobretudo em Cascais,

¹¹⁴ Boiça, Joaquim, Barros, Maria and Ramalho, Margarida. *As fortificações marítimas da costa de Cascais. Op.Cit.*, p.16.

¹¹⁵ Lourenço, Manuel Acácio Pereira. *As fortalezas da costa marítima de Cascais. Op. Cit.*, pp.10-11.

¹¹⁶ Boiça, Joaquim, Barros, Maria and Ramalho, Margarida. *As fortificações marítimas da costa de Cascais. Op. Cit.*, pp.16-17.

¹¹⁷ Andrade, Ferreira. *Monografia de Cascais. Op. Cit.*, pp.57-58.

¹¹⁸ Boiça, Joaquim, Barros, Maria and Ramalho, Margarida. *As fortificações marítimas da costa de Cascais. Op. Cit.*, p.17.

dirigindo, estes, as obras da Cidadela de Cascais e a ampliação da Fortaleza de S. Julião da Barra.¹¹⁹

Deu-se início, em Abril de 1642, à construção dos baluartes da costa de Cascais, um ano após a chegada dos engenheiros franceses. Em 1643, D. João IV tece algumas críticas à postura dos engenheiros estrangeiros - pelos vários erros encontrados nas obras das fortificações em que estes operaram -, informando que para o ofício seria preferível alguém de nacionalidade portuguesa que, por menos, “*não faziam obra para mais tarde a desfazer*”.¹²⁰

Posteriormente à Restauração, foram poucas as novas intervenções realizadas. Entre 1749 e 1750, D. José I lança uma campanha de reedificação e, mais tarde, entre 1762 e 1763, a construção de algumas unidades como as baterias da praia do Guincho. A necessidade de reforço militar proveio da iminência de um conflito com Espanha que participava, nessa época, na Guerra dos Sete Anos.¹²¹

Porque a linha costeira entre a Fortaleza do Guincho e o Cabo Raso encontrava-se em situação débil em caso de ameaça inimiga e por ser local de difícil desembarque em situação de ataque, limitando-se quase unicamente ao varadouro de lanchas, e por possuir uma costa recortada com pequenas reentrâncias e composta por diversas situações, como praia, laje, ou até mesmo pequenas calhetas, achou-se necessário, da mesma forma que o Baluarte do Guincho foi realizado atendendo à vigia do mar largo, reforçar a defesa marítima projetando-se as chamadas três baterias do Guincho - a da Galé, Alta e Crismina - que foram implantadas por afinidade com os locais escolhidos e numa distribuição independente, reforçando-se então o caráter de sentinela do Guincho. Contudo, não existe documentação gráfica que registe, a bom rigor, o traçado e as técnicas construtivas aplicadas aquando a edificação, faltando, ainda, registos documentais ou epigráficos, que permitam precisar quem as conduziu. As informações que sobreviveram até hoje dão-nos conta que em 1793 as três baterias estavam num estado danificado e que, no final desse mesmo ano, estas já tinham sido reedificadas, o que faz supor que as intervenções realizadas se tenham limitado a trabalho de manutenção, seguindo a traça primitiva das preexistências.¹²²

¹¹⁹ *Ibidem*, pp.20-21.

¹²⁰ Lourenço, Manuel Acácio Pereira. *As fortalezas da costa marítima de Cascais. Op. Cit.*, pp.23-26.

¹²¹ Boiça, Joaquim, Barros, Maria and Ramalho, Margarida. *As fortificações marítimas da costa de Cascais. Op. Cit.*, p.192.

¹²² *Ibidem*, pp.192-194.

No ano de 1796, o sargento Maximiano José da Serra fica responsável pelo levantamento onde é possível individualizar e fazer uma leitura da configuração das fortificações do Guincho, deixando até nós um importante legado.¹²³

A bateria da Galé tinha como finalidade defender conjuntamente com o Baluarte do Guincho, a norte, o areal que se situa entre esses dois pontos (a Praia Grande do Guincho). Para além de cruzar fogos com este baluarte, cruzava ainda a sul com a bateria Alta. Esta última, por seu turno, tinha como finalidade defender a pequena praia do Guincho (a Praia de Água Doce), cruzando fogos com a bateria da Galé, a norte, e com a bateria de Crismina, a sul, cuja descrição se segue. A bateria de Crismina, à semelhança das duas últimas anteriores, deveria só ser guarnecida em caso de alarme e era artilhada por três peças. Tinha como finalidade a defesa da pequena praia a sul, e cruzava fogos com a bateria Alta, a norte.¹²⁴

Mesmo que nos anos seguintes tenha havido conflitos à escala europeia, vindos de França, o espectro de guerra que se vivia esfumou-se com o Tratado de Paz de Fontainebleau de 1814, do qual Portugal também é signatário. Assim, a história não conhece hiatos que nos remetam para alguma ação bélica em que estas baterias tinham sido postas à prova.¹²⁵

Após o período de guerra, as baterias, à exceção da de Galé, são desartilhadas. Não obstante, na década de trinta do século XIX, por iniciativa do governo miguelista para defesa da investida das forças liberais, as baterias do Guincho conhecem mais um episódio de recuperação, mas desta vez com uma intervenção mais significativa sendo mesmo ampliadas.¹²⁶

Segue-se um estudo realizado entre 1830 a 1832, acompanhado pelos respetivos relatórios detalhados de inspeção e orçamentos de obras que nos dão conta das alterações de recuperação e ampliação das baterias do Guincho, a realizar até ao final do ano de 1832. Estes documentos priorizam a recuperação e a reparação dos parapeitos, dos merlões, canhoneiras, dos quartéis e dos paióis. A nível de acabamentos, tornou-se ainda necessário rebocar e colocar, ou substituir quando necessário, os madeiramentos e ferragens dos vãos e das tarimbas. De destaque foi a ampliação realizada com a construção do muro de gola em pedra solta, cerrando a bateria num polígono hexagonal de ângulos e lados diferentes, sendo

¹²³ Lourenço, Manuel Acácio Pereira. *As fortalezas da costa marítima de Cascais*. Op. Cit., p.13.

¹²⁴ *Ibidem*, p.24.

¹²⁵ Boiça, Joaquim, Barros, Maria and Ramalho, Margarida. *As fortificações marítimas da costa de Cascais*. Op. Cit., pp.194-196.

¹²⁶ *Ibidem*, pp.17-21.

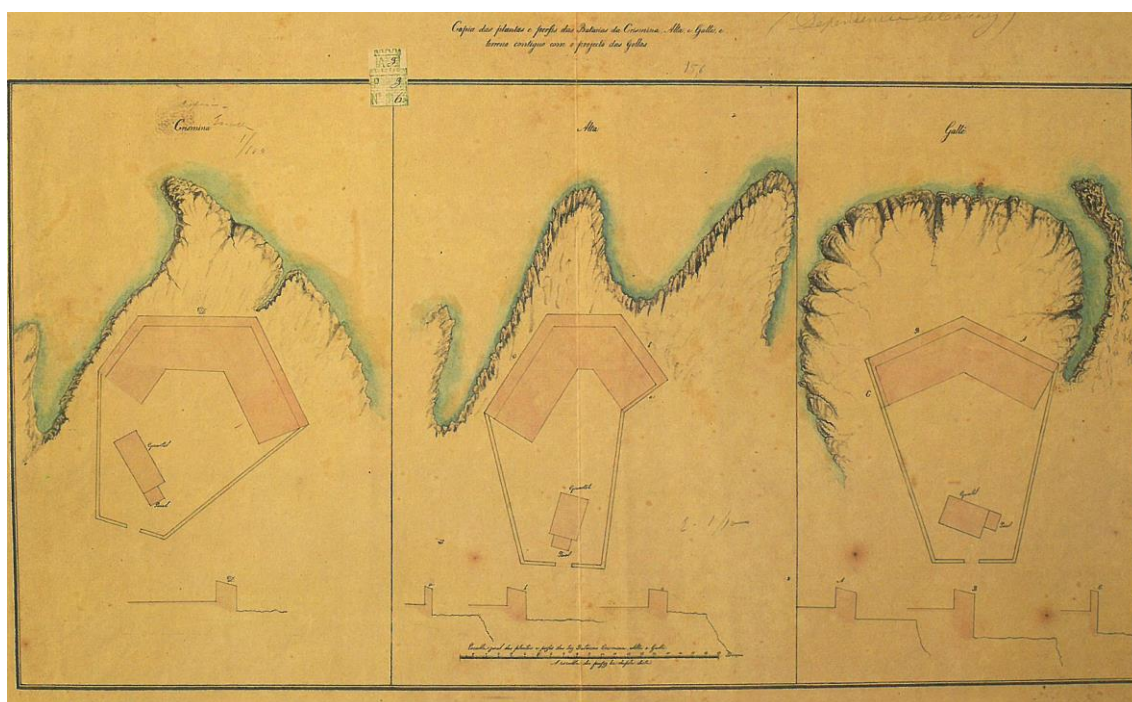


Figura 3.3 - Planta e secção das baterias do Guincho, Crismina, Alta e Galé, assinalando-se a configuração da golgas que se pretendiam construir, c.1832.

que o único acesso seria realizado por uma portada. Assim, as três baterias passaram a possuir uma traça semelhante, possuindo junto ao muro de gola o quartel de comando e o paiol de superfície destinado ao depósito de balas, ambos cobertos a telha vã.¹²⁷

Dissipando-se a guerra civil com a vitória das forças liberais, as baterias ficam novamente desartilhadas. A pouca atenção dada desde então às fortificações marítimas, fez com que as pequenas baterias ficassem votadas ao esquecimento e ao abandono, acabando, em grande parte dos casos, por atingirem o estado de ruína. Com a Carta de Lei de 26 de junho de 1889 foram deixadas de ser consideradas como fortificações militares, sendo alienadas em hasta pública para posses de privados. Engolidas pelo interesse turístico, a bateria Alta em 1959 conhece fins hoteleiros (Hotel do Guincho), e a bateria da Galé serve, desde os anos trinta do século passado, como miradouro turístico, tornando-se em 64 uma estalagem (Estalagem do Muchacho).¹²⁸

Por estes motivos, a bateria da Crismina “*urge preservar e valorizar*”, sendo “*a única das três baterias do Guincho que sobreviveu*”.¹²⁹ Apesar do seu estado de degradação progressivo, é hoje representação última de uma identidade tipológica e histórica que desencadeia a memória do local. Desde 1978, a bateria da Crismina passou a ser considerada Imóvel de Interesse Público.¹³⁰

¹²⁷ *Ibidem*, p.196.

¹²⁸ *Ibidem*, pp.196-198.

¹²⁹ *Ibidem*, p.195.

¹³⁰ *Decreto-lei n°95/78*. D.R. I Série. 210 (1978-09-12) 1896.

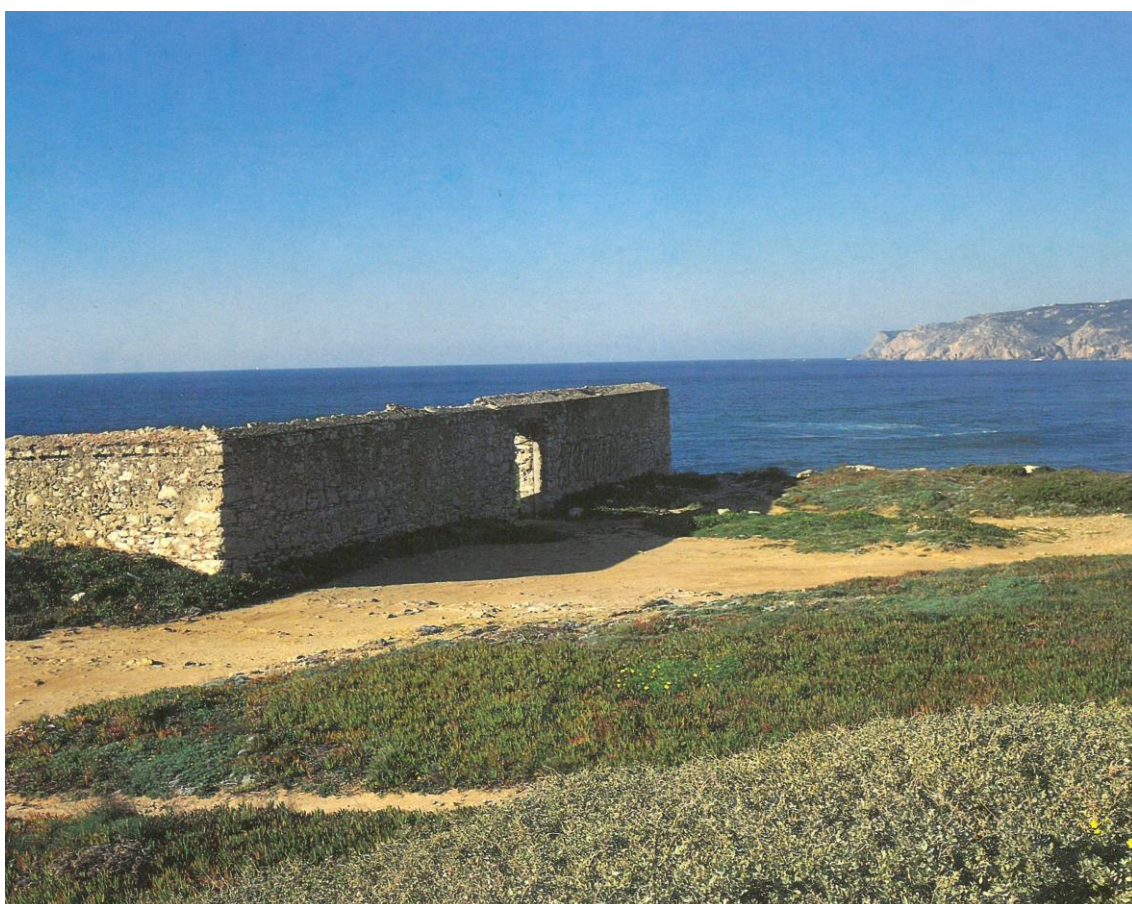


Figura 3.4 - A bateria de Crismina e o mar largo.

3.1.2 Preexistências

*“Acabava ali a terra
Nos derradeiros rochedos,
A deserta, árida serra
Por entre os negros penedos
Só deixa viver mesquinho
Triste pinheiro maninho.

E os ventos despregados
Sopravam rijos na rama,
E os céus turvos, anuviados,
O mar que incessante brama...

Tudo ali era braveza
de selvagem natureza.(...)” (1-12)¹³¹*

O supracitado poema de Almeida Garret regista a experiência de quem visita a costa de Cascais. Porque o mar foi derrocando a penedia, a orla costeira de Cascais é marcadamente abrupta e rochosa. Situada na Ponta Alta do Guincho, a bateria de Crismina está localizada num lugar isolado e com uma paisagem agreste, sendo que, como vimos, foi implantada de modo a cruzar fogos com a bateria Alta, a norte, e para defender a pequena praia que lhe fica a sul. No entanto, destinava-se sobretudo a fins de vigia, possuindo à sua guarda três peças de artilharia.

¹³¹ Garret, Almeida. (1853) Cascais. In *Folhas Caídas: Almeida Garret*. Camões Instituto de Cooperação e Língua Portuguesa. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/explorar-por-autor.html?aut=1049> [Consult. 24 de julho de 2015]

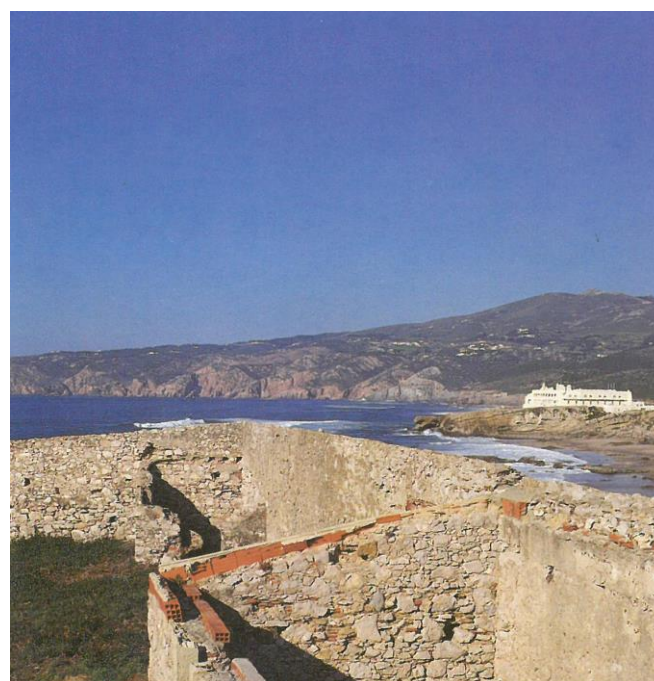
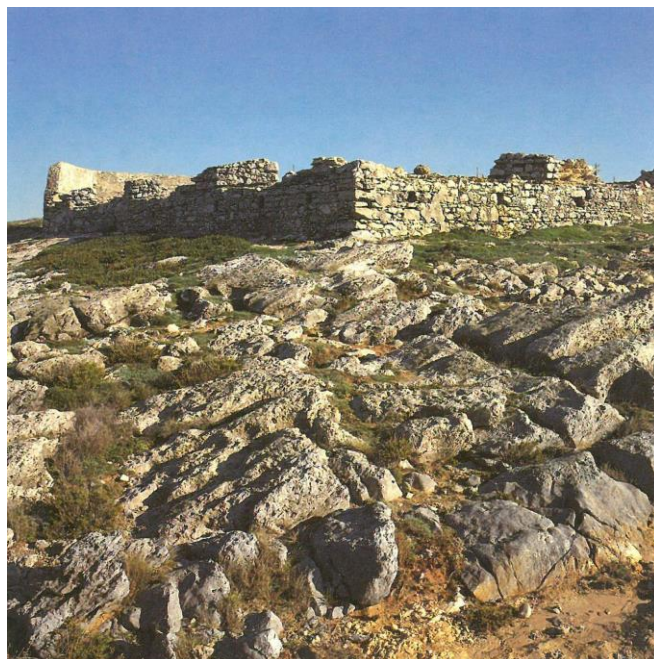


Figura 3.5 - Estado de degradação progressivo da bateria de Crismina e visão parcial do que resta do interior desta; ao longe o Hotel do Guincho, construído no local da bateria Alta.

Votada hoje ao abandono, a bateria funciona como uma espécie de prolongamento e remate de uma ponta rochosa que se dilui na paisagem. O próprio aspeto monolítico, bruto e rústico, sem praticamente qualquer tipo de elemento que estabeleça uma relação de escala humana, desenha um polígono hexagonal de ângulos e lados diferentes, como anteriormente referido, o que ilude nas suas proporções e nas diferentes espessuras dos muros. No entanto, o único elemento que confere escala ao edificado é uma portada que funciona como momento de entrada e que se abre para o mar largo.

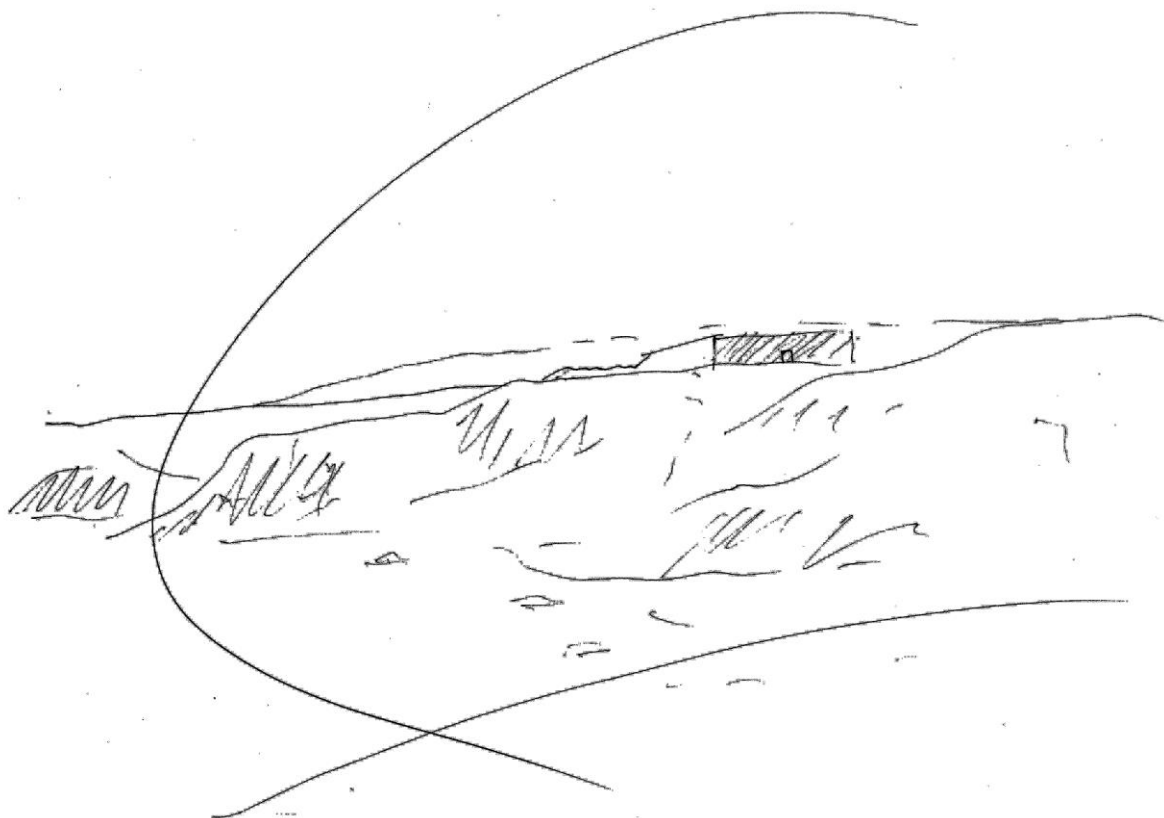


Figura 3.6 - Desenho da ruína e da envolvente.

3.1.3 Metodologia e abordagem concetual

Há uma tentativa de o novo projeto, uma reconversão da bateria de Crismina em Centro de Arte, estabelecer uma relação com as preexistências. Cronologicamente, como vimos, temos dois momentos importantes - a construção da bateria, entre 1762 e 1763¹³² e, em 1832, a ampliação desta com a construção do muro de gola¹³³. São duas situações que foram realizadas com duas lógicas distintas e que importa considerar. A sobreposição destas gerou um traçado de leitura inequívoca e de princípios organizativos claros.

Fruto de um processo de seleção natural ou de demência do homem, o avançado estado de ruína proporciona um estado de silêncio, gerado pelo abandono, aclamando uma proposta clara, sem ruído, e que o projeto ousa manter. Alude-se, deste modo, à tentativa de a proposta passar para segundo plano, respeitando a presença que o património tem na paisagem e identificar os elementos de maior perenidade, o que aclama por uma proposta concetualmente forte e serena, e que permite clarificar o seu carácter, o seu significado na relação com o contexto e a sua memória plástica para com a comunidade, evidenciando a sua singularidade tipológica e histórica.

Voltemos às duas lógicas que compõem a imagem que hoje temos da ruína:

O parapeito, o que nos sobrou, possui um recorte irregular que desenha os merlões e as ameias, e, no lado interior, foi desenhado um pavimento que, possuindo alguma inclinação, servia para que artilharia, depois de disparar entre os merlões, voltasse à sua posição original com maior facilidade por efeito da gravidade.

Por fim, temos o muro de gola que possui nas suas dobras o quartel e o paiol. O muro é o elemento com mais presença da ruína, o que advém logo daqui a necessidade de dar ênfase, ou de estabelecer algum tipo de diálogo com este elemento.

Deste modo, o projeto tenta resgatar das profundezas da história, um discurso que gera a proposta e que evoca uma alegoria que opera em função da interpretação e da compreensão da ruína, mas que também é uma tentativa de manter as especificidades que caracterizam a ruína.

¹³² Boiça, Joaquim, Barros, Maria and Ramalho, Margarida. *As fortificações marítimas da costa de Cascais. Op. Cit.*, p.192.

¹³³ *Ibidem*, p.196.

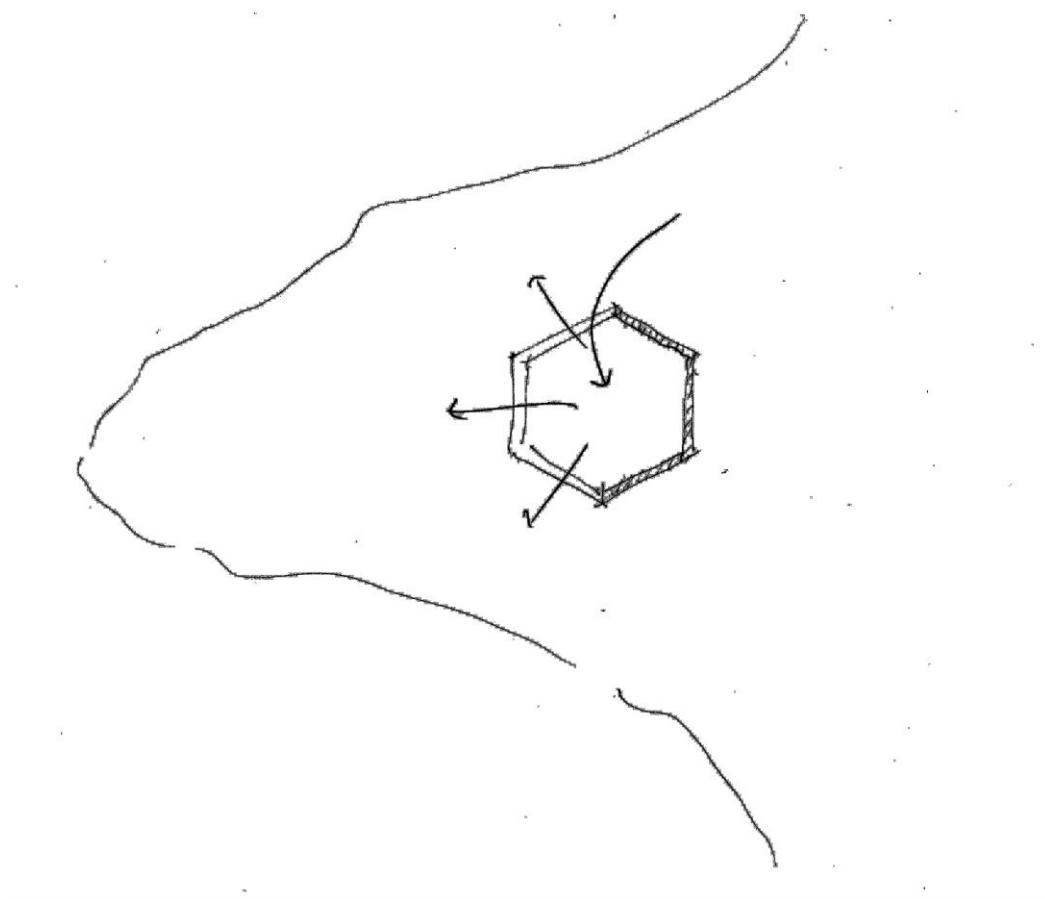


Figura 3.7 - Esquema explicativo para interpretação da ruína.

3.1.4 Programa e funcionalidade

O programa exigia um espaço de sossego de foro cultural destinado a albergar várias peças de arte para exibição, mas, também, proporcionar espaços para reunir a comunidade entorno de palestras, apresentações e eventos sociais. O Centro de Arte deverá ainda ter capacidade para acolher artistas convidados e ter condições para a realização de *workshops* e outras atividades em grupo no interior, ou ao ar livre.

Na solução apresentada, a proposta acolhe, conforme solicitado pelo programa do concurso, uma área de receção, um auditório, um café, uma galeria de exposição e um espaço de *workshop*. Por entendermos pertinente e não estar previsto no programa, a proposta adiciona ainda instalações sanitárias que se considerou necessárias dada a tipologia do edifício. Independente deste organismo, o programa pretende ainda a construção de um pavilhão para um artista convidado, tendo que ser um espaço isolado dentro da ruína, para providenciar um espaço de trabalho e de habitação temporal. No exterior da ruína, o programa requer o desenho de um jardim com um espaço para acolher esculturas ao ar livre.

A disposição do programa e a procura da correta escala do edificado, foram necessariamente condicionados pela dimensão da ruína existente e pela paisagem envolvente. Por este motivo, os primeiros esboços da solução aparecem sempre na dependência da ruína e da paisagem.

Uma das principais modificações que o projeto prevê, está relacionada com a simples deslocação do momento de entrada. Entendendo o vão como uma “*não-parede*”, o momento deixa de se realizar pela porta original. Uma atitude realizada pela vontade, de num único gesto, relacionar e permitir a leitura de uma síntese provisória entre os três elementos que configuram o novo programa - o jardim, o mar largo, e a ruína -, ou seja, tentando fazer uma síntese da complementaridade entre o contexto e a arquitetura que o projeto visa promover, mas também na tentativa de fazer parte da nova fisiologia que a adição programática impõe. No final do percurso desta ponte, temos a denúncia, mediante uma diferente solução construtiva, e a compreensão da nova hierarquia de espaços, pois o programa é novo.

É por isso que o exterior foi desenhado de forma a manter o carácter e a presença da ruína. Deste modo, a abordagem ao jardim está relacionado com aquilo que se pretende também no interior, onde a ruína surge sempre em primeiro plano, preservando o estado de silêncio que a proposta, como dito anteriormente, visa manter. Faz parte de uma visão e de uma lógica global. Assim, o arranjo dos espaços exteriores pretende celebrar a imagem e todas as características inerentes à relação da ruína com a paisagem, mantendo o espírito do lugar ou, como vimos na parte inicial desta investigação, o *Genius Loci*, preservando também a presença que a ruína já possui. Por isso a intervenção na envolvente está relacionada com o

criar condições, intervindo pontualmente entre os vários diques graníticos que afloram no local, para a experimentação da paisagem. O próprio barulho do mar e do vento que por vezes se faz forte, que vão derrocando a ponta rochosa, reforça este carácter, absorvendo e atenuando qualquer som que lhe é estranho, registando-se uma experiência única que se viu importante manter.

Da mesma forma que a bateria acolhia três peças de artilharia, em forma de analogia, o projeto prevê a construção de três “peças” de maior presença para o interior da ruína.

A primeira “peça”, o volume principal, lança o seu olhar sobre o mar, entre dois merlões que surgem, ocupando o lugar de uma ameia - situação que nos remete para a imagem de uma peça de artilharia apontada para o mar. Apesar da elevada densidade que o programa prevê, existe uma tentativa de abstração, como se este edifício quisesse fundir-se materialmente com a paisagem. Este edifício acolhe a receção, o bar, as instalações sanitárias e o auditório com os seus espaços de apoio. A ponte que conecta o exterior a este edifício permite definir o espaço exterior - a forma em “7” divide o espaço em dois, acolhendo de um lado a esplanada, e do outro lado um espaço mais íntimo e que acolhe o pavilhão do artista.

As outras duas “peças” (os outros dois volumes) seguem a lógica que o quartel e o paiol estabelecem com o muro - que, como vimos, possuem uma lógica diferente da do parapeito. Da mesma forma que a ruína é um corpo pesado e monolítico, que só possui um vão e que se lança para o mar largo, os dois volumes foram desenhados da mesma forma. Cada um com um óculo que aponta para os dois lados diferentes da paisagem, completando assim a analogia às três peças com três visões distintas sobre o mar largo. Um deles recebe espaço para a realização de *workshops* e o outro para servir de habitação e espaço de trabalho para o artista convidado (o pavilhão do artista) os quatro pilares que surgem fora do contexto, juntamente com o desenho do pavimento, ajudam a organizar e a definir os espaços interiores.

*“Hoje os muros são pictóricos, imagens minerais, porque o que protege e é eficaz, fica para trás, não se vê.”*¹³⁴

Para não alterar a identidade do recinto, a galeria de exposição está situada entre um novo muro de granito e o muro de gola. Sendo o elemento com mais presença na paisagem, tornou-se necessário articular a secção no sentido de dar ênfase à pré-existência, e de estabelecer um novo tipo de relação funcional. Por esse motivo, entre o novo e o velho surge uma luz zenital que irá guiar o utilizador “no interior deste muro”. Esta luz zenital pode ser controlada consoante o tipo de peças que a exposição irá acolher, funcionando como uma

¹³⁴ Souto de Moura, Eduardo. (2001) Casas. In Trigueiros, Luiz. *Eduardo Souto Moura. Op.Cit.*, p.92.

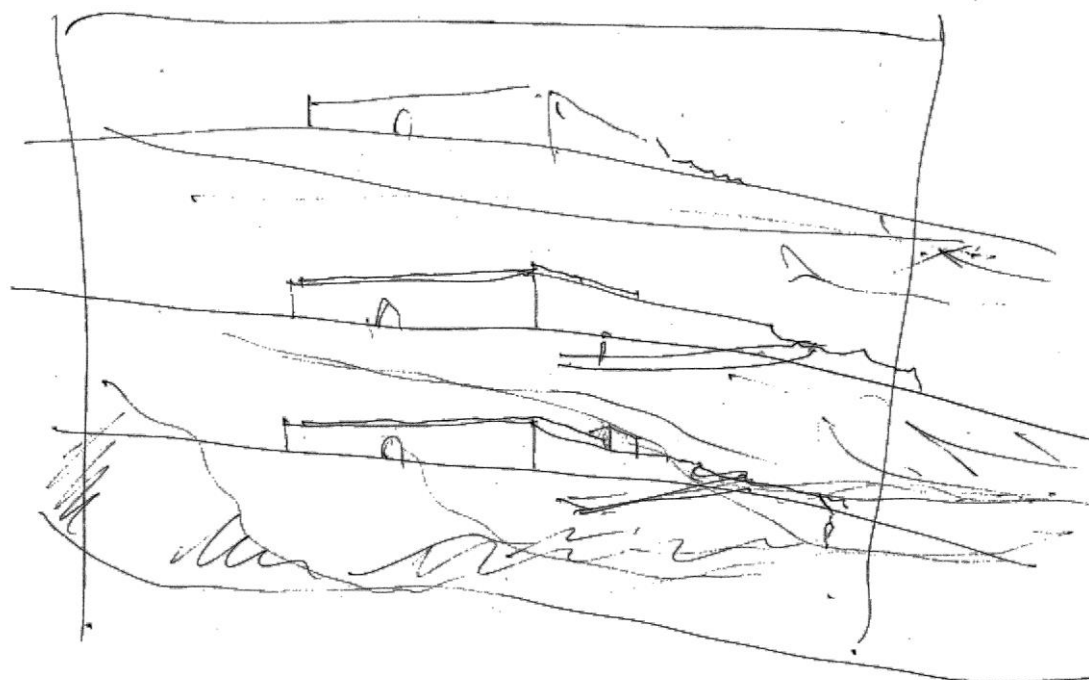


Figura 3.9 - Desenhos de estudo.

gruta.¹³⁵ Sob forma de resolver o desenho do paiol e do quartel em ruínas, à semelhança do que Grassi havia feito no Teatro de Sagunto, decifrou-se o desenho dos alçados destes dois anexos, e desenhou-se, com o código retirado, um prolongamento, o que gerou um corredor com aberturas com a mesma linguagem da ruína, e dois espaços dedicados, um a exposições permanentes e outro a temporárias.

¹³⁵ Neste sentido, torna-se útil citar uma célebre frase de Tanizaki, romancista japonês, que diz que “*a escuridão é a condição indispensável para apreciar a beleza de uma laca.*” Tanizaki, Junichiro. *Elogio da Sombra*. Relógio de água edições. 2008, p.39.

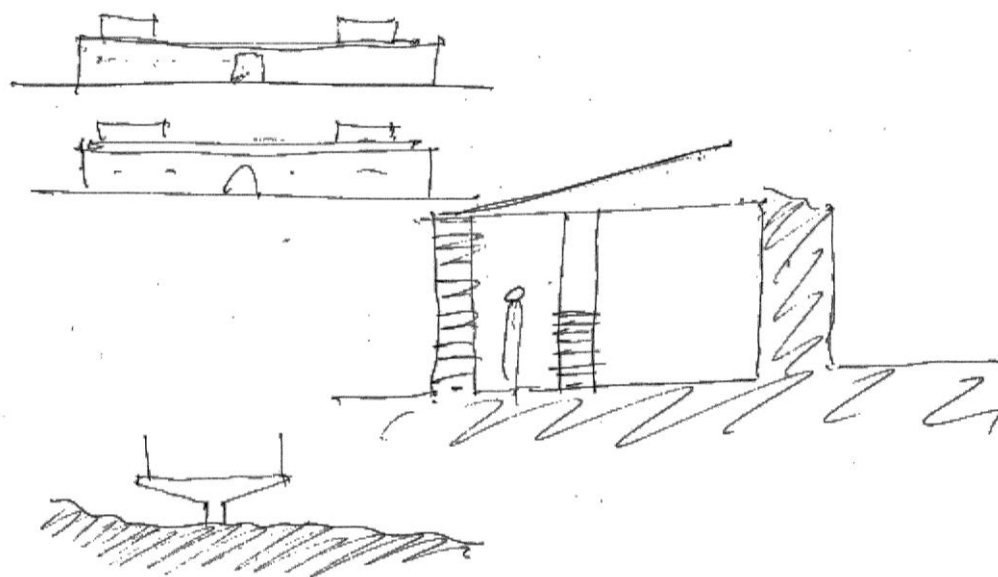


Figura 3.10 - Desenhos da proposta.

3.1.5 Tecnologia e construção

Os materiais de revestimento e construtivos foram pensados de acordo com a abordagem conceptual. Por esse motivo, para colocar em evidência as duas lógicas compositivas apresentadas e, de certa forma, avultar a ideia, decidiu-se formular dois tipos de linguagens construtivas: o volume principal revestido a pedra e com estrutura em betão, e os outros dois volumes revestidos a aço corten e com estrutura metálica.

O desenho dos vãos está relacionado com aparência da ruína, isto é, um volume monolítico com um único vão que lhe conferia alguma escala. No entanto, quando se começou a desenhar, foi difícil, pois, no início, parecia que estavam sempre fora de escala e sem suporte. O discurso utilizado, mais uma vez recolhido das preexistências e da história, possibilitou resolver não só este problema, mas também outro que conceptualmente teimava em aparecer - sendo os volumes, por intenção, matericamente distintos, faltaria algum elemento que denunciasse e conferisse unidade ao conjunto, por isso os desenhos dos vãos possuem a mesma matriz, e assim possibilitaria dar algum conforto ao projeto.

No interior, o volume principal foi praticamente todo forrado a contraplacado de bétula. Até ao final do percurso, este material vai se matizando até o tijolo de burro atingir maior expressão. Assim, garante-se também, no interior, duas lógicas compositivas distintas com uma solução de continuidade entre os espaços interiores, mas também na relação entre espaço interior e exterior, numa articulação realizada através de volumes fechados, porém, respeitando a hierarquia dos espaços definida pelo percurso. No entanto, no interior a relação entre as duas lógicas não é tão direta como previsto para o exterior. É gradual. Então, as janelas devem situar-se em extremos mais exteriores, garantindo uma luz difusa necessária devido à tipologia, uma certa intimidade nos diferentes ambientes e acentuando a ideia de lançar o olhar sobre a paisagem, o mar.

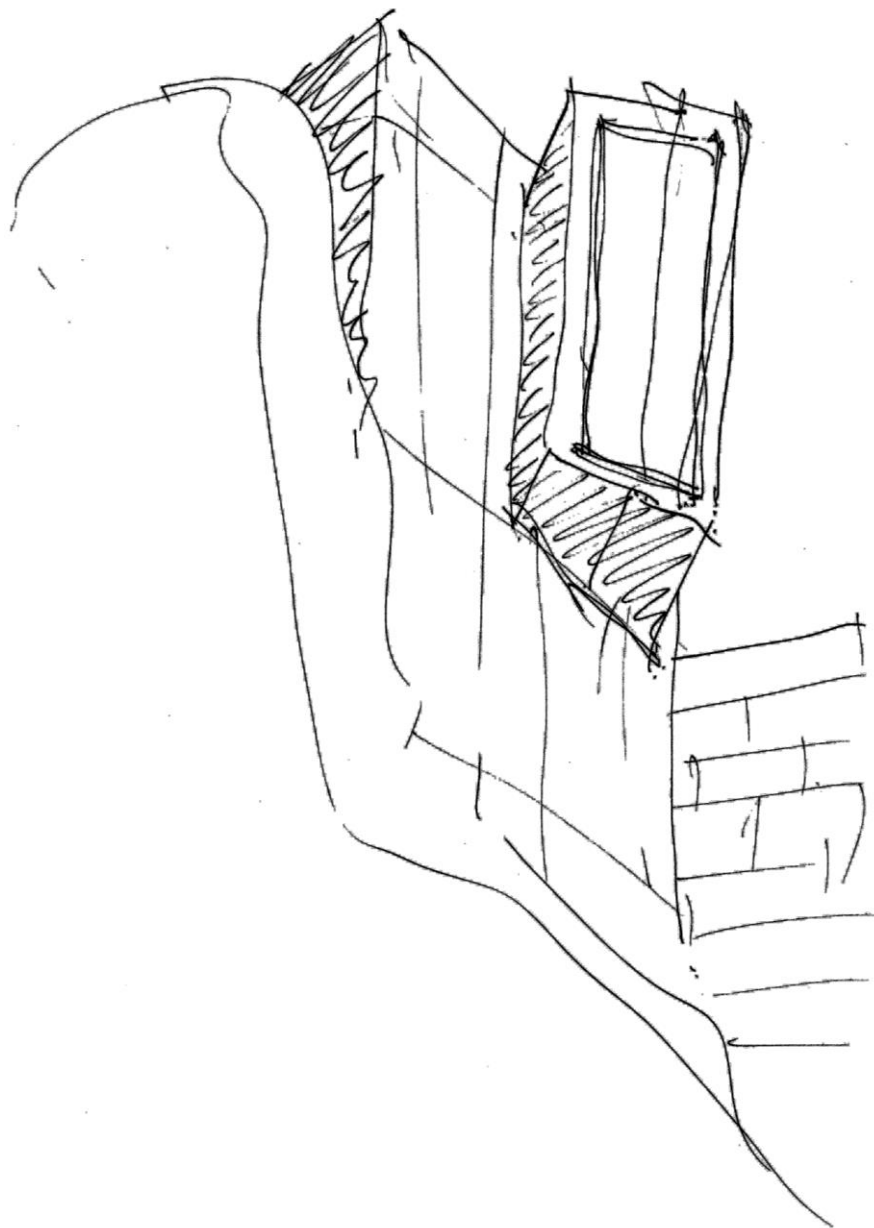


Figura 3.11 - Desenho da proposta.

Considerações finais

À margem da tríade formulada para compor esta investigação, *memória, método e construção*, defendemos a necessidade de entender a palavra histórica e os vestígios do artefacto arquitetónico sob forma de controlar os diferentes graus de intensidade da palavra do novo edificado. No entanto, não quer isto dizer que a intervenção seja em todo o caso a solução da ruína, pois, como vimos, a ruína pode conter já em si muito mais valor para o contexto em que está inserida, do que qualquer tipo de intervenção que possa romper com o seu simbolismo e o seu sistema de relações que já mantém com o contexto. Isto é, a arquitetura por vezes nem sempre deve impor qualquer coisa, deve-se deixar contaminar e conhecer o seu fim, a natureza, e deixar que o homem e o meio mantenham o sistema de relações que desenvolveram com ela ao longo do tempo e cujo valor simbólico e identitário que já possui com o lugar, não devam ser rompidos.

A compreensão da totalidade de um determinado lugar que, como analisado, tem em conta uma descrição não só por via quantitativa, mas também por via qualitativa, revelou-se de extrema importância sob forma de compreender o *Genius Loci* e, assim, manter, controlar ou até mesmo assumir determinadas características identitárias de um território. Porque as construções funcionam como aparelhos identificadores de lugares, quando estas não são condenadas à morte, as suas memórias perpetuam no tempo, sobrepondo-se novos usos, novos significados, aumentando, assim, o seu valor identitário.

Desse modo, como esta investigação intentou mostrar, falar de ruína implica falar sobre o contexto em que esta se insere, quer seja por uma questão de identidade, quer seja por uma questão de memória plástica. Na verdade, qualquer tipo de intervenção pressupõe a presença de preexistências que condicionam a prática da disciplina, aliás, como diria Távora, “*os problemas de património ou de nova arquitetura, não são na realidade um problema diferente.*”¹³⁶ Por esse motivo, esta investigação acaba por ser uma reflexão sobre a própria prática da disciplina da arquitetura. Esta devia, já por si, tender a funcionar com esse critério, ou seja, atender às especificidades do contexto e da envolvente, daquilo que preexiste no lugar.

¹³⁶ Assim o entende Távora, apud Miguel Rodrigues, quando fala sobre a intervenção no património edificado. Rodrigues, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura - Tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Porto: Fundação Instituto Marques da Silva and Edições Afrontamento. 2003, p.305.

É-nos ainda oportuno referir que, a solução construtiva para a reversão da bateria de Crismina em Centro de Arte, coloca em evidência o resultado que se obteve do entendimento daquilo que a ruína evoca: a necessidade de uma intervenção que dê ênfase e valorize um artefacto arquitetónico que possui uma identidade tipológica e um valor histórico inestimável que importa preservar.

Em suma, com esta dissertação pretendemos demonstrar que o problema da ruína conduz a diferentes tipos de interpretações e formulações, restando-nos sensibilizar o leitor para uma metodologia de intervenção que possua um olhar histórico e para o significado que a ruína possui no presente, antes de qualquer tipo de intervenção.

Referências Bibliográficas

Monografias

- AA.VV. (2001) *Eduardo Souto Moura: Santa Maria do Bouro*. Lisboa: Ed. White & Blue
- Andrade, Ferreira. (1969) *Monografia de Cascais*. Lisboa: Sociedade Astória: Edição da Câmara Municipal de Cascais.
- Boiça, Joaquim, Barros, Maria and Ramalho, Margarida (2001) *As fortificações marítimas da costa de Cascais*. Lisboa: Livros Quetzal.
- Cannatà, Michele and Fernandes, Fátima. (1999) *Construir no tempo: Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi*. Lisboa: Estar Editora.
- Choay, Françoise. (2010) *A alegoria do património*. Coimbra: Ed. 70 Arte & Comunicação.
- Crespi, Giovanna. (2003) *Giorgio Grassi: teatro romano di Brescia: progetto di restituzione e riabilitazione*. Milão: Mondadori Electa.
- Domingues, Álvaro. (2011) *Vida no campo*. Porto: Dafne Editora.
- Eco, Humberto. (2007) *Como se faz uma tese*. Lisboa: 13ª Edição, Editorial Presença.
- Eposito, Antonio and Giovanni, Leoni. (2003) *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Fernandes, Fátima and Cannatà, Michele. (2009) *Territórios reabilitados*. Casal de Cambra: Ed. Caleidoscópio.
- Ferreira, J. M. Simões. (2010) *História da teoria da arquitectura no ocidente*. Lisboa: Nova Vega.
- Galhano, Fernando and Oliveira, Ernesto Veiga. (2003) *A arquitetura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: 5ª Edição, Publicações Dom Quixote.
- Grassi, Giorgio. (2015) *Leon Battista Alberti e a arquitetura romana*, Porto: Fundação Instituto Marques da Silva and Edições Afrontamento.
- Güell, Xavier. (1996) *Souto de Moura*. Barcelona: 6ª Edição, Gustavo Gili.
- Halbwachs, Maurice. (1990) *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.

Ito, Ren. (2013) *Álvaro Siza design process - Quinta do Bom Sucesso housing project*. Lisboa: Instituto Superior Técnico.

Lourenço, Manuel Acácio Pereira. (1964) *As fortalezas da costa marítima de cascais*. Edição da Câmara Municipal de Cascais.

Linazasoro, José Ignacio. (2004) *Evocando la ruina: sombras y texturas: centro cultural en Lavapiés*. Madrid: Autor-editor.

Machabert, Dominique and Beaudouin, Laurent. (2009) *Álvaro Siza: uma questão de medida*. Casal de Cambra: Ed. Caleidoscópio.

Mola, Fransec Zamora and Serrats, Marta. (2010) *Eduardo Souto de Moura: Arquitecto*. Lisboa: Bertrand Editora.

Neves, José Manuel. *Arquitecturas_programa conceito matéria*. Casal de Cambra: Ed. Caleidoscópio.

Norberg-Schulz, Christian. (2000) *Architecture: presence, language place*. Milão: Ed. Skira Editore.

Norberg-Schulz, Christian. (1979) *Genius Loci - Towards a Phenomenology of Architecture*. Ed. Rizzoli New York.

Nufrio, Anna. (2008) *Eduardo Souto de Moura: Conversas com estudantes*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Oliveira, Ernesto Veiga. (1988) *Construções Primitivas em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote

Rodrigues, José Miguel (2003) *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura - Tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Porto: Fundação Instituto Marques da Silva and Edições Afrontamento.

Rossi, Aldo. (1981) *A Scientific Autobiography*. Chicago: The Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts and New York: The Institute for Architecture and Urban Studies.

Ruskin, John. (1849) *The Seven Lamps of Architecture*. New York: John Wiley.

Santos, Milton. (2006) *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: 4ª Edição, Editora da Universidade de São Paulo.

Silva, Gastão Brito. (2014) *Portugal em ruínas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Solà-Morales, Ignasi. (2003) *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporânea*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Tanizaki, Junichiro. (2008) *Elogio da Sombra*. Relógio de água edições.

Távora, Fernando. (1947) *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Caderno de Arquitetura.

Teixeira, Gabriela de Barbosa and Belém, Margarida da Cunha. (1998) *Diálogos de edificação: estudo de técnicas tradicionais de construção*. Porto: Ed. CRAT - Centro Regional de Artes Tradicionais.

Thoenes, Christof and Evers, Bernd. (2011) *Architectural Theory: from renaissance to the present*. 2 vols. Los Angeles: Taschen.

Trigueiros, Luiz. (2000) *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Ed. Blau.

Viollet-le-Duc, Eugène. (1854-1868) *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. 10 vols. Paris: B. Bance.

Zevi, Bruno. (1984) *A linguagem moderna da arquitectura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Artigos

Arís, Carlos Martí. (2003) El Arte y la ciência: dos modos de hablar com el mundo. *Revista online arqtexto*. [Internet] Disponível em http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_3-4/04_Carlos%20Mart%C3%AD%20Ar%C3%ADs.pdf [Consult. 15 de abril de 2015].

Artigos de Publicações Periódicas

Abreu, Margarida Cancela. (2012) Paisagens produtivas. *Arquitetura paisagista*, 08, janeiro-maio.

Batlloorl, Marti Franch and Fernandez, Ton Ardèvol. (2013) Projeto de Renovação do Tudela-culip (club med) no Cabo de Creus. Futuro. *Arquitetura paisagista: futuro*, 10, setembro, pp.28-33.

Costa, Alexandre Alves. (2003) O património: entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade. *Jornal dos Arquitectos: à la recherche du temps perdu*, 213, pp.7-13.

Dias, Manuel Graça. (2003) A Prova. *Jornal dos Arquitectos: à la recherche du temps perdu*, 213, p.3.

Cecilia, Fernando Márquez and Levene, Richard, [ed.]. (2005) Eduardo Souto de Moura: la naturalidade de las cosas. *El Croquis*. 124, pp.28-43.

Güell, Xavier. (1998) Entrevista a Eduardo Souto de Moura: Tempo. *2G: Eduardo Souto de Moura: obra reciente*, 5, pp.121-144.

Lucan, Jacques. (1998) La Transmutación de la materia. *2G: Eduardo Souto de Moura: obra reciente*, 5, pp.4-13.

Salema, Rosário. (2012) Paisagem e Lei. *Arquitectura paisagista*, 09, outubro.

Santos, Milton. (1977) Sociedade e espaço: a formação social como teoria e como método. *Boletim paulista de geografia*. 54, junho, pp.81-99.

Rubio, Ignasi de Solà-Morales. (2003) Do contraste à analogia. *Jornal dos Arquitectos: à la recherche du temps perdu*, 213, pp.68-75.

Felersinger, Elise. (2014) Astley Castle in Nuneaton. *Detail: review of architecture and construction details: Refurbishment*, 4, pp.356-361.

Atas de Congressos

Actas do seminário internacional de arquitectura e arqueologia. 2008. Porto, (2011) *A colaboração de Arquitectos com Arqueólogos*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Obras Literárias

Dinis, Júlio. (1860) *Metamorfose*. In *Poesias*. Luso Livros. [Internet] Disponível em: <http://www.luso-livros.net/autor/julio-dinis/> [Consult. 3 de março de 2015].

Garret, Almeida. (1853) *Folhas Caídas*: Almeida Garret. Camões Instituto de Cooperação e Língua Portuguesa. [Internet] Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/explorar-por-autor.html?aut=1049> [Consult. 24 de julho de 2015].

A questão da ruína na obra arquitetónica. Reconversão da bateria de Crismina em Centro de Arte

Saramago, José. (2011) Ensaio sobre a cegueira. Alfragide: 19ª Edição, Editorial Caminho.

Documentos Legislativos

Decreto-lei nº95/78. D.R. I Série. 210 (1978-09-12) 1896.