



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

Carlos Eduardo Marques Serra Gonçalves Fraga

# RUÍNA COMO MATÉRIA DISPONÍVEL PARA O PROJETO ARQUITETÓNICO

Dissertação no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitetura,  
orientada pelo Professor Catedrático José António Oliveira Bandeirinha  
e coorientada pela Professora Doutora Carolina da Graça Cúrdia Lourenço Coelho  
e apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia  
da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2020





**Ruína como matéria disponível para o projeto  
arquitetónico**



## **Agradecimentos:**

À professora Carolina, pela paciência e dedicação incansável ao longo deste processo.

Ao professor Bandeirinha, pelas palavras e conversas fundamentais.

Aos SAMI Arquitetos, pela disponibilidade e abertura com que me receberam à distância e compartilharam a matéria dos seus projetos.

Ao Atelier do Arquiteto Eduardo Souto de Moura pela disponibilização de materiais fulcrais para a análise.

Aos meus pais, ao meu irmão e aos meus avós, por tudo!

Finalmente aos amigos que, de perto ou de longe, sempre se fizeram sentir quando mais precisava.



## Resumo

A presente dissertação tem como objetivos conhecer e refletir sobre a ruína enquanto fenómeno complexo e disponível dentro do trabalho de arquitetura. Procura-se compreender de que forma a sua valorização estética, histórica, simbólica e arquitetónica evoluiu e como essa evolução construiu o precedente para a possibilidade da condição de ruína funcionar como princípio de projeto arquitetónico.

Sendo um espaço de definição ambivalente, com distintas repercussões dentro de várias disciplinas, é necessário estabelecer a sua possibilidade – estética e simbólica – contemporânea e a sua presença dentro do discurso arquitetónico. Analisa-se a possibilidade de apropriação das suas lições para o projeto e a sua capacidade renovadora através de duas lógicas: continuidade e transgressão.

Os casos de estudo são três ruínas, em contexto rural e periurbano. Para estabelecer um grau 0 na seleção desse estado de ruína encontraram-se casos fora das lógicas de proteção patrimonial, inscrevendo assim a escolha de preservar a ruína dentro do processo de projeto dos arquitetos. Estas ruínas foram apropriadas pelos arquitetos com o intuito de servirem o programa habitacional. A reconversão de uma ruína no Gerês de Eduardo Souto de Moura, a casa E/C, na Ilha do Pico, dos Sami arquitetos e a casa em Alenquer dos arquitetos Aires Mateus são os casos de estudo selecionados.

Em síntese, o trabalho desenvolvido procura, através do estudo destes casos chave e o seu papel dentro do trabalho alargado dos arquitetos, atitudes de projeto que se apropriam da condição de ruína para o projeto. A pluralidade de soluções revela a possibilidade desta atitude aparentemente contraditória, através da qual o estado de ruína origina projetos com características distintas da conservação, subvertendo a expectativa e inscrevendo-as em percursos concretos de procura arquitetónica.

**Palavras chave:** Ruína, Valorização, Arquitetura, Projeto



## **Abstract**

This dissertation aims to study and reflect on ruins as a complex and available phenomenon within the work of architecture. It seeks to understand how its aesthetic, historical, symbolic and architectural value evolved and how this evolution set the precedent for the possibility of the condition of ruin functioning as a principle of architectural design.

Being a space with an ambivalent definition, with different repercussions within various disciplines, it is necessary to establish its contemporary possibility - aesthetic and symbolic - and its presence within the architectural discourse. The possibility of appropriating its lessons for the project and its renewing capacity is analyzed through two logics: continuity and transgression.

The case studies are three ruins, in a rural and peri-urban context. In order to establish a baseline in the selection of this state of ruin, the cases were found outside the logic of patrimonial protection, thus inscribing the choice of preserving the ruin within the architects' design process. These ruins were appropriated by the architects in order to serve the housing program. The conversion of a ruin in Gerês by Eduardo Souto de Moura, the E / C house, in Ilha do Pico, by Sami architects and the house in Alenquer by Aires Mateus architects are the selected case studies.

In summary, the work developed seeks - through the study of these key cases and their role within the extended work of the architects - design attitudes that appropriate the condition of ruin for the project. The plurality of solutions reveals the possibility of this apparently contradictory attitude, through which the state of ruin originates projects with distinct characteristics from conservation, subverting expectations and inscribing them in concrete paths of architectural search.

**Keywords:** Ruin, Valorization, Architecture, Project

**Nota à edição:**

A presente Dissertação segue o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

Para a referência bibliográfica utilizam-se as normas da APA.

As citações diretas que integram o corpo de texto encontram-se em na língua original das publicações.

No caso de citações curtas em língua estrangeira, é feita a tradução livre pelo autor e são acompanhadas da citação original em nota de rodapé, de forma a facilitar a leitura do texto.



<b>I. Introdução: Fascínio persistente pela ruína</b>	13
<b>II. Ruína: construção de uma ideia</b>	21
Condição de ruína: presente e ausente, pessoal e coletivo	23
Evolução das manifestações artísticas	31
Ruinofilia: disposição contemporânea perante as ruínas	47
<b>III. Ruína: procura de um entendimento arquitetónico</b>	53
Valorização: monumento, monumento histórico e património	57
Especificidade da ruína no campo da arquitetura	71
Intervenção arquitetónica na ruína, continuidade e transgressão	87
<b>IV. Projeto da casa na ruína</b>	119
Reconversão de uma ruína no Gerês, Eduardo Souto de Moura	127
Reconversão de uma ruína no Gerês (1980-1982)	135
Ruína, matéria disponível	141
Casa E/C, Sami Arqúitetos	151
Casa E/C (2005-2014)	159
A apropriação “lógica” da ruína	169
Casa em Alenquer, Aires Mateus	177
Casa em Alenquer (1992-2002)	185
Ruína sublimada	193
<b>V. Estado de ruína como princípio de projeto</b>	201
Referências bibliográficas	209
Fontes das imagens	219



# I

## **Introdução: Fascínio persistente pela ruína**

### **Motivação**

A presente dissertação parte um gosto pessoal imediato, estético, pelas ruínas que identificamos no nosso ambiente construído, pelas ruínas com que convivemos e com as quais criamos memórias e imaginários, mais ou menos próximos da realidade histórica. Este interesse estende-se às possibilidades que essas ruínas apresentam no momento de reformulação na procura de um projeto, seja ele uma intervenção na própria ruína ou um projeto de raiz. Este gosto pessoal encerra duas vias, contemplativa e positiva.

A par deste gosto inicial surge o interesse pela intervenção arquitetónica, na arquitetura chamada “histórica”, com ou sem valor monumental reconhecido *à priori*. Um interesse pela procura de um processo mental de critérios de intervenção, entre reabilitar ou conservar, recuperar a partir de uma imagem do passado do edifício ou trabalhar o material disponível através de referências.

Na confluência destes dois interesses está a intervenção na ruína, mais delicada, à partida, e reservada para aqueles casos de edifícios do chamado património arquitetónico. Nestes casos a ruína será alvo de escrutínio, em muitos dos casos, alvo de trabalho pluridisciplinar que informará a decisão, recorrendo a termos e métodos próprios.



## **Problemática e Objetivos**

O objetivo da presente dissertação centra-se na possibilidade de a ruína funcionar como princípio de projeto arquitetónico. Entende-se com esta possibilidade uma questão particular que se prende com a intervenção concreta na ruína. Será que o estado de ruína, ou seja, a condição formal fragmentada e a presença de uma materialidade decomposta pela ação do tempo, pode ser solução de projeto? Podem as características da ruína, o jogo entre presente e ausente, proximidade e distância, material e abstração, passado e presente, constituir a própria solução de projeto?

Desta forma propõe-se, o estudo de casos em que essa atitude se observe, procurando de igual forma compreender as qualidades específicas dessas obras e as suas repercussões (quando estas se apresentam) dentro do trabalho dos arquitetos responsáveis. Estes casos devem representar um grau 0 de valorização, um estado neutro em que as escolhas tomadas no processo de arquitetura respondam principalmente aos critérios do arquiteto.

Isto deve-se ao reconhecimento de que a intervenção na ruína, de uma forma mais ou menos notória, caminha a par da ideia de património histórico. Assim a questão de investigação foca-se naqueles casos em que a valorização externa destes mecanismos patrimoniais não é um dado à partida, e dessa forma as estratégias adotadas pelo projeto não se regem por objetivos relacionados com a autenticidade ou o valor histórico de um determinado objeto.

Finalmente procura-se compreender a validade arquitetónica destas soluções. O estudo de precedentes teóricos e práticos dentro da disciplina permitem introduzir as qualidades deste tipo de projetos dentro de uma noção de renovação disciplinar. Através destes mecanismo põe-se em causa a análise imediata dos casos pelo prisma do pitoresco indulgente. Pelo contrário pretende-se configurar uma via que reconheça as possibilidades desta condição específica no seio da intervenção arquitetónica.

## **Metodologia e Estrutura**

A presente dissertação divide-se em 3 capítulos que se aproximam progressivamente à investigação aos casos de estudo e às conclusões que se podem retirar da sua



análise. Num primeiro capítulo, Ruína: construção de uma ideia, procura-se compreender a ideia de ruína, estabelecendo dicotomias de base que permitam aglutinar os significados e valorizações possíveis: presença-ausência, pessoal-coletivo. Através da leitura de vários autores como Walter Benjamin, Svetlana Boym, Álvaro Domingues e Alexandre Alves Costa constrói-se uma aproximação a essas dicotomias. Num segundo momento desse capítulo procede-se ao estudo da valorização artística das ruínas, entre o estabelecimento do Romantismo europeu e o conceito de Ruinofilia, que caracteriza a visão contemporânea. Através da leitura estrutural da obra de Brian Dillon (2014) *Ruin Lust*, constrói-se uma breve viagem pelos conceitos na base dessa primeira valorização abrangente da capacidade estética da ruína. Conclui-se com o estabelecimento do conceito de Ruinofilia, como introduzida por Álvaro Domingues em *Ruinofilia* (2014) e Svetlana Boym em *The Off Modern* (2017)

No segundo capítulo, Ruína: procura de um entendimento arquitetónico, introduz-se a questão do património histórico e dos monumentos, focando principalmente na contribuição de Alois Riegl (1986<sup>1</sup>) e o seu quadro de valores entre “valores rememorativos” e “valores de contemporaneidade”. A especificidade do “valor de antiguidade” introduz a condição do contraste entre novo e antigo relativamente a uma cultura de massas e, abre a discussão aos mecanismos práticos de valorização das ruínas.

Num segundo momento procede-se à análise da especificidade da ruína dentro da disciplina arquitetónica, focando nas possibilidades para a renovação. O estudo da obra de Alberto Ustárroz apresenta a sistematização de saberes fundamentalmente arquitetónicos na análise da ruína. Finalmente procede-se à análise da evolução dos mecanismos de intervenção arquitetónica, partindo das ideias de Riegl e utilizando os textos de Ignasi de Solà-Morales *Teorías de la intervención arquitectónica* (2015<sup>2</sup>) e *Do contraste à analogia, desenvolvimentos do conceito de intervenção arquitetónica* (2003). Colocando a questão da intervenção como um problema arquitetónico analisa-se a atitude de Giorgio Grassi (2018) e a possibilidade contrastante proposta por Bernard Tschumi no ensaio *Architecture and Transgression* (1997).

<sup>1</sup> Der Moderne Denkmalkultur, Sein Wesen und seine Entsehung, edição original 1903

<sup>2</sup> Edição original: Solà-Morales (1982) *Teorías de la intervención arquitectónica. Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 155.





Estabelecidos os precedentes que permitem a discussão da validade destas intervenções apresentam-se os casos de estudo, num terceiro capítulo, Projeto da casa na ruína. Neste introduz-se a especificidade dos casos, no seu contexto e programa base, a casa, partindo para a análise. Os casos de estudo selecionados referem-se a ruínas de pequena escala, intervencionadas pelo programa habitacional em que a presença da ruína é notória: A reconversão de uma ruína no Gerês (1980-1982), de Eduardo Souto de Moura, a casa E/C (2005-2014) na Ilha do Pico, dos SAMI arquitetos e a casa em Alenquer (1992-2002) dos arquitetos Aires Mateus.

A análise dos casos de estudos é feita em três tempos: primeiro elabora-se uma análise do contexto dos arquitetos e as suas obras no período anterior ao processo da casa em questão; em segundo procede-se a uma descrição da ruína base, o processo de desenho e a solução final de projeto, utilizando desenhos e fotografias assim como textos dos autores; finalmente, em terceiro, procede-se ao cruzamento da obra em questão com as leituras da ruína estabelecidas pelos arquitetos, procurando também temas transversais com obras posteriores. Utilizam-se monografias, entrevistas, memórias descritivas e textos considerados pertinentes.

No último capítulo, Estado de ruína como princípio de projeto, procede-se à conclusão da análise, recapitulando os termos e conceitos avançados num momento de concentração crítica. Apresentam-se, como pedra de fecho, outras obras que se podem associar a esta abordagem das ruínas, procurando com isto reforçar a viabilidade destas leituras e apropriações da ruína.



## II

### **Ruína: construção de uma ideia**

Construir uma ideia de ruína implica conhecer o que foi e o que é, num sentido abrangente. Isto significa que não se procuram especificidades. Essas serão resultado de um estudo prolongado do objeto concreto, da sua história e do seu significado, tomando partido da leitura pessoal e das lógicas de apropriação coletivas que lhe estejam afetas.

Não se procuram categorizações neste momento introdutório, antes disso será necessário compreender que o termo e o objeto podem diferir em significado, que a sua utilização pode desligar o objeto do seu contexto e que a imagem pode espelhar um sentimento, pessoal ou coletivo:

“Senti o mau estado daqueles edifícios senhoriais, as goteiras rotas, as paredes enegrecidas pela água da chuva, o reboco caído a deixar ver por baixo o tosco da alvenaria, as janelas parcialmente entaipadas com pranchas ou chapa ondulada, em tudo isso senti o reflexo do meu estado de espírito (...)” (Sebald, 2012, p.193)

Procura-se uma ideia estrutural, termos-chave que nos ajudem a estabelecer um fio condutor entre todos os sentidos que teve, tem e terá, a ruína. Procura-se uma ideia contemporânea que reconheça os desenvolvimentos da valorização das ruínas, construindo desde o início um campo de onde a possibilidade arquitetónica do estado de ruína, no seu sentido complexo, se possa questionar.



Fig.1 - *Nostalgia*, Andrei Tarkovsky (1983)  
Fig.2 - Minas de São Domingos, Mértola

### **Condição de ruína: presente e ausente, pessoal e coletivo**

“Ruína resulta de algo construído deliberadamente pelo homem, posteriormente transformado por degradação, desmoronado ou escalavrado pelo tempo e por causas naturais ou acidentais” (Dias, 2011, pag.125)

O termo ruína é elástico, servindo o propósito de descrever algo que aparentemente perdeu a sua qualidade enquanto edifício ou abrigo, caracterizando na prática um espaço, objeto ou artefacto observável, e servindo diversas funções linguísticas. Por outras palavras, o termo ruína pode remeter para o fenómeno físico ou para a metáfora (fig.1), a alegoria e a comparação:

“Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things.” (Benjamin, 2003<sup>3</sup>, p.178)

A capacidade simbólica da ruína dita que o seu entendimento é complexo e multidimensional, podendo moldar-se a um discurso particular ou uma apropriação coletiva:

“A poesia das ruínas é a poesia do que sobreviveu parcialmente à destruição, embora permanecendo perdido no esquecimento: ninguém deve reter a imagem do edifício intacto. A ruína indica, por excelência, um culto abandonado, um deus esquecido. Exprime o abandono, deserção. O monumento antigo tinha originalmente sido um memorial, uma «referência», perpetuando uma memória. No entanto, a memória inicial agora perdeu-se para ser substituída por uma segunda significação, que está no desaparecimento da memória que o construtor declarara perpetuar com essas pedras.” (Starobinski apud Lopes, 2016, pag.44)

A própria condição de ruína implica que o que permanece é dotado de outra qualidade simbólica (fig.2) e, portanto, que as formas em ruína estão disponíveis para receber esses significados:

“Dos três valores atribuídos ao património arquitetónico, que são os *valores documentais ou históricos, arquitetónicos e de significação*, a ruína perdeu grande parte do seu valor arquitetónico, manteve o documental

<sup>3</sup> Edição original 1928, título original: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*

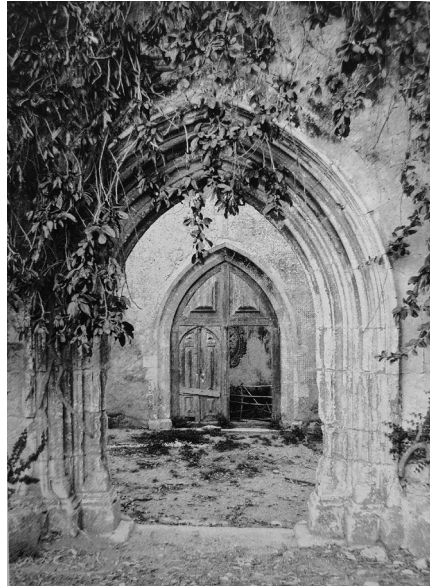


Fig.3 - Paço dos Duques do Cadaval, Figueira da Foz (século XV)  
Fig.4 - Escavações do Templo de Huitzilopochtli, Cidade do México (1978)  
Fig.5 - Ruínas de Conímbriga, Casa intramuros (1952)

e alterou o de significação. A maior parte das vezes este novo valor de *significação* advém do facto de ter perdido o seu valor arquitetónico, tornando-se uma ruína.” (Alarcão, 2018, p.36)

Os precedentes históricos de utilização do termo são, no entanto, mais redutores no momento de eleger que objetos podem ser considerados ruínas:

“Apenas os palácios, os túmulos sumptuosos ou os monumentos públicos devem ser denominados como ruínas. Não podemos de modo nenhum usar a palavra ruína para nos referirmos a uma casa particular de camponeses ou burgueses: diríamos nesse caso edifícios arruinados.” (Diderod *apud* Domingues, 2014, pag.112)

A utilização neste caso depende do tipo arquitetónico previamente completo e que acaba por cair em ruína com o passar do tempo (fig.3). Esta descrição data do século XVIII<sup>4</sup>, um momento em que se procede a um investimento cada vez maior no estudo dos vestígios históricos, com especial interesse nas ruínas, a par de mutações no significado do termo monumento e monumento histórico, o que ajuda a compreender a redução de aplicabilidade do termo. A categorização encontra claramente as intenções da sua contemporaneidade, respondendo de igual forma aos seus preconceitos.

Podemos afirmar que a ruína era reconhecida apenas quando esta remetia para uma totalidade anterior que pertencesse a um tipo arquitetónico ou a uma história com valor simbólico ou histórico. O objeto em si necessita de um estado anterior, completo, do qual restam fragmentos que lhe possibilitam uma nova vida imaginada e uma contemplação pacífica.

A arqueologia, por exemplo, continua a delimitar a ruína mas, ao contrário da descrição anterior, as categorias são múltiplas. Ou seja, a ruína enquanto termo base diz respeito ao objeto em si, ao seu estado, e a categoria indica o tipo, que se refere à temporalidade (fig.4,5), o período temporal em que o primeiro estado total ou completo se reconheceu, assim como o tipo de edifício e todos os efeitos do processo continuado de ruína:

<sup>4</sup> *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (1751-1772)





Fig.6, 7 - *Ruínas*, Manuel Mozos (2009)



“Fragmento de uma arquitetura do passado, a ruína denuncia, simultaneamente, uma presença e uma ausência.” (Dias e Alarcão, 2011, p.7)

É indissociável da temporalidade, do processo contínuo de erosão e degradação, e do espaço particular gerado por essa mesma degradação (fig.6). Esse espaço tem uma função disruptiva, por outras palavras, a ruína permite a transição entre passado, presente, futuro, idealizado ou real, num único espaço:

““Ruin” literally means “collapse” — but actually, ruins are more about remainders and reminders. A tour of “ruin” leads you into a labyrinth of ambivalent temporal adverbs—“no longer” and “not yet,” “nevertheless” and “albeit”—that play tricks with causality. Ruins make us think of the past that could have been and the future that never took place, tantalizing us with utopian dreams of escaping the irreversibility of time.” (Boym, 2017, p.43)

Mas a consideração de que ruína é também um processo e não um estado final constrói-se gradualmente ao longo da história de valorização da mesma. Em arquitetura é particularmente importante a distinção entre as ruínas que serviam de modelo para outros projetos e a decomposição material e formal dessas mesmas ruínas<sup>5</sup>(fig.7). A dimensão temporal auxilia a compreensão deste fenómeno:

“El paisaje de las ruinas, que no reproduce íntegramente ningún pasado y que, desde el punto de vista intelectual, hace alusión a múltiples pasados y es, en cierto modo, doblemente metonímico, propone a la mirada y a la conciencia la doble evidencia de una función perdida y de una actualidad total aunque gratuita.” (Augé, 2003, p.46)

A ideia de ruína deve considerar que a complexidade temporal e a elasticidade de significados da ruína (categorias conceptuais) é complementada pela experiência sensorial e estética:

“(…) ruins are spaces in which alternative emotions, senses, socialities, desires, and forms of expressiveness and speculation are provoked by their disorder and affordances.” (Edensor, 2005, p.171)

<sup>5</sup> A ideia de morte e decomposição em arquitetura. Ver p. 109 da presente dissertação



Fig.8 - *Simbiosi*, Instalação permanente, Borgo Valsugana, Eduardo Tresoldi (2019)

De forma a estabelecer uma base operativa para a análise proposta na presente dissertação, apresenta-se uma ideia de ruína através de dicotomias fundamentais. Compreendendo em simultâneo que este fenómeno, este objeto, é afeto a processos complexos e dificilmente resumíveis, a procura de dicotomias orientadoras proporciona os termos necessários de forma a explorar a ruína enquanto matéria para o projeto arquitetónico.

Esta visão dicotómica é útil ao demonstrar, antes de qualquer sistematização, o espectro total das experiências encerradas na forma da ruína. Procurando afastar a possibilidade de reduzir um processo complexo a uma polarização de extremos, a procura de uma ideia de ruína será orientada por estes dois níveis de experiência comunicados pela relação presente-ausente e pessoal-coletivo (fig.8):

Presente - Ausente: Presença ou permanência enquanto objeto observável que se encontra disponível para a análise disciplinar sem se reger, no entanto, pelas mesmas regras, contextos e fenómenos que a disciplina. Ausência enquanto fragmento de algo anterior, de uma totalidade anterior estabelecida num tempo histórico, que permanece hoje como uma representação da totalidade de experiências que esse objeto fundador ultrapassou. Esta dicotomia implica assim, tudo o que aconteceu e tudo o que permanece, todas as causas de perda e de permanência, todos os sentidos anteriores, leituras presentes e possíveis futuros, num processo contínuo de acumulação. Os dois momentos podem funcionar de forma independente ou complementar dependendo do observador, do projeto e da disciplina que deles se apropria.

Pessoal - Coletivo: Pessoal na leitura dependente de uma sensibilidade específica e do contexto particular do observador, que se manifesta sempre no momento de encontro com a ruína. Coletivo dentro de lógicas de participação e criação de memória manifestadas em tradições e apropriações culturais ou resultado de uma procura disciplinar, valorativa, que se preocupa em estabelecer parâmetros e categorias. Implícito está a satisfação estética na observação da ruína, a produção de significado única em cada indivíduo e a produção de significados comuns em grupos e comunidades, científicas ou não.



## **Evolução das manifestações artísticas**

“It seems that the harder we think about destruction and decay, the closer we stare at this or that crumbling mass of stone or concrete or steel, and the further we explore the very idea of ruin itself, the less the whole category holds together”. (Dillon, 2014, p.5)

Colapso civilizacional ou premonição apocalíptica; recordação do inexorável passar do tempo; a eventual morte que aguarda o Homem e a sua obra; beleza particular nas suas falhas e fraquezas; melancolia ou nostalgia do espírito; imagem de equilíbrio entre natureza e cultura; representação do colapso económico e declínio industrial; distopia ou paisagem disponível para um futuro.

Todos estes sentidos são para Brian Dillon (2014) alguns dos momentos de uma história complexa e particularmente dispersa se o objetivo for a construção de um corpo de estudo da ruína. No entanto é inegável a sua força e presença na cultura contemporânea, e de igual modo a sua disponibilidade para se moldar a todos estes sentidos.

Com efeito, o fascínio ou o interesse pelas ruínas é um fenómeno da modernidade, do período pós-medieval. Mostrou-se fundamental um conceito de História e progressão temporal para que se estabelecesse. Mas Dillon nota que mesmo desse momento inaugural, a sua mensagem era ambígua. A estética da ruína, *Ruinenlust*<sup>6</sup>, oferecia dados importantes para os artistas do Renascimento, mas também avisos ou premonições. Este fascínio rapidamente se traduz numa moda.

Giovanni Battista Piranesi é uma das figuras principais da “loucura pelas ruínas” que se dá no século XVIII. Na série de gravuras *Antichità Romane* (1756) (fig.9,10), o interesse é sobretudo histórico, documental, procurando estabelecer o rigor e clareza dos detalhes. Vai além da ruína procurando fornecer mais informação, elaborando planos de reconstituição, de composição de fragmentos (Saldanha, 1993). Mas não se limita a uma documentação, compreendendo a complexidade da ruína enquanto objeto mas também enquanto símbolo.

O tratamento da ruína no seu trabalho sofre uma gradual mutação, encontrando uma forma de representação “onde o valor do fragmento perde o seu cunho de documento do passado” (Saldanha, 1993). A relação dinâmica entre formas

<sup>6</sup> Termo alemão recuperado por Rose Macaulay em *Pleasure of Ruins* para se referir ao prazer estético das ruínas.





Fig.11 - Restos do Templo de Canopus na Vila Adriana, Giovanni Battista Piranesi.

Fig.12 - *Carceri d'invenzione XI*, Giovanni Battista Piranesi (1761)

Fig.13 - *Tintern Abbey, The crossing and chancel, Looking towards the East Window*, J.M.W. Turner (1794)

naturais e vestígios da obra é captada com expressividade, fazendo uso das sombras e da simbiose entre formas naturais e geométricas. As *Vedute di Roma* (1747-1778) (fig.11) expressam este desvio de interesses de Piranesi:

“Os volumes são definidos com violência, por meio de um forte contraste de luz, o interesse por fazer sobressair a materialidade dos elementos arquitectónicos vai-se fazendo à custa da finalidade puramente descritiva, e a forma torna-se indistinta.” (Saldanha, 1993, p.96)

Em simultâneo, evoca e invoca o vocabulário das ruínas na sua série *Carceri* (1760), onde espaços inventados são dotados das mesmas qualidades que encontra nas ruínas de Roma. Estes *Carceri* (fig.12) demonstram já a disponibilidade imaginativa da ruína, onde elementos encontrados nas *vedute* se associam e multiplicam num cenário imaginado, pleno de significado num quadro crítico social, cultural e arquitetónico:

“Se nos *Carceri* nos defrontamos com o «ser esquecido», o abandono do homem pela comunidade, nas ruínas estamos perante uma situação do «ter esquecido», a memória perdida dos edifícios, da obra humana.” (Saldanha, 1993, p.99)

A fantasia e a imaginação são desbloqueadas nessa permanência enigmática da ruína. A “satisfação estética” da arquitetura em ruína permite o sublime e a exponenciação das emoções possíveis ao limite (Saldanha, 1993, p.93).

Os fundamentos desta “corrida” às ruínas estabelecem-se neste modo particular de pensar, que as enquadra na paisagem, dirigindo-se com igual interesse a ruínas clássicas e a ruínas medievais. Esta posição pitoresca está presente na escrita, em autores como William Gilpin, e na pintura com J.M.W. Turner (fig.13). Gilpin dirige-se ao que considera serem os ornamentos do tempo, a hera e o musgo nas pedras da Abadia de Tintern:

“They are representatives of the enthusiasm for the picturesque ruins and all that they evoked of the medieval past, the triumph of nature over the relics of culture and the idea that a “natural” landscape was in fact ideally set off by some reminder of human time” (Dillon, 2014, p.10)

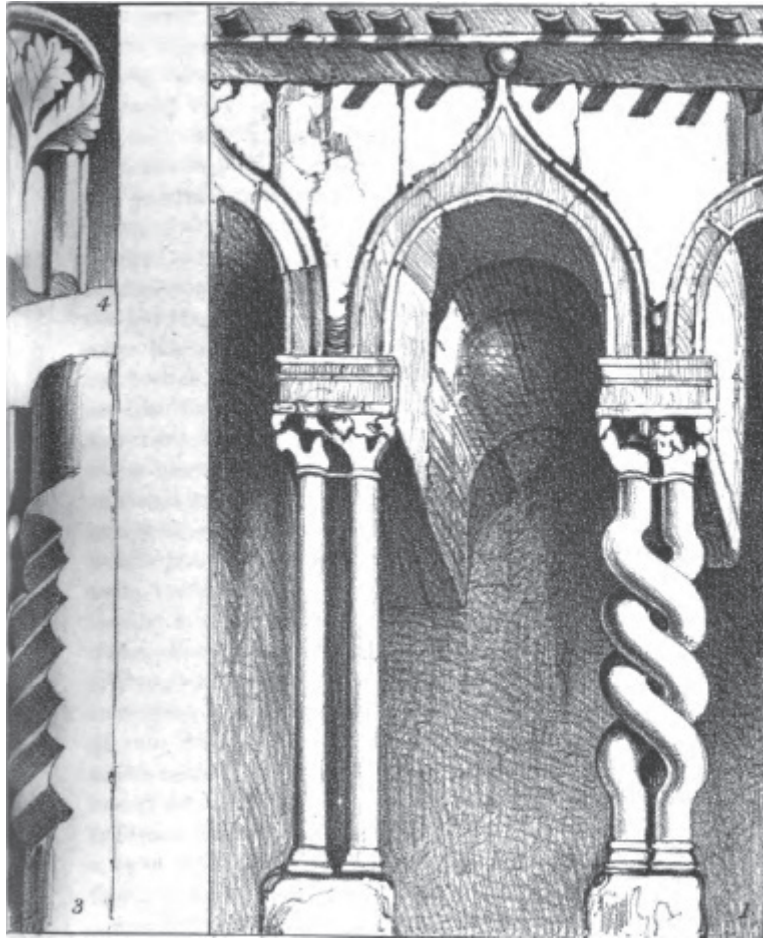


Fig.14 - *Arcada sul da Catedral de Ferrara*, John Ruskin



Durante o século XVIII as ruínas serão consideradas objetos ideais para a promoção deste estado de espírito preocupado com a recuperação da história, a promoção de uma sensibilidade e a simbiose entre natureza e arquitetura. (Saldanha, 1993)

John Ruskin viria a descrever esta qualidade pitoresca da ruína como “Parasitical Sublimity” (Ruskin, 1849, p.156), referindo-se à beleza induzida ou sobreposta às qualidades originais da obra, essa beleza que reside nas marcas de degradação (fig.14), e crescimentos naturais observados na ruína:

“For though, hitherto, we have been speaking of the sentiment of age only, there is an actual beauty in the marks of it, such and so great as to have become not unfrequently the subject of special choice among certain schools of art, ...” (Ruskin, 1849, p.155)

Pitoresco responde à sua tese de valor de idade ou devoção das obras históricas, onde o valor fundamental da arquitetura reside na sua idade, na sua capacidade de resistir à transitoriedade do tempo, na sua inserção na produção tradicional e na manufatura da arquitetura. O pitoresco é assim uma consequência desta idade, onde as formas degradadas, a erosão da cor e da matéria, encontradas na ruína, são a expressão sublime do tempo:

“Whereas, even when so sought, it consists in the mere sublimity of the rents, or fractures, or stains, or vegetation, which assimilate the architecture with the work of Nature, and bestow upon it those circumstances of color and form which are universally beloved by the eye of man.” (Ruskin, 1849, p.169)

E acrescenta que essa capacidade, que no imediato confronto as características encerradas da arquitetura, é um elemento com valor que cresce ao valor inicial da obra. O autor propõe que esta capacidade pitoresca pode, em certos casos, trabalhar juntamente com as circunstâncias que originam a forma, contribuindo para o seu efeito total. A escolha de materiais deve, então, reconhecer que esses próprios materiais acabarão por envelhecer de formas específicas pelo que os princípios formais devem considerar a materialidade para que o resultado da progressão temporal seja a exponenciação da qualidade da obra.



Fig.15 - *Esculturas da Catedral de Rouen*, John Ruskin  
Fig.16 - *The Destruction of Pompeii and Herculaneum*, John Martin (1822)

Ruskin dá o exemplo do “gótico francês”, que considera trabalhar em correspondência com uma via escultórica focada em articulação de pontos de sombra (em oposição à clareza da linha perimetral). Defende neste caso que a escolha de materiais degradáveis contribuirá para o efeito global pois, quando esses materiais atingirem um ponto de erosão em que o pitoresco se manifesta, dar-se-á um efeito de multiplicação das sombras, cumprindo assim o princípio fundador da obra (fig.15). (Ruskin, 1849, p.161)

Esta será a “preparação pitoresca” que Françoise Choay (2016) reconhece também como um dos elementos da posterior “consagração do monumento histórico”, de que falaremos nos capítulos seguintes. A autora descreve esta via da ruína em contraponto com as representações arquivísticas interessadas na quase substituição da “realidade concreta das antiguidades” pela imagem. A pintura e gravura pitoresca romântica procuram desta forma “uma iconização supletiva que enriquece a percepção concreta do monumento histórico,” (Choay, 2016, pag.142). Por outras palavras, existe uma representação complementar, segundo Choay, um “valor pictórico suplementar” que toma partido de elementos como “implantação, pátina, formas fantásticas, sinais de um novo valor pitoresco.” (Choay, 2016, p.142):

“Para além do imediato e do puro prazer de olhar, a imagem pitoresca pode também engendrar um sentimento de perturbação ou de angústia com que se deleita a alma romântica quando transforma em estigmas as marcas apostas pelo tempo às construções dos homens. Designadas como símbolo do destino humano, elas tomam então um valor moral: duplo emblema do *archè* criativo e da transitoriedade das obras humanas.” (Choay, 2016, p.142)

O reverso desta sensibilidade apaziguadora de encontro entre natureza e cultura seria o colapso e destruição súbita: as manifestações violentas da ação da natureza como tempestades, erupções vulcânicas e terremotos (Dillon, 2014). Daqui surge a proliferação de imagens catastróficas na arte, visões apocalípticas de um futuro possível. Imagens como *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* (fig.16) que impressionam os londrinos em 1822.

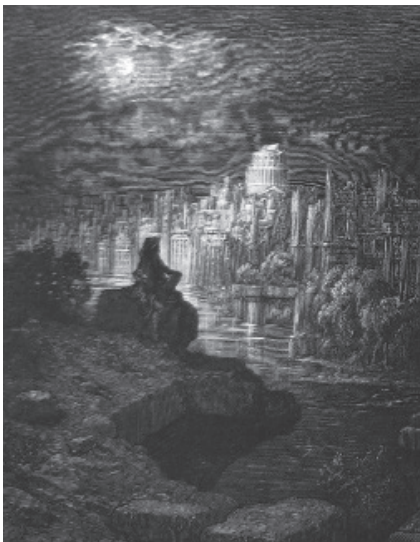


Fig.17 - *Vue Imaginaire de La Grande Galerie du Louvre en Ruines*, Hubert Robert (1796).

Fig.18 - *A Bird's-eye view of the Bank of England*, Joseph Gandy (1830)

Fig.19 - *The New Zealander*, Gustave Doré (1872)

Fig.20 - *Montes*, Vila Real (2020) Fotografia do Autor



De facto existia já um género para imagens de paisagens urbanas destruídas por eventos futuros. Em 1796 Hubert Robert imagina o Louvre em ruínas (fig.17); Joseph Gandy pinta, a pedido do arquiteto John Soane, as ruínas do seu projeto para o Bank of England, complementando mais tarde essa encomenda (1830) com outra *vedute* desta feita uma imagem aérea (fig.18) de todo o conjunto como uma ruína tomada pela natureza. (Dillon, 2014) Em 1840, Thomas Babington Macaulay escreve sobre um futuro distante em que a capital do Império Inglês (Londres) se encontra em ruínas. Descreve o cenário através do ponto de vista de um viajante da Nova Zelândia que observa as ruínas da Catedral de St. Paul. Esta imagem fica gravada no imaginário coletivo Victoriano, sendo posteriormente ilustrada por Gustave Doré (fig.19).

Mais tarde, Georg Simmel (1848-1918) explora o significado da ruína e a sua qualidade estética no seu ensaio, *Die Ruine* (1919). Neste pequeno ensaio Simmel coloca a intensidade da ruína na inversão do que chama “human will”, por outras palavras, o desejo humano expresso na forma construída - que pode remeter não só para o programa como para a forma concebida mentalmente - em detrimento das forças naturais. O equilíbrio entre estas forças e este “human will” exprime-se na arquitetura.

Assim que o edifício cai e se torna uma ruína, o equilíbrio tende para a natureza. É nesta relação ruína/natureza que Simmel encerra a característica específica da ruína, a sua qualidade diferenciadora entre todas as formas de expressão artística, que é a possibilidade de adquirir posteriormente um novo sentido de totalidade, uma totalidade (fig.20) com a natureza:

“There rises a new form which, from the standpoint of nature, is entirely meaningful, comprehensible, differentiated. Nature has transformed the work of art into material for her own expression, as she had previously served as material for art” (Simmel, 1958, p.381)

Um regresso a casa, à natureza, que exprime um estado de equilíbrio “espiritual”<sup>7</sup> capaz de devolver à obra um estado de paz: “impression of peace” (Simmel, 1958). A “qualidade estética da ruína”, por outro lado, depende do confronto com a própria natureza do observador:

<sup>7</sup> Espiritual refere-se ao “human spirit” apresentado por Simmel: “Architecture is the only art in which the great struggle between the will of the spirit and the necessity of nature issues into real peace: that in which the soul in its upward striving and nature in its gravity are held in balance,” (Simmel, 1958, p.379)



Fig.20 - Ruínas de Londres, Segunda Guerra Mundial (1939-45)  
Fig.21 - Escombros de Dresden, Segunda Guerra Mundial (1939-45)

“The aesthetic value of the ruin combines the disharmony, the eternal becoming of the soul struggling against itself, with the formal satisfaction, the firm limitedness of the work of art. (Simmel, 1958, p. 384)

Esta leitura de Simmel continua uma via romântica e depende de algumas condicionantes básicas para se verificar, como um mínimo de reconhecimento das formas arquitetônicas na ruína para que este encontro com a natureza e expressão artística se cumpram (Simmel, 1958). A par desta apresenta também a condicionante temporal segundo a qual as ruínas devem ser o resultado de um tempo “largo”, não devendo ser habitadas, pois com isso o equilíbrio será posto em causa. Ao serem habitadas são manifestações da tragédia mais do que da pacificação natural de forças contrastantes: habitar prolonga o estado de decomposição.

Rose Macaulay (1966)<sup>8</sup> elabora, já durante o período pós-guerra, uma história detalhada do gosto pelas ruínas, no livro *Pleasure in Ruins*, e aborda essas desconcertantes ruínas da guerra ao colocar em questão a validade deste sentimento pitoresco da ruína, num mundo atravessado por níveis de destruição sem precedentes. Será que estas imagens tão cruas podem originar leituras pitorescas?

Será que o equilíbrio de forças que Simmel propõe resiste à violência da guerra moderna? Macaulay defende que o “Ruin Lust”, no pós segunda guerra mundial, acaba por completar um ciclo, e o estado de espírito romântico estará já saciado (fig. 20,21). A ruína deve estar afastada, revista pela arte e pela sensibilidade: uma fantasia da imaginação (Macaulay, 1966). Para a autora estes sentimentos apaziguadores são apenas efeitos de uma época “amedrontada e fragmentada”<sup>9</sup> (Macaulay, 1966, p.455).

Macaulay admite, no entanto, uma transformação naqueles edifícios que, antes dos bombardeamentos, se apresentavam como simples construções e, posteriormente, se tornam ruínas. Estes casos, para a autora, revestem-se de uma qualidade “estranhamente” nobre (Macaulay, 1966, p.453). Macaulay dá a entender com esta aparente contradição que a validade da experiência artística permanece mesmo num momento em que a sensibilidade romântica do “Ruin Lust” se apaga nos escombros das cidades europeias bombardeadas.

<sup>8</sup> Edição original 1953

<sup>9</sup> “But such wholesome hankerings are, it seems likely, merely a phase of our fearful and fragmented age.” (Macaulay, 1966, p.455)



Fig.22 - *Totes Meer*, Paul Nash, (1940-41)  
Fig.23 - *The Sea of Ice*, Caspar David Friedrich (1824)



Alguns artistas, como Paul Nash, avançam este campo de mutação do termo ruína, pintando cenas como *Totes Meer* em 1940-41 (fig.22). A imagem deste “cemitério” de aviões de guerra mostra claras referências ao trabalho de Caspar David Friedrich, como a tela *The Sea of Ice* de 1824 (fig.23), trabalhando sobre o Sublime num contexto completamente distinto.

A fotografia tem também um papel na difusão de imagens de ruínas em vários contextos, tornando-se gradualmente no meio dominante de transmissão dessas imagens na transição para o século XXI:

“Photography was then providing new images of the old ruins more familiar from painting and poetry. Almost as soon as there was photography, there were photographs of ruins.” (Dillon, 2014, p.28)

Já durante a segunda metade do século, as imagens produzidas pelos artistas interessados em ruína concentram-se fundamentalmente nas falhas dos projetos da metade anterior, ou na falha dos projetos de recuperação. Jon Savage capta a dureza destes espaços desconfortáveis (fig.24):

“(…); old bomb sites and new flyovers alike confect a new urban picturesque for the era of economic slump and loss of civic self-confidence. (Though as we shall see, such images, made in the vexed cultural moment of punk, also suggest a kind of potential, a dystopic playground for a generation that had known only cities in decline.)” (Dillon, 2014, p.30)

Esta dimensão urbana da ruína habita ainda o imaginário contemporâneo. Imagens como as ruínas de Detroit (fig. 25) atingem uma popularidade palpável, servindo sucessivamente de retrato das condições económicas voláteis; ilustra os efeitos dos desastres económicos globais:

“(…) and the city becomes once more, as the ruins of Palmyra were for Volney, a terrible warning about ambition and hubris.” (Dillon, 2014, p.31)

A ruína existe enquanto objeto mas estabelece também uma relação dialética com a paisagem que a enquadra, e especialmente, com a natureza enquanto ideia de força diluidora. Mas o que dizer da natureza em si? Será possível que o “mundo



Fig.24, 25 - *Stalker*, Andrei Tarkovsky (1979)  
Fig.26 - *Sea Eagle*, Jane e Louise Wilson (2006)

natural” esteja sujeito ao estado de ruína? (Dillon, 2014)

A reconfiguração da sensibilidade romântica produz leituras complexas da cidade e da temporalidade assegurada, mas o que dizer da paisagem natural, também ela determinante para essa sensibilidade? Se as próprias pedras que utilizamos na construção se degradam e caem efetivamente em ruína, será possível então conceber uma paisagem inteira nesse estado?

Este fenómeno é explorado em vários meios. O filme de Andrei Tarkovsky *Stalker*, de 1979 é um dos exemplos mais completos (fig.26,27). Neste filme o protagonista é um Stalker, um guia que navega uma porção do território afetada por estranhos fenómenos temporais e físicos. Natureza e cultura estão de tal forma em simbiose que deixa de ser possível distinguir entre paisagem e objeto em ruína<sup>10</sup>. Em geografia utiliza-se o termo “drosscape” abordar este tipo de paisagem.

Robert Smithson (1967) escreve sobre a paisagem de Passaic, Nova York comparando-a a Roma. O detrito pós-industrial estabelece um quase pitoresco contemporâneo, habitado por viadutos e autoestradas. Introduce, através deste cenário, a ideia de “Ruins in reverse”, ou seja, ruínas que ao contrário da ruína romântica, que se apaga na ação prolongada do tempo, surgem já em ruínas mesmo antes de serem contruídas. (Smithson, 1967)

Brian Dillon refere também J.G. Ballard, particularmente a sua análise o trabalho de Jane e Louise Wilson, particularmente o filme *Sealand* (2006) em que as autoras recolhem fotografias da muralha Atlântica (fig.28), a rede de estruturas defensivas Nazi. Para Ballard, que já experimentava com o tema da ruína da natureza em si, estas estruturas surgiam do passado invocando paradoxalmente uma modernidade perdida:

“The ruins of the mid-century had summoned up the modernist architecture that the war interrupted, but cast the writer (and the artist) back to the very origins of European ruin lust, so that even these most solid and indestructible of remains could no longer be said to be themselves alone, but rather routes out of our own moment – portals into past, present and future.” (Dillon, 2014, p.53)

<sup>10</sup> Não é a única referência de Tarkovsky às ruínas. No filme *Nostalghia* de 1983 a Abadia de San Galgano em Itália está presente como tradução literal de um espaço mental de abandono e perda de memória.



Fig.27 - *Klosterruine Eldena bei Greifswald*, Caspar David Friedrich  
Fig.28 - *Nostalgia*, Andrei Tarkovsky (1983)  
Fig.29 - Viaduto, Fotografia de Álvaro Domingues

### **Ruinofilia: disposição contemporânea para apropriação das ruínas**

É possível compreender uma rutura na valorização artística da ruína a partir da Segunda Guerra Mundial. Os temas da ruína romântica são desmontados e reconfigurados; o pitoresco é recontextualizado para um mundo industrial; as narrativas históricas asseguradas pelas ruínas são sistematicamente revistas e repensadas (fig.29,30,31).

Para Álvaro Domingues (2014) e Svetlana Boym (2017) a sensibilidade contemporânea do século XXI responde ainda a um desejo pela ruína, uma condição de “Ruinofilia”. Ambos exploram essa condição, embora com conclusões distintas.

Para Boym, a Ruinofilia presente ultrapassa a abertura pós-modernista. Num mundo cada vez mais digital e, por consequência, cada vez menos corpóreo, as ruínas são manifestações físicas da modernidade e dos seus paradoxos.

São principalmente lembranças ou “mementos” que perpetuam a sua ambivalência temporal. Num certo sentido, são disruptivas para a noção de causalidade, podendo remeter para algo passado, algo que podia ter sido ou algo que pode ser. Em simultâneo, são objetos físicos que atraem uma admiração sensorial, não sendo desta forma exclusivamente intelectuais:

“The contemporary ruin-gaze is the gaze reconciled to perspectivism, to conjectural history and spatial discontinuity. The contemporary ruin-gaze requires an acceptance of disharmony and of the contrapuntal relationship of human, historical, and natural temporality. Most importantly, present-day ruinophilia is not merely a neoromantic malaise and a reflection of our inner landscapes. Rediscovered, off-modern ruins are not only symptoms but also sites for a new exploration and production of meanings.” (Boym, 2017, p.45)

Ao contrário de uma revisão romântica preocupada com a perda de um momento passado e escapando à vertigem biológica no reconhecimento da morte, a Ruinofilia contemporânea trabalha a possibilidade, ou seja, estabelece-se como lugar de produção de significado. A autora defende, assim, uma qualidade positiva da ruína que não se define por nostalgias restauradoras. As manifestações





Fig.30 - Uma casa, Álvaro Domingues (2009)  
Fig.31 - Edifícios Jardins do Mondego, Coimbra (2019)

de futuros que nunca se deram permitem descobrir significados nos projetos utópicos da modernidade e também a apropriação dessas aprendizagens no projeto atual.

A Ruinofilia de Boym é fundamentalmente um processo de questionamento da própria progressão temporal segura da “Ruin Lust”. É um exercício de possibilidades, tentando recuperar algo mais do que estética descomprometida ou o tempo histórico mítico.

Contrastando com esta, a Ruinofilia de Álvaro Domingues apresenta-se mais como patologia coletiva do que possibilidade positiva. Reconhece os fenômenos que se desenvolveram nas décadas do pós-guerra como a “ruína moderna”, as “falsas ruínas do novo inacabado” (fig.32) (Domingues, 2014, p.112) e o fascínio por todas as outras, da mesma ordem deste precedente que encontramos nos séculos XVIII e XIX:

“Como Diderot já cá não está para nos explicar a *poética das ruínas*, é preciso procurar no ar do tempo as razões para esta *ruinofilia* que nos aflige a cada passo com a sua memória de glórias e destroços, ora por entre contemplações românticas de passados mais que perfeitos ou de sublimes assombrações ao luar, ora por ofícios de obcecadas escavações em campanha arqueológica pela origem da disfunção, do excesso, do inútil, do sem uso, do sem sentido” (Domingues, 2014, p.112).

A Ruinofilia presente na cultura contemporânea, antes de assegurar origens ou ciclos naturais de vida e morte, transmite o sentimento latente “do colapso e do desastre” (Domingues, 2014) que permeia as ruínas da modernidade. A aceleração do capitalismo permite que as ruínas se confundam e a relação com o tempo se inverta. As “ruínas falsas” que se produzem, são a demonstração dessa aceleração (fig.33), onde a obra arquitetônica nunca chega a ser por falta de uso (Domingues, 2014). As operações especulativas permitem que as novas construções nunca se concluam, perdendo a ocupação antes mesmo da arquitetura estar completa, produzindo “destroços” (Domingues, 2014):

“Certo é que, de tantos sentidos ter, se perdem os sentidos das ruínas em demandas desfocadas para o passado e o futuro. Por excesso de incerteza,

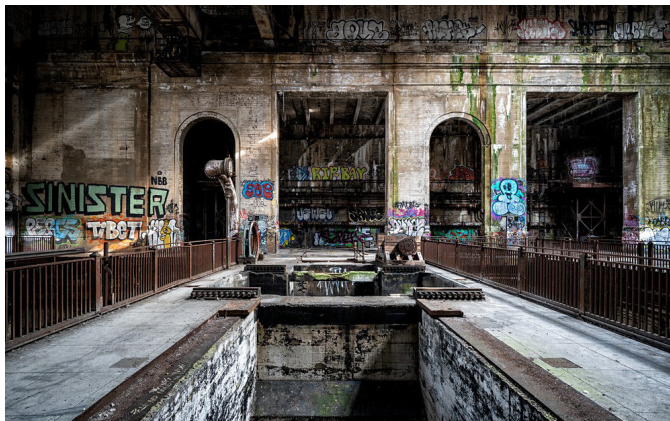


Fig.32 - Delaware river Generating Station, *Abandoned America*, Matthew Christophe  
Fig. 33 - *Les fabuleuses ruines de Detroit*, Yves Marchand e Romain Meffre (2006)  
Fig.34 - *Socialist Architecture: The Vanishing Act*, Armin Link (2012)



por medo do futuro, ou por dificuldades e urgências do presente, nada como a ruína para, momentaneamente, funcionar como antibiótico de largo espectro para esta febre de inquietações sem resposta.” (Domingues, 2014, p.112)

Longe de uma ideia encerrada, a nossa relação com a ruína apresenta-se pela “esquizofrénica” imagem de passado a valorizar e a alegoria do sentimento abrangente de negatividade, de “assombro e desassossego” (Baptista, 2014). A temporalidade inverte-se e os “tipos” renovam-se nas práticas aceleradas da especulação e do mercado. As “ruínas falsas” remetem para um contexto alargado, antes de um processo específico. Sobrevive como símbolo aberto, para todos estes significados possíveis:

“Esta é uma ideia que as ruínas já não se podem limitar aos regimes da temporalidade longa, da emergência da decadência. Antes, a ruína é uma condição do modo de produção generalizado, um processo ativo sempre presente em todas as fases de edificação” (Baptista, 2014, p.23)

Fenómenos como o “Ruin Porn” (fig.34) reativam a exploração estética da degradação e decomposição de formas, mas os seus críticos apontam rapidamente a esteticização destes fenómenos como exercícios negacionistas e perpetuadores de lógicas de consumo e do *status quo*. (Leary, 2011)

Em contraponto, projetos fotográficos como os de Yves Marchand e Romain Meffre, *Les fabuleuses ruines de Detroit* (2006) (fig.35), captam ruínas do passado industrial de Detroit como elementos da cidade, não integrados, antes constituintes da paisagem da cidade. Armin Linke, em *Socialist Architecture: The Vanishing Act* (2012) (fig.36), mostra as marcas arquitetónicas do “socialismo” na Jugoslávia, fotografando edifícios públicos devolutos que pertencem tanto a este projeto social como à história de violência da zona. Projectos deste tipo contrariam as críticas ao mostrar a ferida aberta destas cidades e espaços sob a forma de retratos não muito distantes daqueles que, nos séculos anteriores, se limitavam a uma leitura despreendida dos objetos.



### III

#### **Ruína, procura de um entendimento arquitetónico**

“El interés del arquitecto -aprendiz en las Ruinas- es bien diverso del interés del historiador, del arqueólogo, del pintor o del poeta. Frente a visiones objetuales, inmóviles, clasificatorias, descriptivas o líricas, que congelan o fetichizan estas piedras auténticas, el arquitecto reencuentra en ellas, por paradójico que parezca, las leyes del arte de construir: el modo analógico más bello para discurrir cómo es y qué es la arquitectura.”  
(Ustároz, 1997, p.12)

Esta comparação entre arquitetura e arqueologia permite clarificar a especificidade de ambas as disciplinas e o campo de ação que lhes está associado. A ruína arqueológica age sobre uma categorização primeiramente valorativa, como monumento, património, valor histórico ou documental. O objetivo da disciplina é a produção de conhecimento científico, específico. A arqueologia foca-se na produção de conhecimento filológico, recuperando momentos históricos, imagens perdidas, recuperando pelos seus próprios meios estados anteriores:

“A ruína arqueológica será efectivamente um processo dinâmico de aumento de conhecimento do homem sobre a sua arquitetura (sobre a sua arte de construir ao longo da história) com a possibilidade, caso a caso, de retomar a função de ser arquitetura para o homem *habitar*”  
(Barata, 2018, p.10)



Fig.35 - Museu Nacional de Arte Romana, Mérida, Rafael Moneo (1980-1985) vs Piscina Mirabilis, Napoles (27 BC- 14 AD), Projeto conformi

Este objetivo fundamental é oposto ao arquitetónico no momento de contacto com o objeto, o lugar ou o território. Para o projeto arquitetónico todas estas questões, todos os elementos observáveis e toda a documentação produzida estará sempre ao serviço de uma intervenção transformadora e real. Vários arquitetos defendem ainda a autonomia da arquitetura no momento de intervir nestes contextos, caminhando do silêncio para a intervenção ativa que reconfigura a história e a matéria no projeto de autor (Costa, 2003, p.13):

“Referimos, seguidamente, que para os arquitectos, a história interessa, particularmente, quando alguns dos seus aspectos ajudam a reconhecer o território para o exercício disciplinar. Como este exercício parte da capacidade de imaginar soluções para o futuro, são estas eventuais soluções que fornecem a matriz analítica, isto é, são estas que condicionam, definem e limitam o campo de análise, não sendo, pois, toda a história que interessa.” (Costa, 2013, pag.9)

Em arquitetura esta relação entre presente e ausente, pessoal e coletivo, a vários níveis, permite que a ruína seja um dado de projeto (fig.37), de procura e de ação concreta e específica. Permite também que o equilíbrio se desmonte, por outras palavras, que o ausente ou o presente, a níveis distintos, tenham um papel para o projeto. No momento de inflexão em relação à disciplina, coloca-se a questão fundamental da presente dissertação: como pode a ruína ser princípio de projeto arquitetónico? Por outras palavras, procura-se compreender a possibilidade de eleger o estado de ruína - a condição de ruína - para solução de projeto.

Assim, partindo das valorizações artísticas e filosóficas e a compreensão da ideia de ruína inserida no contexto contemporâneo, exploram-se os quadros de valores que orientam as teorias de intervenção no património e na arquitetura dita “histórica”. Contudo, para lá desses mecanismos, será importante estabelecer a possibilidade de uma ruína arquitetónica, de um entendimento da ruína com repercussões para a disciplina.



Fig.36 - Anfiteatro de Arles, Gravura (1686).

### **Valorização: monumento, monumento histórico e património**

O estudo do conceito de monumento, monumento histórico e património será fundamental como base contextual das implicações multidisciplinares no momento de intervenção arquitetónica na ruína. Principalmente porque estes termos traduzem uma história de valorização prática dos objetos em questão.

No período após o colapso do império Romano, as ruínas dos monumentos e dos edifícios públicos romanos são alvo de sucessivas “destruições” e apropriações. Os clérigos consideram este mundo herdado como “próximo” e “impenetrável” (Choay, 2016, p.40). As ruínas são simultaneamente demasiado próximas na sua temporalidade, o que permite que respondam a necessidades práticas, e impenetráveis na visão cristã do mundo onde as ideias pagãs já não têm lugar. Assim as ruínas e monumentos da antiguidade clássica são ocupados (fig.38), destruídos, reinvestindo-os de sentido prático e cultural:

“O Circo Máximo é ocupado por habitações que a congregação de Saint Guy arrenda; os arcos do teatro de Pompeia são ocupados por mercadores de vinho e por *trattorie*, os do teatro de Marcelo por trapeiros, adelos e tabernas. Na Provença, as arenas de Arles são transformadas em cidadela, as suas arcadas fechadas, um quarteirão de habitações construído sobre as suas bancadas e uma igreja edificada no seu centro” (Choay, 2016, p.37)

Servem de pedreiras para as campanhas de construção dos grandes “centros” cristãos. Existe assim, desde este momento embrionário, um sentido estético nos fragmentos das ruínas, no entanto este deve-se à qualidade dos elementos e não da própria noção de ruína, erosão ou degradação.

No *Quattrocento* inicia-se um processo que Françoise Choay (2016) descreve como “antiquisante”, que fundamenta os vestígios da antiguidade clássica recentemente redescoberta, como espaços de “reflexão e contemplação”. (Choay, 2016, p.45) O foco desta vaga de interesse assenta noutras preocupações que não a estética, como a história, filologia, moral e política.

Mais tarde surge uma segunda abordagem, “sensível”, que se deve ao interesse dos “homens de arte”, dos “artífices”, que descobrem nessas mesmas ruínas um



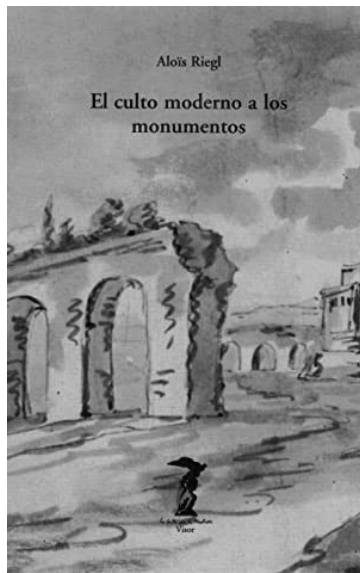
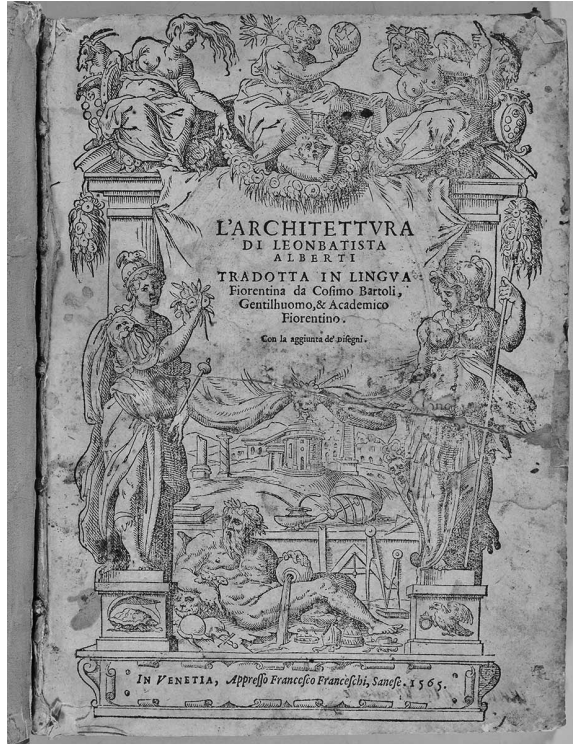


Fig.37 - *L'Architettura Di Leon Batista Alberti* (1550)  
Fig.48 - *El culto moderno a los monumentos*, Alois Riegl (1903)

universo formal que por vezes se opõe em qualidade às produções da época. O olhar desinteressado sobre a obra antiga permite um prazer na observação das suas qualidades, um distanciamento oposto à proximidade dos séculos anteriores.

A relação entre estas duas vias prefigura o surgimento de uma história da arquitetura, de um conceito de monumento histórico mais completo que não se limita à confirmação da história, mas que também existe por si própria. Alberti veria nas ruínas da Antiguidade Clássica a lição construtiva e estética (fig.39). Os vestígios dessa arquitetura irão formar os arquitetos da época. (Choay, 2016)

O conceito de monumento original teria como propósito a interpelação ativa de uma memória coletiva concreta (Choay, 2016). Esta ideia original evolui gradualmente, desligando-se da sua especificidade relativa à memória para tomar outros contornos. A palavra “monumento” passa a referir-se primeiramente aos testemunhos das grandes potências, alternado posteriormente para um sentido estético e de prestígio, nos belos e ilustres monumentos, abarcando as obras de arquitetura que se destinam ao embelezamento das cidades (Choay, 2016).

No século XVII o monumento tomava já um significado de poder, grandeza e beleza, “compete-lhe explicitamente afirmar grandes desígnios públicos, promover os estilos, dirigir-se à sensibilidade estética” (Choay, 2016, p.19).

Alois Riegl (1858-1905) elabora, no seu *Der Moderne Denkmalkultus* (fig.40), *Sein Wesen und seine Entsehung* (1903), uma transposição da valorização da ruína e dos monumentos históricos para um quadro de valores sistemático. Procura não só compreender a posição destes espaços como fenómenos culturais como também propõe uma posição sistemática na intervenção física sobre os mesmos.

Primeiramente estabelece uma distinção mais completa, ou pelo menos mais próxima da contemporânea, entre monumento e monumento histórico, referindo-se ao monumento como uma criação deliberada “gewolte”, e ao monumento histórico como algo não “desejado inicialmente (ungewolte)” (Choay, 2016). Monumento histórico será então estabelecido *a posteriori*, pelos olhares dos historiadores, dos artistas, dos arquitetos, das comunidades específicas e pelos quadros de valores destes.



Esses valores são apresentados em dois grupos: os “valores rememorativos<sup>11</sup>” que dizem respeito à dimensão histórica e evocativa dos monumentos, e os “valores de contemporaneidade<sup>12</sup>” que remetem para as necessidades e exigências contemporâneas.

Estes primeiros valores subdividem-se em três: “valor de antiguidade”, “valor histórico” e “valor rememorativo intencional”. Duas características determinam o valor de antiguidade, a sua manifestação física, na erosão das formas do edifício (ou volume construído) e a abrangência dos seus efeitos. Esta abrangência remete para a margem de pessoas à qual o “valor de antiguidade” está disponível. Assim, esta qualidade de antiguidade deve ser de leitura imediata, discernível sem o auxílio de saberes como a história da arte ou arquitetura (Riegl, 1986).

A ruína é utilizada por Riegl como exemplo máximo, de excesso que confirma uma presença mais ténue. Quanto mais o efeito de destruição na obra se adensa mais “pitoresca” a ruína se torna, mais os efeitos do “valor de antiguidade” se fazem sentir e, paradoxalmente, a sua destruição gradual significa uma diminuição desse mesmo valor por se apresentar em menos elementos. Um monte de pedras disforme não nos interpelará pela antiguidade, no entanto, este será o destino de qualquer obra de arquitetura (Riegl, 1986, p.53).

O que se depreende da ação do “valor de antiguidade” é o natural ciclo de criação/destruição que determina a erosão das obras humanas. Deste modo, o próprio valor trabalha contra si próprio, perpetuando-se não pela conservação dessas formas num momento ideal, mas antes aceitando o ciclo natural em que as novas formas necessariamente - e sem ações contrárias de conservação - se transformarão em monumento atuando posteriormente no campo do “valor de antiguidade”.

Se neste primeiro “valor de antiguidade” a demonstração dos efeitos erosivos do tempo é defendida como qualidade, postulando-se um inevitável destino de ruína para qualquer monumento, no “valor histórico” - o segundo “valor rememorativo” - dá-se prioridade à capacidade representativa de determinada obra como parte de um sistema ou época concreta:

<sup>11</sup> Tradução do termo original, *Erinnerungswerte*

<sup>12</sup> Tradução do termo original, *Gegenwartswerte*



“El valor histórico de un monumento reside en que representa una etapa determinada, en cierto modo individual, en la evolución de alguno de los campos creativos de la humanidad. (Riegl, 1986, p.57)

Interessa, portanto, preservar um documento mais próximo do original possível, o que coloca em causa a direção do “valor de antiguidade” que permite a deterioração gradual até esse estado último (Riegl, 1986).

Os dois partem *à priori* de uma defesa do estado do monumento, da ruína, mas por razões completamente distintas. A contradição aprofunda-se ainda mais na ação sobre o monumento a partir do “valor histórico”. Este valor, ao defender um estado mais original possível, implica também uma preservação das ações erosivas futuras que possam aprofundar o desgaste do objeto de estudo. Assim, ele deve ser protegido do tempo, o que entra em conflito com uma noção de gradual erosão implícita no valor de antiguidade. As ruínas do Pártenon são usadas como exemplo para o valor histórico (Riegl, 1986, p. 57), em que as suas formas erodidas serão um lamento para o historiador, mas mais do que isso serão um testemunho de uma maneira de desenhar e construir que deve a todo o custo ser preservada.

Mas perante isto, Riegl admite que o “valor de antiguidade” por si só não funciona na totalidade. Na verdade, os dois valores parecem estar interligados, segundo o autor, visto que mesmo na observação da ruína a nossa perceção será certamente diferente quando confrontados com um castelo medieval ou um palácio renascentista. Isto implica um sentido de estilo ou de “valor histórico”, por mínimo que seja para o observador. Existe nesta ligação uma correspondência com a ideia originalmente apresentada; permanência e ausência tomam, através dos valores estabelecidos por Riegl, um fundamento crítico e sistemático.

O “valor rememorativo intencional” aprofunda as contradições. O campo de ação fundamental deste valor é a evocação da memória de um acontecimento ou época específica e localizada temporalmente, o que naturalmente implica uma preservação cuidada para que se cumpra a comunicação desse evento fundador com a maior clareza possível.

É interessante rever a leitura de Ignasi de Solà-Morales (2003<sup>13</sup>), na qual o autor

<sup>13</sup> Versão original de 1996



Fig.39- Termas romana, Nimes, França, Gravura  
 Fig.40 - Ruínas romanas em Mainz, Johann Huttich (1480(?)-1544)  
 Fig.41 - Parténon, Gravura de William Miller (1829)



estabelece a novidade e a repercussão do valor de antiguidade:

“A antiguidade é a qualidade subjectiva capaz de produzir uma pura satisfação psicológica que resulta de um modo de interpretar o antigo como manifestação da sucessão do tempo histórico” (Solà-Morales, 2003, p.70)

Sendo subjetiva, esta qualidade será de fácil compreensão pelo cidadão moderno, que não está interessado na descodificação “do pormenor de um ornamento ou na decoração de uma coluna” (Solà-Morales, 2003). A informação “erudita” não é o atrativo, será antes a oposição entre o novo e o arcaico, a satisfação psicológica (fig.41) que aborda, característica da sensibilidade coletiva em vigor:

“Trata-se de uma pura satisfação preceptiva, sem qualquer objectivo último de aquisição de conhecimento, expressando-se enquanto puro sentimento de um carácter subjectivo, vago e confortante.” (Solà-Morales, 2003, p.70)

A segunda ordem de valores - “valores de contemporaneidade” - apresenta conceitos como uso e arte. O primeiro subgrupo é o do “valor instrumental”, que remete aqui para a capacidade de um monumento cumprir uma função assinalada pela sua contemporaneidade. Esse “valor instrumental” entra também em conflito com o “valor de antiguidade”, mas num sentido mais complexo.

Riegl propõe que o “valor instrumental” é antagónico ao “valor de antiguidade” nas obras e monumentos que ainda possuem um valor de uso na contemporaneidade. Assim se esses monumentos fossem de uma forma repentina desprendidos da sua função, o “valor de antiguidade” não se cumpriria na totalidade, pelo contrário. O espaço abandonado seria tão ofensivo para o “valor de antiguidade” como para o “instrumental”.

A antiguidade que Riegl defende encontra-se na sua plenitude em exemplos de ruínas clássicas ou medievais (fig.42,43), em que o afastamento temporal permite um pleno usufruto das suas qualidades estéticas de antiguidade (Riegl, 1986, p.76).



Fig.42 - Edifício do Teatro Jordão abandonado, Guimarães  
Fig.43 - Pousada da Flor de Rosa, João Luis Carrilho da Graça (1990)

Em suma, nos casos de edifícios com que comunicamos e que estamos habituados ao “valor instrumental”, a perda repentina do mesmo simboliza, antes de um “valor de antiguidade”, uma “desagradável” (fig.44) existência (Riegl, 1986, p.75).

Contribuindo para o confronto com o “valor de antiguidade”, o “valor artístico”, que se divide em “valor de novidade” e “valor artístico relativo”, apresenta dissonâncias de difícil resolução. O “valor de novidade” é, à partida, oposto à antiguidade de um edifício, e muito mais no caso de uma ruína. A novidade é a resposta à vontade de uma arquitetura completa, acabada, “forma intacta y policromía pura” (Riegl, 1986, p.80), que é reconhecida claramente por todos sem necessidade de formação ou cultura estética. Seria o valor dominante nas práticas de intervenção nos monumentos, a par do “valor histórico” (fig.45).

“Valor de novidade” e “valor de antiguidade” estariam no centro da controvérsia contemporânea de Alois Riegl. Através desta obra, o autor reconhece que a hegemonia da novidade na intervenção dos monumentos começava a inverter-se, observando um efeito abrangente das marcas da antiguidade, tão abrangente como a novidade tinha sido. Solà-Morales irá confirmar esta expansão.

Finalmente o “valor artístico relativo” estabelece a cisão com a ideia de um valor absoluto, um cânone reconhecível que elegia de entre as obras antigas aquelas que responderiam, pelas suas características artísticas, a esse valor. Pelo contrário, o “valor relativo” assume a impossibilidade de nos regermos por um sentido único, um valor absoluto, e propõe a possibilidade de cada época eleger características que respondem à vontade de arte (Riegl, 1986, pp.91-92).

Desta forma, a sua valorização pode ser positiva, nos casos em que o monumento responde à sensibilidade específica da época e, neste caso, deve ser preservado; ou pode ser negativa, nos casos em que as características dos monumentos se opõem ao gosto ou à sensibilidade contemporânea. Em suma, valorização da antiguidade e dessas marcas de degradação é permitida, deixando a obra aos efeitos do tempo (Riegl, 1986, p.95):

“Compete a Alois Riegl, uma vez mais o primeiro, ter proposto uma interpretação relativista da restauração, sustentada na sua análise dos



Fig.44 - *Dyslexic facade*, Corpo Atelier (2019)

valores contraditórios que todo o monumento tem em si. Ele demonstrou que em matéria de restauração não pode existir nenhuma regra científica absoluta, cada caso inscreve-se numa dialética particular de valores em jogo.” (Choay, 2016, p.33)

A vitalidade das ideias de Riegl reforça-se na sua previsão do choque entre “antigo” e “novo”, e a disponibilidade desse antigo em se manifestar no indivíduo antes de qualquer outro valor. Introduzindo a ideia de “valor de arte relativo”, coloca-se uma questão: Estamos na via de uma possível valorização das marcas de antiguidade como “valor artístico relativo” e, assim, “valor de contemporaneidade”? Por outras palavras, sendo essa antiguidade favorecida dentro de uma lógica de massas, estará aberta a possibilidade das marcas de erosão e decomposição e as formas degradadas da ruína serem valorizadas na intervenção contemporânea?



Fig.45 - Fachada do Templo Malatestiano, Leon Batista Alberti (século XV)

### **Especificidade da ruína no campo da arquitetura**

No período Renascentista, esse momento de revisão e institucionalização de “um código linguístico e um sistema simbólico baseados no confronto supra histórico com o grande exemplo da Antiguidade” (Tafuri, 1988, pag.36) é aberto um precedente de ação em relação às figuras e ordens históricas rompendo com a ordem cronológica da produção disciplinar e fazendo uso da história como base para uma ideologia que é “mais capaz de se destacar do passado do que reafirmá-lo como tradição.” (Tafuri, 1988, p.389).

Nesta construção do momento fundador da “atualização dos valores históricos”, Tafuri apresenta um dado importante ao avançar o carácter arbitrário da seleção de “momentos positivos a absorver” e “momentos negativos a superar” que definem a ideologia de Brunelleschi. Assim, a sua relação com a história toma a forma de fundação mas não de princípio em si próprio. Esta parece ser uma característica determinante da arquitetura como reinvenção de semânticas com recurso à história.

Não se pode descurar, no entanto, a influência dessas mesmas formas históricas dentro do sistema reinventado. Se, como argumenta Tafuri, as obras de Alberti comunicam com a pré-existência medieval de uma forma polémica, quase como um grito de vitória sobre elas, o sentido inverso da “sedução exercida pelo pluralismo das suas contaminações” (Tafuri, 1988) também se faz sentir estabelecendo dessa forma a discussão quinhentista, entre a fundamentação de um sistema “anti-histórico”, na figura do “classicismo restaurado”, e o comprometimento com as linguagens medievais (fig.47).

Para Alberto Ustárriz (1997) as ruínas são elementos de expressa qualidade arquitetónica. São enquanto espaços que nos mostram e simultaneamente escondem. Este último ponto é especialmente importante, porque para o autor, as ruínas são espaços expectantes, que mostram o que foi e permitem compreender o que é, um local indefinido e mental que nos afasta de igual modo do passado reconhecido nas formas da ruína e da nossa própria contemporaneidade, momento em que devemos/podemos recorrer às suas lições para o projeto.



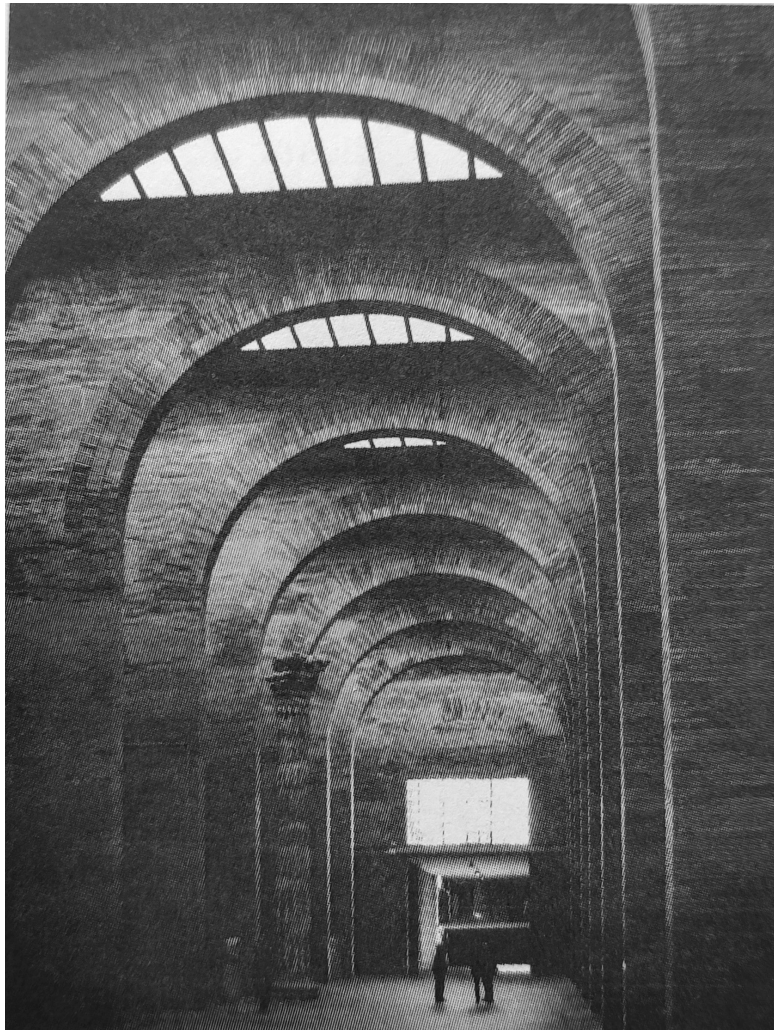


Fig.46 - Museu de Arte Romana de Mérida, nave principal, Rafael Moneo (1986)

Ustarroz defende pensar no que está pensado, de maneira a pensar no que ainda não está pensado, por outras palavras, encontrar uma génese ou uma base de informação de onde se possa pensar em algo ainda mais depurado (Ustarroz, 1997). Ustarroz reconhece essa qualidade nas ruínas, e também através de uma expressão “hegeliana”, defende que o olhar do arquiteto é o elemento charneira que permite a transposição desse saber já pensado para algo que ainda não o foi. “Llamar con la mirada, hacer presente, asir con los ojos, referindo la acción del pensar” (Ustarroz, 1997, p.21), esta é a expressão que Ustarroz elege, e na qual coloca de forma resoluta o olhar do arquiteto sobre as ruínas (fig.48). A ação de eger, dentro de uma ideia pessoal, os elementos observados para os recompor.

Uma aplicação direta desta reinterpretação da ruína no olhar próprio arquiteto resulta na construção de um projeto próprio, de uma ideia, de uma teoria. Algo realmente “não pensado”, cumprindo a expressão de Hegel e assentando o papel da ruína no campo arquitetónico.

Na introdução da sua dissertação, *La Lección de las Ruinas* (1997) estabelece quatro aspetos ou qualidades fundamentais da ruína que a inserem na disciplina enquanto matéria válida de trabalho. Estes são: “Síntese”, “Evocação”, “Hipótese” e “Materialidade” (Ustarroz, 1997).

O primeiro - “Síntese” - remete para uma qualidade inscrita na ruína enquanto local de memória de uma unidade arquitetónica maior, de uma crescente disciplina ilustrada em várias experiências.

O segundo aspeto - “Evocação” - refere-se à capacidade da ruína nos inserir num tempo intermédio e expectante entre o passado que foi habitado nestas ruínas e uma contemporaneidade que informa a sua observação. Este tempo pode permitir encontrar uma proximidade de temas e problemas entre passado e presente.

O terceiro aspeto - “Hipótese” - dirige-se à qualidade arquitetónica enquanto forma de intervenção no espaço. A ruína serve, segundo Ustarroz, como origem de hipóteses formais que resolvem exigências atuais. Esta origem afasta também soluções puramente miméticas ou reproduções de ordem arqueológica. Trabalha-se sobre a reconfiguração de dados, formas, sistemas, regras, conotações.



O quarto e último aspeto refere-se às qualidades físicas das ruínas e as lições que poderemos retirar da observação das mesmas. Fala então de questões do foro formal e material, pois a ruína consegue, pela sua própria condição fragmentária, mostrar “desde o seu interior” (Ustárróz, 1997, p.13) a relação entre estas duas características da experiência arquitetónica.

Estes quatro aspetos intrínsecos às ruínas estabelecem-se como um ponto de partida disciplinar, sempre com a consciência de que qualquer um destes poderá ser desmontado por outro projeto de arquitetura pela ruína. Este ponto de partida densifica-se ao propor outro sistema, neste caso aplicado não às características próprias das ruínas, mas aos saberes que dela podemos retirar no exercício da sua observação.

Assim, desenvolve-se um grupo de saberes afetos à observação cuidada das ruínas pelos arquitetos: o “saber positivo”, o “saber negativo” e o “saber analógico”. O saber positivo será a lição reconhecida nos elementos que a ruína retém do seu passado, os elementos que nos permitem conjurar imagens e possibilidades do passado possível, e de projeto presente<sup>14</sup>. Uma relação temporal que nos remete para o segundo “saber”.

O “saber negativo” apresenta a possibilidade de reconhecer na depuração formal da ruína, na sua condição degradada, elementos essenciais, fragmentos de expressão máxima. Para o autor, este é um elemento de proximidade temporal com a sua contemporaneidade, a sua condição minimal.

Este “saber negativo” permite principalmente omitir ou ignorar elementos ou sistemas. Por outras palavras, o que o autor propõe como saber negativo está diretamente relacionado com a condição de ruína. Este contexto permite a cada arquiteto, estudante da ruína, omitir ou escolher elementos em detrimento de outros, fazendo dessa forma projeto a partir das ruínas.

Os dois saberes estabelecem entre si uma relação dinâmica que sustenta a hipótese da ruína como espaço de mediação, entre o passado e o presente com perspetiva de projeto futuro:

“Lo oscuro y lo familiar, lo concordante y lo discordante, final de una discordia en la mirada-acción del arquitecto: presencias, ausências,

<sup>14</sup> Dirige-se também à qualidade, descrita também por Marc Augé (2003), que atribui às ruínas a capacidade de mediar o espaço contemporâneo com o espaço passado das ruínas.

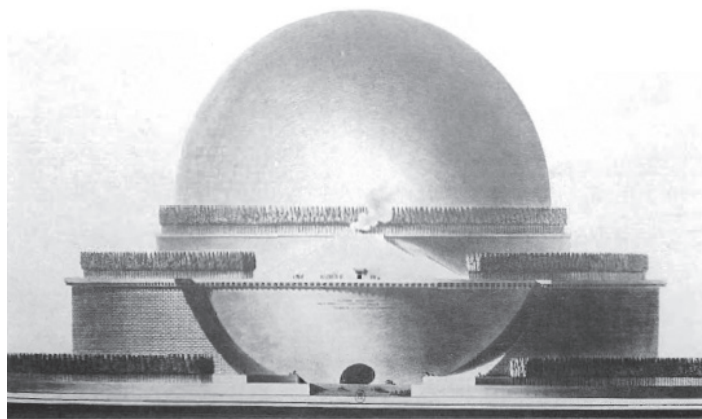
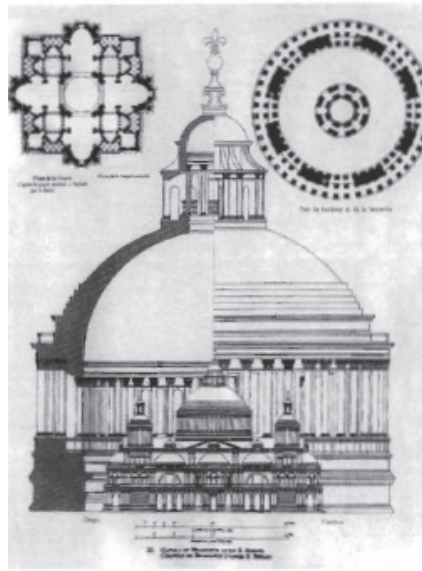
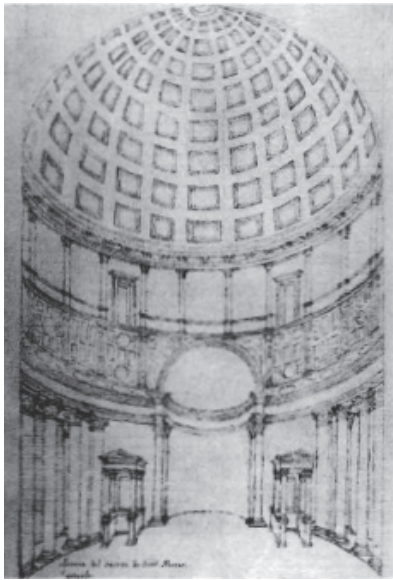
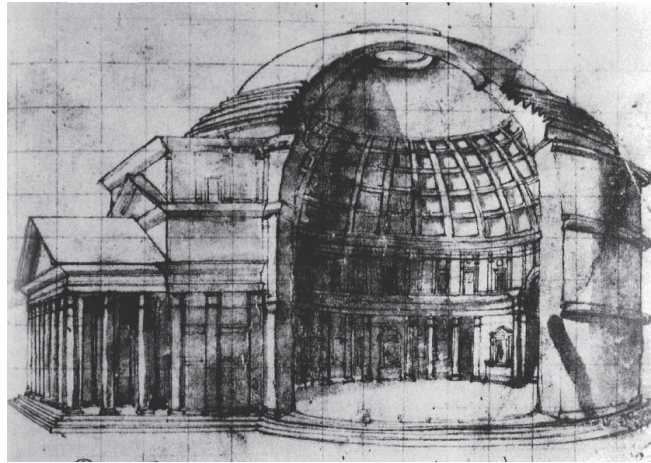


Fig.47 - Corte axonometrico, Panteão de Roma (27 a.c. -14 d.c), G.A.Dosio  
 Fig.48 - Interior do Panteão, Códice Saluzziano, Francesco di Giorgio Martini  
 Fig.49 - São Pedro de Bramante segundo Serlio  
 Fig.50 - Cenotafio de Newton. E.L. Boullée. (1784)



diferencias entre lo que hay, lo que hubo, lo que podría haber, que marcan la distância exacta entre Ruína y arquitetura.” (Ustárroz, 1997, p.26)

Um terceiro saber encerra o sistema, o “saber analógico”. Este refere-se principalmente à capacidade dos arquitetos em construir por analogia, direta ou indireta, a outras arquiteturas do passado. Assim a analogia permite a continuidade da arquitetura enquanto disciplina em constante renovação.

Ustárroz coloca esta ideia como a procura da clarificação do “caos opaco” resultado da condição de ruína, através de um olhar arquitetónico, que antes de classificar as formas numa categoria história, tenta compreender o “verdadeiro” sentido do que observa (verdadeiro para a arquitetura), que para o autor é essa relação entre forma e construção. Assim a observação do arquiteto que depende, como já defendido, de um projeto próprio, estabelece analogias e relações entre elementos que permitem a elaboração de um novo projeto.

Aqui reside a renovação disciplinar pela ruína enquanto espaço de aprendizagem arquitetónico. Os exemplos elencados pelo autor relembram o papel das ruínas em vários momentos da história da disciplina, por exemplo, no estabelecimento do Renascimento em contraste com o Gótico (fig.49,50,51,52). (Ustárroz, 1997)

A suplantação de métodos ou formas “seguras”, para Alberto Ustárroz, é uma das principais qualidades da ruína. Essa segurança é rompida através de um olhar arquitetónico, consciente das ruínas enquanto lições de arquitetura e capazes de transmitir saberes importantes.

“Lembro-me, disse Austerlitz, que a meio deste espetáculo de prisão e libertação perseguiu-me a pergunta: o sítio onde tinha entrado seria uma ruína ou uma construção ainda no toco” (Sebald, 2012, p.126)

Friedrich Schlegel (1772 – 1829) nota em *Athenaeum Fragments* (1798) que muitas das obras da Antiguidade se tornaram fragmentos; enquanto isso muitas das obras dos “modernos” são fragmentos no momento da sua origem (Schlegel apud Levine, 2009, p.244). Esta tradução da condição romântica que se vivia indica a relação profunda entre fragmento/ideia de ruína e a produção arquitetónica moderna. As ruínas refletem e expressam a condição fragmentária, aberta, ambígua e potencial da produção moderna e estarão no centro das

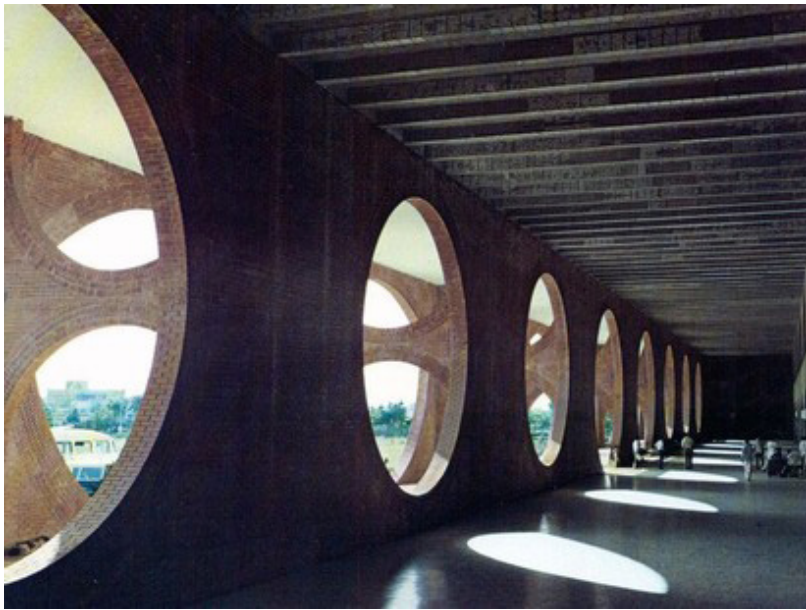


Fig.51 - Dacca, Bangladesh, Louis Kahn (1982)



conquistas e dilemas deste período (Levine, 2009).

Através do debate dos séculos XVIII, XIX e XX sobre estrutura, ornamento e representação a ruína serviu como figura do “inacabado”. Essa relação dialética estabelecida entre os dois conceitos permitiu que a ruína fosse utilizada como tradução mais direta da qualidade estranhamente incompleta da estética moderna. (Levine, 2009)

Neil Levine defende que em nenhum arquiteto esta relação é tão clara como com Louis Kahn (1901 – 1974). Numa entrevista realizada um ano após a conclusão da Biblioteca da Phillips Exeter Academy (1965 – 72) Louis Kahn afirma que os arquitetos nunca devem construir para responder a necessidade ou uso. Os espaços evocam o uso e transcendem a necessidade. Durante a sua ocupação, ao longo dos anos, a vocação narrativa do edifício ou “a sua vontade” em explicar como foi feito é ignorado porque responde a uma necessidade. Kahn conclui que apenas na ruína é que esta capacidade é recuperada:

“As time passes, when it is a ruin, the spirit of its making comes back. It welcomes the foliage that entwines and conceals. Everyone who passes can hear the story it wants to tell about its making. It is no longer in servitude; the spirit is back.” (Kahn apud Levine, 2009, p.245)

O tema da ruína (e o próprio termo) tinha já sido utilizado por Kahn para descrever os sistemas de sombreamento em algumas das suas obras (paredes autoportantes no exterior das estruturas nucleares). Descrevia esse processo como revestir os edifícios com ruínas (fig.53). Levine nota que as versões iniciais da sua narrativa inacabado/ruína desvalorizavam o papel da ruína procurando antes a sustentação do conceito de incompleto:

“When its use is spent and it becomes a ruin, the wonder of its beginning appears again.” (Kahn apud Levine, 2009, p.245)

Numa leitura complexa, a ideia de ruína para Kahn remete para a potencialidade do inacabado, do incompleto. Como Schlegel, esta ideia de inacabado é também entendida como uma realidade da produção “moderna”, mas para além disto Kahn entende na ruína um dispositivo de reaproximação da arquitetura “moderna” com práticas representativas de séculos anteriores.



Fig.52 - *Prisioneiros*, Miguel Ângelo (1513-1516)  
Fig.53 - *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway*, J.M.W. Turner (1844)  
Fig.54 - *Horse Frightened by Lightning*, Eugène Delacroix (1824)  
Fig.55 - Medalha mostrando o Templo Malatestiano completo.

A estética do inacabado tem um lastro reconhecível na arte desde o período do renascimento. O *non finito* das obras de Miguel Ângelo *Escravos* ou *Prisioneiros* (1513-1516) (fig.54) é apropriado no século XIX para sugerir essas qualidades “modernas” de ambiguidade e subjetividade. Segundo Levine, o acabamento remetia para superficialidade, virtuosismo e convenção académica que entrava em confronto com a procura de uma expressão individual subjetiva (Levine, 2009):

“The unfinished, by contrast, revealed the difficult transaction that takes place in art between the unknown and the known, between the abstraction of thought and the material demands of brute matter.” (Levine, 2009, p.246)

Pintores como John Constable (1776 – 1837), J.M.W. Turner (1775 – 1851) (fig.55) e Eugène Delacroix (1798 – 1863) (fig.56) transferiam já as características do esboço para obra final, rejeitando o contorno claro e definitivo em detrimento de uma abertura e relaxamento dos meios. Mais tarde, com Manet e os Impressionistas, a falta de acabamento “convencional” tornou-se uma característica da arte moderna. A recusa em adotar ideias convencionais de acabado na técnica, forma e objeto caracterizaram a evolução no campo da arte:

“(...) effects of the unfinished were employed to manifest a range of meanings – from the expression of spontaneity and creative vitality to the insistence on the nature of the medium, to the porousness and openness of the image to interpretation, to the very ambiguity and occlusion of meaning the last might imply.” (Levine, 2009, p.247)

Em arquitetura a estética do inacabado tem um papel menor ou menos obvio. A sua aplicação tem também uma amostra mais variada e os seus resultados são mais distintos. Na realidade o inacabado em arquitetura parece tratar-se de um oxímoro. Se considerarmos que para a utilização o edifício deve proporcionar as condições adequadas compreendemos como o inacabado se introduz com dificuldade. Mesmo casos em que os edifícios se encontram inacabados estes continuam a ser estudados desconsiderando esse facto, ou utilizando esse mesmo facto como motivador de um reconstrução da intencionalidade original do projeto. Refere-se, novamente, o templo Maletestiano de Alberti (século XV) (fig.57).

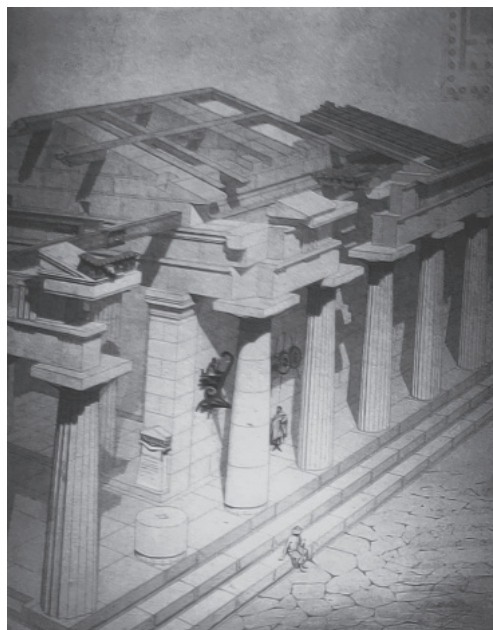


Fig.56 - Palazzo del Te em Mântua (1526 – 1531)  
Fig.57 - Templo à Filosofia Moderna no Châteu of Ermonville  
Fig.58 - Análise da estrutura de um templo Dorico, Viollet le Duc (1867)



Contudo, alguns arquitetos testaram o conceito de *non finito* já numa leitura romântica tardia. O Palazzo del Te em Mântua (1526 – 1531) (fig.58), de Giulio Romano, é considerado um exemplo demonstrativo destes “testes”. A entrada para o claustro principal atravessa uma abóbada decorada com cofragens octogonais e quadradas, os remates desta abóbada assentam em colunas dóricas toscanas desenhadas para parecerem inacabadas. As colunas deixadas em “tosco” implicam uma compreensão da arquitetura clássica e do papel da decoração.

Com o crescimento do interesse pelas ruínas, seja arquitetónico ou arqueológico, a relação entre a ideia de ruína e o incompleto tornou-se ainda mais aparente. A ruína representa parte do que existiu, remete para uma totalidade anterior como referimos anteriormente. As superfícies erodidas apresentam uma imagem incompleta que convida à reconstituição arqueológica (Levine, 2009).

O Templo à Filosofia Moderna no Châteu of Ermonville (fig.59) até hoje exige uma atenção redobrada na sua observação porque a noção de que o templo está inacabado e não em ruína é, para Levine, difícil de compreender:

“Indeed, the attraction of such architectural indeterminacy led to a fascinating type of didactic representation in the nineteenth century that links John Soane and Joseph Gandy to Viollet-le-Duc and August Choisy” (Levine, 2009, p.249)

Levine refere-se às encomendas feitas por John Soane a Joseph Gandy para retratos do seu projeto para o Banco de Inglaterra. Como já abordado este é um momento de cruzamento entre a estética das ruínas e a arquitetura, funcionando como um documento romântico sobre a transitoriedade das coisas mas também - e este é o ponto principal para Levine - a comunicação do projeto através de uma axonometria “explodida”.

Anos mais tarde, Viollet-le-Duc emprega esta mesma técnica de axonometria incompleta para produzir uma mensagem mais ambígua. Em dois desenhos de grande escala para o novo currículo da Emile Trélat Ecole Centrale, Viollet-le-Duc manifesta a sua ideia particular (Levine, 2009). No primeiro desenho (fig.60), de um templo Dórico, a ambiguidade é menos manifesta mas ainda



Fig.59 - Análise da estrutura de umas Termas Romanas, Viollet le Duc (1867)

assim presente. O intuito seria de demonstrar o sistema construtivo e a relação entre elementos estruturais e ornamentais. Assim apenas a secção superior e duas das colunas se apresentam inacabadas.

O segundo desenho (fig.61) é mais complexo e requer uma maior atenção. A vista interior exemplificativa de umas termas Romanas (baseada nas termas de Caracalla) ilustra o processo de construção em mais pormenor, fazendo uso deste método de “time -lapse”. O conceito de encerrado ou terminado é posto em evidência. Da esquerda para a direita a vista “perde” elementos gradualmente, entre paredes concluídas, com reboco e elementos de mármore, segmentos de estrutura à vista e elementos desconstruídos. Como um todo a imagem ganha uma aparência próxima da ruína:

“With such historical hindsight, we therefore not only can read the drawing from left to right to see how the structure was brought to completion by the layering of representational decoration; we just as readily can read it the opposite way to understand what lies behind the surface and thus gain a more fundamental and “truthful” level of information.” (Levine, 2009, p.250)

Por outras palavras, esta qualidade partilhada com a ruína, de inacabado permite em simultâneo um entendimento dos processos envolvidos na construção das termas e assim os passos necessários para atingir esse nível de conclusão e um entendimento ainda mais profundo que diz respeito à capacidade de reavaliar a história e os princípios da disciplina. Em sintonia com Ustarroz, o que Levine expõe é a condição de ruína, sob o signo do inacabado, como catalisador de uma reavaliação disciplinar.

A separação entre valorização cultural dos monumentos e as investigações arquitetónicas possíveis pela ruína permite que a sua multiplicidade permaneça livre de conflitos. Aliás estas construções teóricas complementam-se mutuamente, visto que, como estabelecemos no primeiro capítulo, a ruína exige sempre a consideração do pessoal e do coletivo, do presente e do ausente. Porém, a transição para a intervenção arquitetónica na ruína introduz uma problemática particularmente importante.





### **Intervenção arquitetónica, continuidade e transgressão**

Há uma distinção entre um entendimento estrutural desenvolvido através da observação e estudo das ruínas e a procura de mecanismos para a intervenção arquitetónica nas mesmas. Se até aqui se explorou a valorização entre várias disciplinas e com vários propósitos mas sempre com vista à aproximação com a arquitetura, devemos caminhar no sentido de um estudo dos mecanismos com que se traduzem na prática da intervenção arquitetónica as teorias de valorização da ruína.

O que está em causa na intervenção arquitetónica na ruína é a definição de estratégias que em simultâneo recuperem o valor arquitetónico e valor de uso, sem negar a história presente nas suas formas. Esse equilíbrio, ou a negação do mesmo são objetivos de projeto e a carga simbólica pode funcionar como matéria, dispositivo ou simplesmente contexto.

O termo “intervenção” é para Solà-Morales (2015) um termo vago e impreciso. Deveria ser utilizado em dois sentidos. Por um lado, todos os tipos de ação que se podem desenvolver sobre edifícios antigos deveriam constituir o termo intervenção. Assim restauro, reutilização, preservação e conservação deveriam referir-se num sentido mais abrangente a intervenção. Por outro lado, num sentido mais reduzido, a ideia de intervenção implica uma crítica às ideias anteriores, isto é, as ideias que traduzem intervenção como conservação, reutilização, conservação:

“En realidade, todo problema de intervención es sempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente, porque las posibles formas de intervención que se plantean siempre son formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio puede producir.” (Solà-Morales, 2015, p.13)

Em suma, o autor pretende que, ao considerar intervenção como denominador comum, como termo abrangente, se considerem as várias formas de intervenção como formas de interpretação distintas; interpretações que se foram produzindo a partir do momento em que a arquitetura se transformou numa disciplina autónoma e consciente.

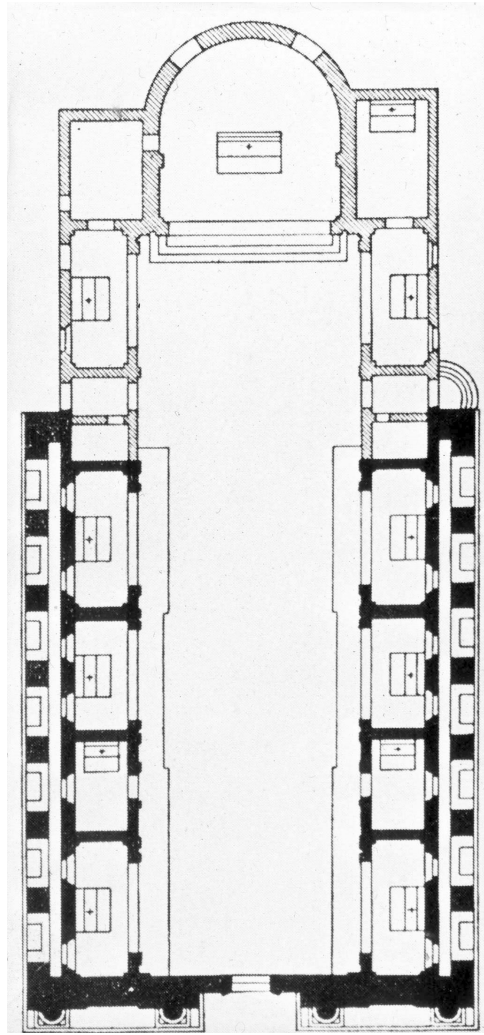


Fig.60 - Planta, Templo Malatestiano. Adição de uma arcada lateral. (século XV)

Um primeiro momento onde se coloca a necessidade de uma construção teórica sobre a intervenção no construído, é para o autor, o momento do Classicismo, e construção renascentista da arquitetura. No período anterior a este momento, a intervenção sobre o construído é uma conceção não premeditada.

O que acontece, nos casos gregos, romanos e anteriores, é uma consideração do construído apenas como material para uma nova arquitetura, construindo-se sobre elas ou utilizando muito literalmente as suas pedras para uma nova operação arquitetónica. Não existe nenhuma consideração historiográfica em relação ao construído. (Choay, 2016)

A consciencialização histórica dá-se na formulação renascentista, numa visão extraordinariamente esquemática, de um passado mítico, onde é possível encontrar um distanciamento histórico: uma diferença entre passado e presente, reconhecendo condições distintas, e que a intervenção deve tê-las em conta, de forma positiva ou negativa. A dualidade é aparente, entre esse passado mítico da Antiguidade e uma realidade “tenebrosa” da cidade medieval:

“La nuova maniera que producen los artistas del renacimiento es una forma de conciencia de esta antigüedad, com todo el carácter elemental y en absoluto analítico que ello supone, pero es ya una forma de enfrentarse com unas determinadas arquitecturas para calificarlas negativamente y com otras para calificarlas positivamente.” (Solà-Morales, 2015, p.15)

Apresenta-se uma consideração crítica do local onde se intervém e das suas condições. A intervenção sobre a realidade (da arquitetura do Renascimento) procura unificar o espaço construído numa totalidade nova. Sobrepõe-se à diversidade/multiplicidade da cidade medieval um projeto de unidade/totalidade:

“Las intervenciones, ya sean puntuales o más intensamente unitárias, significan sempre el intento de releer esta realidad construida existente para intervenir sobre ella con un instrumento, el proyecto de arquitectura, para, a través de esta intervención, conseguir la unificación del espacio de la ciudad.” (Solà-Morales, 2015, p.15)

O tempo Maletestiano (século XV) de Leon Battista Alberti (fig.62) serve como exemplo muito representativo desta leitura crítica da realidade física existente. A

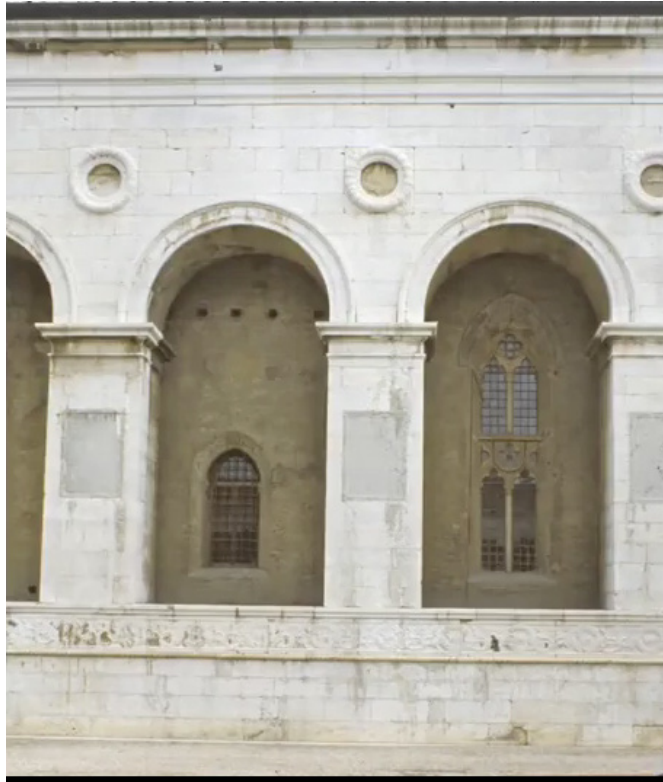


Fig.61 - Arcada lateral, Templo Malatestiano (séclo XV)  
Fig.62 - Vista, Templo Malatestiano (séclo XV)

Igreja de São Francisco em Rimini, é intervencionada por Alberti, com o intuito de a transformar num templo comemorativo da família Malatesta.

O que Alberti faz é introduzir um sistema de proporções e conotações, aquele que encontra na arquitetura clássica, procurando transformar o sistema pré-existente. De uma igreja com nave única e absides laterais, a igreja seria centralizada, através de uma cúpula à imagem do Panteão de Roma.

Existe algum diálogo entre os dois sistemas, na fachada é aparente o recurso a uma elevação, um pódio, que a porta não respeita, seguindo pelo contrário a cota da igreja existente. Existe também uma tensão entre a nova “arcada” lateral, que se sobrepõe ao sistema de parede da igreja existente. Esta separação denota uma sobreposição de um sistema sobre o outro, em que o novo com todo o seu rigor e contundência se sobrepõe, modificando o existente, mas sem o negar por completo (fig.63, 64).

Dois temas surgem desta intervenção, que parecem especialmente pertinentes (Solà-Morales, 2015).

1. A *mimésis*, ou seja, a recriação de uma arquitetura que permite a nova operação.
2. A operação criativa que está implícita na adaptação desta operação mimética a uma realidade existente.

Esta última mostra um sistema encerrado, com os seus próprios mecanismos, a sua própria sintaxe, que no momento de intervir no existente, no construído, se manipula com o objetivo claro de submeter a pré-existência a um projeto de totalidade/unitário que o Classicismo comporta.

Isto não significa que na história do Classicismo ou do Renascimento não existam exemplos em que o sistema e objetivo se tenham permitido hibridizar, encontrando diálogos distintos deste exemplo de Alberti, talvez até exemplos em que o sistema presente se demarca na solução externa:

“Todo este diálogo, sin embargo, se produce sempre desde una postura que tiene un universo y unos objetivos definidos: la construcción de una ciudad homogénea. Así, el objetivo próprio de la operación



Fig.63 - Paineil da exposição Cronocaos, OMA (2010)  
 Fig.64 - Chateaux de Pierrefonds, Corte, Eugene-Viollet-le-Duc (1858)



renacentista definiria un primer mecanismo en el que la arquitectura es un instrumento de intervención que tiene su propia congruencia, que se encara y se debate con las estructuras existentes, pero no para respetarlas en su diversidad,(...)” (Solà-Morales, 2015 ,p.17)

O momento em que a intervenção se converte em restauro a situação é completamente distinta. Para Viollet-le-Duc, o problema do restauro acompanha os avanços/desenvolvimentos das chamadas ciências positivas, anatomia, linguística, antropologia, geologia ou arqueologia. São trabalhos de dissecação da realidade, em diversas áreas, que permitem categorizar, classificar, ordenar o conhecimento, o campo das operações taxonómicas. Viollet-le-Duc (fig.65) acredita que a arquitetura pode também seguir este caminho e estas operações através do conhecimento do seu passado. (Choay, 2016)

O que difere? Neste caso, não se apresenta para a intervenção através de um sistema alheio, externo, previamente estabelecido, mas numa neutralidade, uma abordagem positiva. Por outras palavras, assume-se a polivalência e a multiplicidade das lógicas internas que dispõem as arquiteturas do passado.

A nossa relação com os monumentos deve partir de uma operação “lógica” de entendimento do seu discurso, que compreenda os fundamentos de uma determinada arquitetura. Parte da suspensão de preconceitos, de juízos externos, de uma neutralidade absoluta que permita a manifestação do edifício dentro da sua própria lógica. (Solà-Morales, 2015)

Para Viollet-le-Duc o restauro não é um problema de fidelidade histórica ou reposição de elementos, mas sim de deixar que o próprio estilo e lógica interna do edifício o acabem - (fig.66) que se reforce a congruência que o estilo transpareceu ao longo do tempo. É claro que isto abre portas a arquiteturas pastiche e abusos permitidos sobre uma figura científica (Choay, 2016)

O que acontece neste caso é a introdução de uma cultura positiva, da compreensão de que os edifícios têm um sistema interno, próprio, uma lógica que deve ser lida sem sobrepor outro discurso. O conflito reside naqueles casos em que a multiplicidade de lógicas internas é aparente, e aí é necessário decidir qual a matriz essencial e quais os elementos secundários.

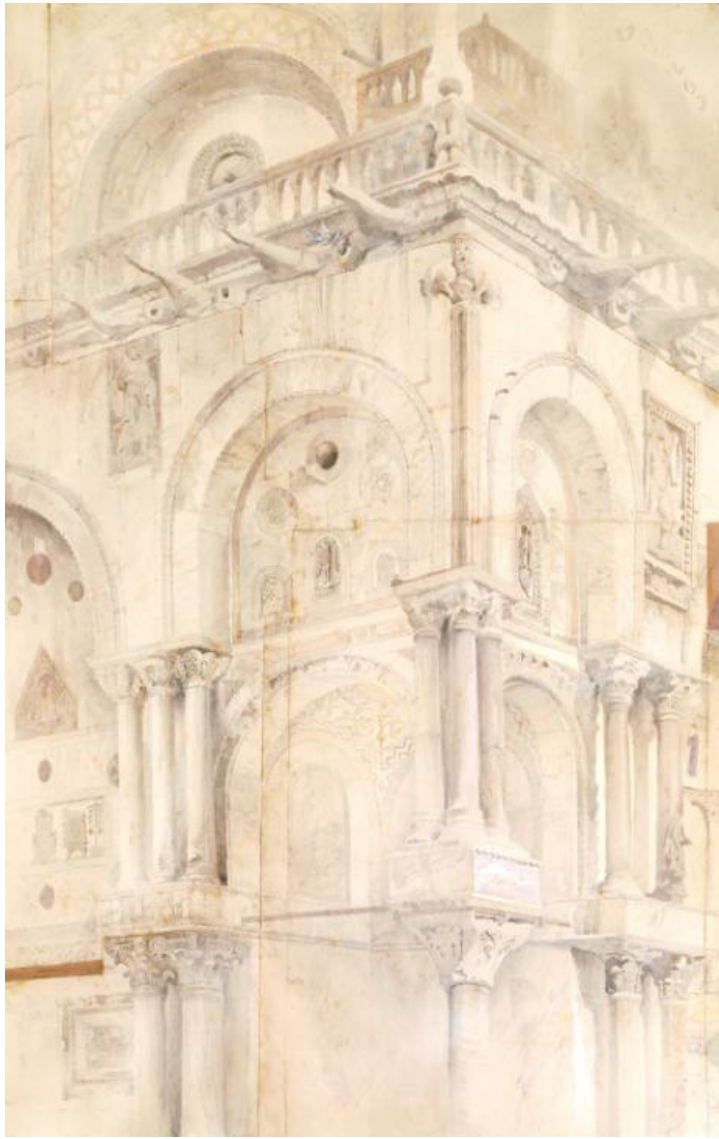


Fig.65 - *The North-West Angle of the Facade of St Mark's*, John Ruskin.

No fundo, o que se estabelece é o restauro com antítese do que será a intervenção ativa do arquiteto, procurando no edifício a sua lógica existente e os mecanismos que a possam completar ou concluir.

Violet-le-Duc será o exemplo da morte da arte em Hegel, em que não se trata de uma operação criativa, mas uma procura no próprio edifício da solução, o que constitui uma operação fundamentalmente técnica. É da ordem da clarificação, distinção, do trabalho analítico. Não se oferece uma contraproposta, mas sim uma solução técnica para desenvolver o que já existe:

“Es la angustia histórica ante la imposibilidad de disponer de un programa colectivo vehiculado a través de la arquitectura, y que la justifique, lo que en este caso hace de la restauración una facultad puramente técnica.”  
(Solà-Morales, , p.18)

Contemporânea desta atitude é a de John Ruskin (fig.67), que apresenta um caminho mais difícil e até angustiante para a intervenção arquitetónica. Nega-se a intervenção ativa ou a contraproposta, mas também qualquer ação sobre o existente como uma ação positiva. A obra de arte é inatingível, nada deve ser feito no sentido de a completar ou melhorar, só é possível preservar os seus restos, tentando não prolongar a sua vida para além do que a sua própria força pode oferecer. Esta abordagem, segundo Solà-Morales, é a que vingou e que marcou mais o conceito de intervenção que detemos hoje.

Ambos são de linhagem hegeliana ao considerar que o tempo de criação artística é periclitado:

1. Um funciona como catalisador para que o que permanece vingue;
2. Outro funciona como “conservante”, algo que evita a destruição dos germes que restam da obra que a história nos fez chegar.

Ambos têm aplicabilidade direta/prática na intervenção arquitetónica e na teoria da conservação dos edifícios históricos do século XIX. Aliás, a confluência entre as duas teorias, restauro e conservação, permitem mais tarde formular os critérios que serão defendidos na intervenção arquitetónica no século XX.

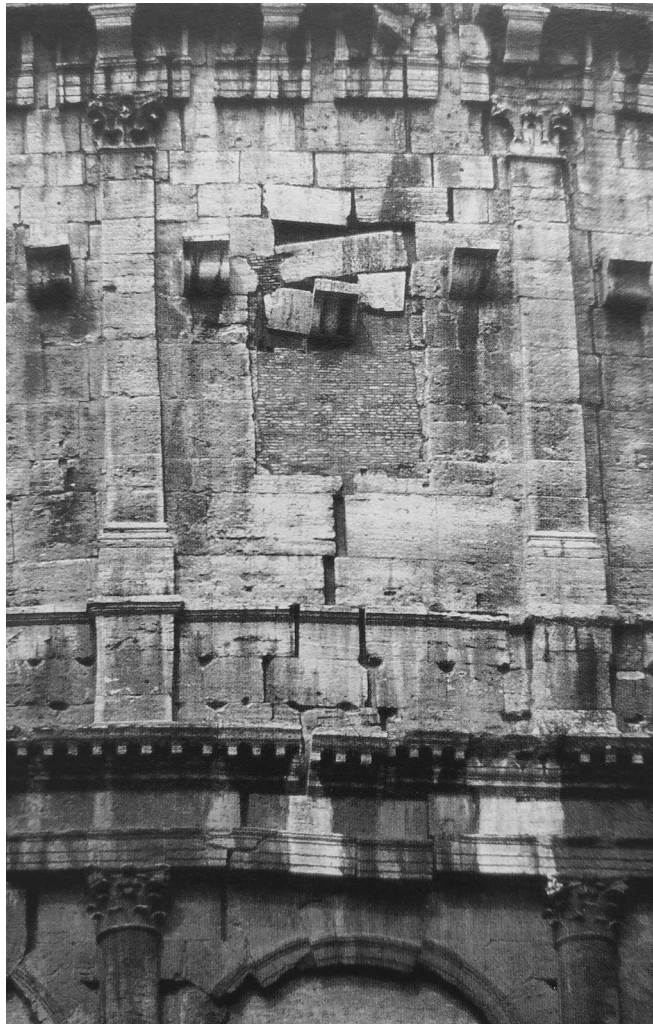


Fig.66 - Restauro do Coliseu de Roma, Raffaele Stern (1807).  
Precede esta via proposta por Camillo Boito

A partir destas duas visões, estabelece-se uma teoria da conservação que permanece vigente, sendo perpetuada pela construção de uma “escolástica” de valorização através do conceito de conservação. Camillo Boito (1888, 1893) formula uma síntese entre Viollet-le-Duc e Ruskin (fig.68), e define um código para o restauro:

1. Deve dar-se preferência à conservação em detrimento de qualquer outra operação mais complexa. A lei da intervenção mínima;
2. Conservar não só a matriz essencial do edifício (Viollet-Le-Duc) mas também os acrescentos e alterações com o mínimo de coerência no decorrer da história (John Ruskin);
3. Toda a nova intervenção deve ser neutra em relação ao edifício. Deve diferenciar-se para que se perceba que é posterior. Deve usar materiais e texturas diferentes.

Na carta de Atenas de 1934, estes conceitos serão repetidos com exatidão acrescentando-se outra reflexão sobre como será a relação com as novas tecnologias. A resposta é que as novas tecnologias são úteis sempre que sirvam para manter o carácter do edifício. Permite-se a substituição e a utilização de técnicas novas, desde que não interfiram com esse carácter.

Uma segunda reflexão nova, é a que se refere ao contorno, ao contexto. O edifício deixa de ser considerado um artefacto isolado, e passa a ser algo inserido num contexto. Desta forma o que se deve preservar é mais o ambiente e menos o edifício.

Giovanni Giovannoni (1931), uma figura de peso na carta, defendia o urbanismo historicista, formulando uma teoria que se considerou “científica”, onde a abordagem é a manutenção dos contornos, dos contextos, do ambiente.

Isto significa que, na transição para a Carta de Veneza de 1964, algumas alterações aos textos suportam esta abordagem. O restauro desaparece e mantém-se a conservação. E esta transforma-se na conservação do ambiente, na sua totalidade, o que significa não alterar as “grandes” arquiteturas nem as “menores” que as rodeiam. Solà-Morales acredita que tudo isto dá origem a uma situação não viável.



Fig.67 - Visitantes em Machu Picchu, UNESCO Heritage Site



Contudo a manutenção destas atitudes deve-se também à falta de abordagens específicas do Movimento Moderno em relação às arquiteturas históricas. Os próprios critérios anti-históricos do movimento moderno tornaram impossível esta discussão. Assim, a criação de estereótipos é propulsionada também por esta falha de discurso. A política de aproveitamento, de reutilização, responde de alguma forma às abordagens conservadoras anteriores, no sentido em que a ocupação impede a degradação.

Tudo isto culmina onde? Num comércio e manipulação das arquiteturas históricas, que se produzem fora de critérios arquitetónicos (fig.69). São produtos de conservadores, especialistas que agem ao largo do trabalho do arquiteto:

“Es preciso pasar de una actitud en el fondo evasiva y cada vez más distante, propia de la protección-conservación, a una actitud de intervención proyectual. Me parece que lo que debe hacer es reconsiderar si no hay una manera específicamente arquitectónica – arquitectónica sin adjetivos – de enfrentarse con la arquitectura histórica y darle respuesta a partir de incorporarla a un proyecto de futuro con una mínima congruencia.”  
(Solà-Morales, 2015, p.22)

Solà-Morales defende que não devemos considerar a posição clássica e a cultura positiva como mutuamente exclusivas, mas sim entendê-las como lições complementares:

1. Que as intervenções em arquiteturas “históricas” são fundamentalmente problemas arquitetónicos;
2. Que o edifício tem capacidade para se expressar, configurando as intervenções como problemas específicos de estruturas específicas.

Giorgio Grassi (2018) aponta numa nota operativa que a questão fundamental no que se refere à intervenção em “artefactos antigos” é, acima de tudo, a sua razão de ser arquitetónica, a resposta a questões práticas. Por outras palavras, a disciplinaridade está em primeiro plano, e questões sociais, culturais e históricas ocupam um segundo por estarem compreendidas dentro do termo arquitetura (Grassi, 2018, p.329).



Esclarecido este posicionamento, o arquiteto estabelece os limites da operação, o campo de estudo e os fenómenos que nele se inserem. Assim, quando se refere a “artefactos antigos” refere-se àqueles que parecem ter perdido “com o tempo o seu papel reconhecível”. Não à função, que pode permanecer não obstante as ações do tempo e a sua progressão, mas ao papel arquitetónico; uma parede pode perder a sua função de parede, limite físico e suporte estrutural mas manter ainda assim o seu papel enquanto tal. (Grassi, 2018, p.329)

Dos restantes artefactos, aqueles que mantêm o seu papel e por vezes a sua função, a solução passa pela intervenção técnica dos arqueólogos e historiadores que devem orientar as ações de conservação:

“Refiro-me assim prevalentemente às ruínas, aos fragmentos, às sobreposições, etc., a tudo quanto coloca portanto um problema aberto a respostas diferentes, a tudo quanto *para voltar a ser* pressupõe uma resposta arquitetónica, um projecto arquitetónico.” (Grassi, 2018, p.329)

Caracteriza estes casos concretos, que se tratam realmente de ruínas, como objetos em simultâneo desligados do quotidiano, desconcertantes, estranhos, e lições arquitetónicas que disponibilizam dados sobre a sua técnica, sobre os seus materiais e a eventual coerência de meios. Mas a estes dois acrescenta outro ponto, talvez a questão fundamental para Grassi, que se prende com essa qualidade incompleta da ruína.

Porque a partir dessa “incompletude” é possível recuperar respostas para a generalidade da solução apresentada nos fragmentos. Por outras palavras, o arquiteto defende a capacidade da ruína em apresentar a sua “virtualidade” arquitetónica, a referência em simultâneo às soluções para os problemas originais - como foi - mas também à possibilidade de intervenção - como pode ser - em resposta aos novos problemas (Grassi, 2018):

“... As construções quase em ruína têm ainda o aspecto de projectos incompletos, grandiosos; as suas belas medidas podem já adivinhar-se; deixaram de ter a necessidade da nossa compreensão. E, além do mais, já prestaram o seu serviço, foram por fim superadas. Tudo isto faz-me feliz.” (Brecht *apud* Grassi, 2018, p.331)



Fig.68 - Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel (1825-1830)

Estas duas vertentes - reflexiva e prospetiva - quando aliadas, permitem que o arquiteto se meça em relação ao objeto, ou seja, permite compreender o valor desse património na continuidade da disciplina e reavaliar a nossa posição perante a tradição arquitetónica. Mas a ruína não se esgota neste momento, porque esse estado incompleto de que fala o autor retém ainda a possibilidade de projeto, está disponível a soluções novas aos problemas ainda em aberto. (Grassi, 2018, p.331) São obras que apresentam já “o arco completo dos problemas a que um projeto deve resolver” (Grassi, 2018, p.331) e nos quais podemos participar, fazendo parte de uma continuidade, de um projeto alargado e comum.

Este é o interesse principal, admitindo (aquando da publicação do texto) a perda do sentido do trabalho arquitetónico. Esta é uma procura pessoal para Grassi e uma preocupação que mantém ao confrontar as condições do exercício da arquitetura na contemporaneidade. A possibilidade de trabalhar nos artefactos históricos é fundamental numa perspetiva didática, recuperando o sentido da arquitetura enquanto tradição, conquista contínua de meios, soluções, mecanismos, enquanto saber específico.

Acredita na validade destes artefactos como recurso, para a qual temos precedentes históricos claros. Cita uma evolução genérica entre os pedreiros que reutilizaram as pedras romanas e Viollet-le-Duc, mas refere-se particularmente a obras como o Palácio Real de Mântua, o Templo Malatestiano ou as obras de Schinkel (fig.70):

“No passado aprendia-se, tomava-se partido, confrontava-se, etc. com a experiência do passado, com a antiguidade (...); desde sempre o ofício baseava-se na experiência e na aprendizagem, era algo que se fundava sobre uma sólida ligação, e a tradição do ofício era o património comum destas experiências.” (Grassi, 2018, p.332)

Acredita assim em projetos de intervenção nos quais o “velho” reencontra o seu sentido de ser arquitetónico. É aqui que surge uma visão particular da relação “antigo” e “novo” e como esta funciona num projeto conseguido. Para Grassi, estes projetos invertem a relação expectável, a inserção do novo ou o completar do antigo pelo novo, ao mostrarem resultados em que o “velho” surge como complemento de uma resposta aos problemas fundamentais da contemporaneidade. Isto é, não obstante as intervenções se focarem no objeto,

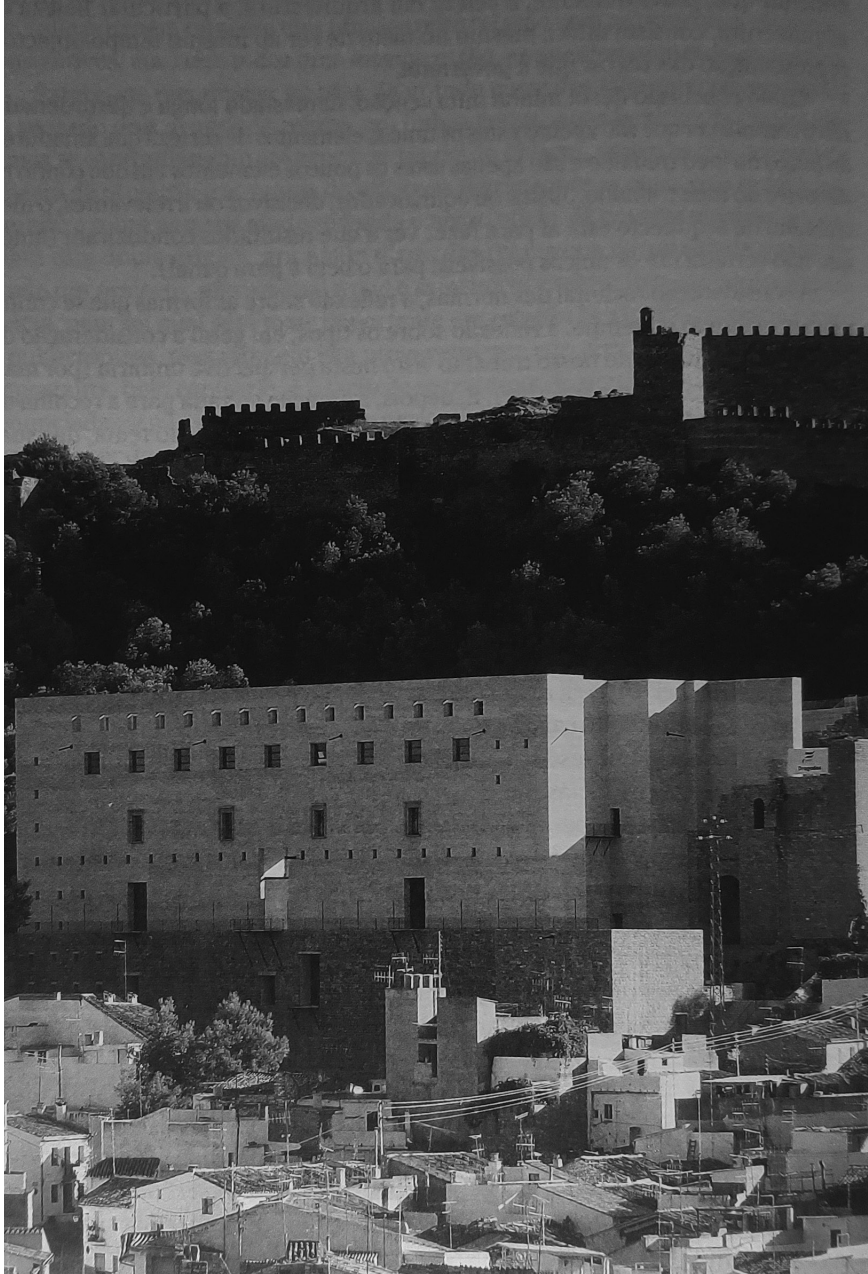


Fig.69 - Teatro de Sagunto, Giorgio Grassi (1985-1993)



na ruína, a intervenção total não se resume a um confronto ou a uma operação de conservação justaposta por um novo projeto. São complementares e específicas porque se tratam de soluções a problemas idênticos (apenas com condicionantes distintas). (Grassi, 2018)

Esta é a “prova da verdade” de Grassi, o momento em que o objetivo do “novo” e do “velho” se confundem ao ponto de o velho ser verdadeiramente a peça fundamental (fig.71) para a nova solução. O momento em que os dois se complementam sem negarem a sua singularidade (Grassi, 2018, p.333):

“E quando esta condição não se verifica, quando não existe esta identificação do velho com o novo perante os problemas a que o projecto tem que dar uma resposta, a resposta é invariavelmente uma solução *decorativa*, isto é, uma resposta formalista, uma resposta patética e irrealista.” (Grassi, 2018, p.333)

Ao estabelecer este princípio cria na verdade um dicotomia, ou melhor um combate. Um lado representado pelo projeto e a especificidade da arquitetura, e outro representado pelo formalismo, pela decoração. Porque, para Giorgio Grassi, os projetos que observava na época seguiam um critério de contraste entre “velho” e “novo”, pondo em evidência as contradições e as “incompatibilidades”. Prefere-se a conservação rigorosa do “velho” e a inserção do novo. (Grassi, 2018, p.335)

Esta visão da ruína reporta a sua validade arquitetónica para a reavaliação da tradição e o reencontro do sentido disciplinar, enquanto que na intervenção concreta se deveria reformular, pelo projeto, na procura de uma resposta contemporânea. Continuidade e colaboração são termos fundamentais.

E tudo isto se deve a um sentido disciplinar de Grassi que o leva a considerar a “morte” da arquitetura, ou pelo menos a sua convalescença. No texto “Arquitetura língua morta” isto é especialmente claro. A aprendizagem a fazer-se pela observação de outras arquiteturas; um sentido de continuidade que responde a uma codificação; a “supressão” do individual, salvo momentos de particular concentração que funcionem como uma outra parte de um todo arquitetónico, preocupado com o objetivo e o problema são temas que na sua leitura se vão

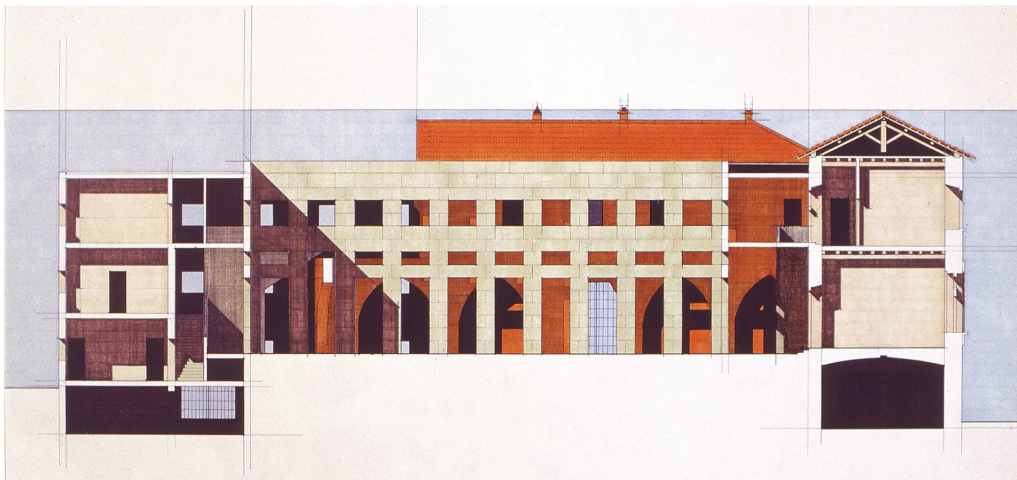
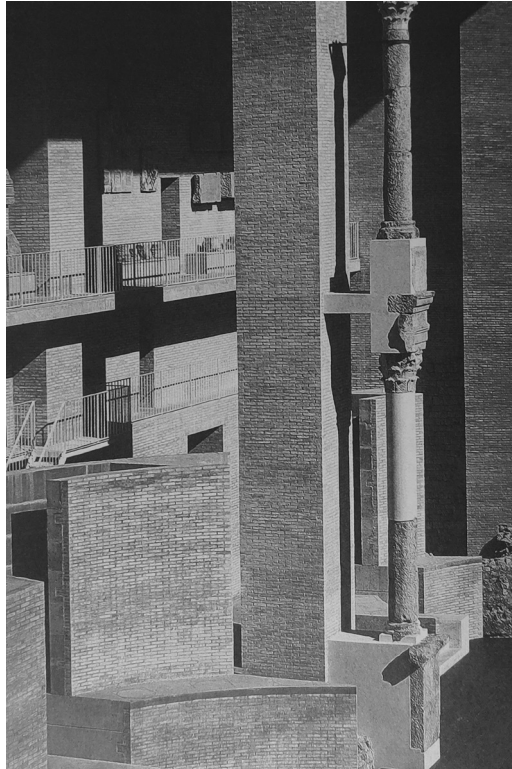


Fig.70 - *Cavea*, Teatro de Sagunto, Giorgio Grassi (1985-1993)

Fig.71 - Teatro de Sagunto, Giorgio Grassi (1985-1993)

Fig.72 - Corte e alçado da proposta, Castelo de Abbiategrosso (1970)

perdendo do discurso contemporâneo. (Grassi, 2018, pp.262-265)

Pelo contrário a contemporaneidade caminha na linha do gosto, da identificação individual, do espetáculo, da superação histórica ou a superação do movimento moderno (o que já indica a contemporaneidade criticada no texto). Perdendo nestas discussões o seu sentido de ser, o seu objeto, a arquitetura torna-se “língua morta”, não gradualmente mas de uma só vez.

Sem proceder a juízos sobre esta crítica, apenas reforçando o momento concreto no qual Grassi estabelece este discurso, podemos utilizar este sentido próprio de projeto arquitetónico para transpor a discussão do *porquê* para o *como*. É interessante perceber que Grassi trabalha de forma consistente com esta visão e a ruína não é exceção.

Grassi descreve o projeto do Teatro de Sagunto (1985-1993) como o projeto de um teatro romano (fig.72,73). Um edifício teatral estabelecido pelo artefacto existente, pela ruína do teatro, procurando nela os traços que indiquem a virtualidade da obra, como dizia, e permitam a construção de um projeto coerente.

“Isto significa que o projecto de restauro e restituição histórica não poderá senão tornar-se, para todos os efeitos, o projecto de um teatro romano, um teatro à maneira dos antigos romanos. Isto é por assim dizer, o projecto de um edifício teatral em parte fundado seja sobre o artefacto existente (literalmente, materialmente), seja sobre um tipo edificatório consolidado cuja condição de necessidade (utilidade e função no sentido mais amplo) está contida na sua forma definida (...)” (Grassi, 2018, p.279)

Aprofunda esta ideia no projeto do Castelo de Abbiategrasso (fig.74)(1970).

“Tratava-se porém de um trabalho sobre uma importante ruína, ainda que noutras ocasiões já recomposta e reutilizada de várias formas, e, neste sentido podia sempre ser lido como um típico trabalho de restauro e o desenho final como um típico *restauro de complemento*, talvez apenas de mãos um pouco pesadas (e, como tal, além do mais, fracassado). Mas, se assim tivesse sido, também o resultado teria sido diferente, a ruína teria

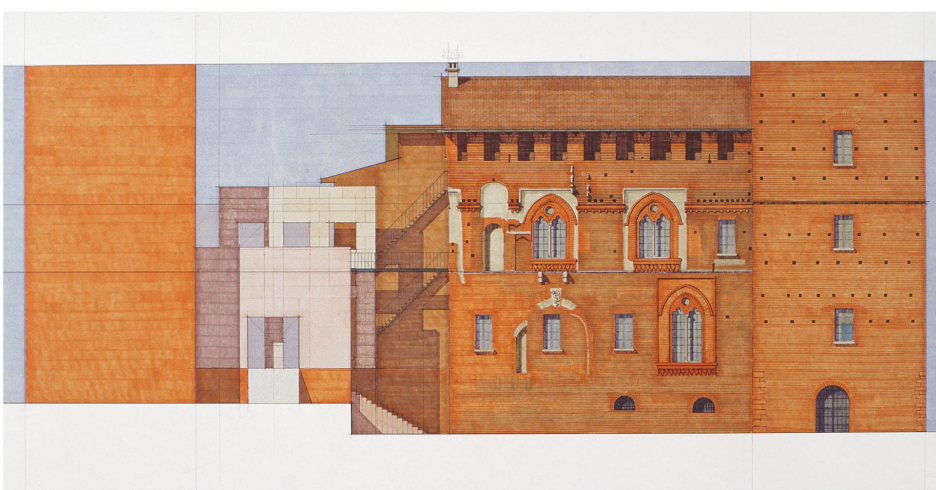


Fig.73 - Alçado da proposta, Castelo de Abbiategrasso (1970)  
Fig.74 - Teatro de Sagunto, Giorgio Grassi (1985-1993)



sido a verdadeira protagonista do projecto, a particularidade da ruína, e não o castelo, ter-se-ia tornado o objecto do projecto, precisamente um restauro de complemento.” (Grassi, 2018, p.317)

O objeto não é a ruína, mas a resposta que funcionou e caiu posteriormente em ruína (Grassi, 1996). O “protagonista” é o castelo e não a especificidade da ruína que dele permanece. O “velho” completa o novo e não o contrário, dando a resposta de projeto e assumindo a complexidade da resposta necessária, como exemplo de potencialidade que o novo tenta apresentar. A especificidade do objeto em si, da ruína, torna-se supérflua

“(…), o carácter de objecto mudo, supérfluo, que prescreveu enquanto objecto prático, que assume a ruína, a sua condição artificial, quase abstracta, faz sim com que os seus atributos mais específicos, como a consistência, o grau de completude, etc. e até a sua autenticidade se tornem de facto questões secundárias.” (Grassi, 2018, p.323)

É “instrumento de trabalho” (fig.75,76) (Grassi, 2018, p.321) mas de definição complexa. A especificidade em alguns casos torna-se secundária a este postulado inicial da virtualidade do projeto, o valor histórico prevalece sempre sobre o valor artístico do objeto como obra de arte. No caso do Castelo de Abbiategrasso a ruína é o ponto de chegada, o resultado, e em simultâneo o ponto de partida, demonstrando, como descreve, a riqueza da ruína. Serve também o valor histórico confirmado pela procura da ideia de castelo em detrimento da sua qualidade específica, mas a ruína encerra um processo de depuração ou simplificação se quisermos.

“Uma virtualidade, esta da ruína, que a leva efectivamente a confundir-se sempre com a outra metade da resposta do projecto. Que a conduz em qualquer caso a produzir uma singular simetria, uma simetria tão precisa ao ponto de tornar legítimo o encerrar-se se a condição da ruína de que se falou até aqui não for, por acaso, como por uma singular providência, também a representação mais lúcida e inteligente (ainda que não a mais optimista) da condição actual do projecto.” (Grassi, 2018, p.325)

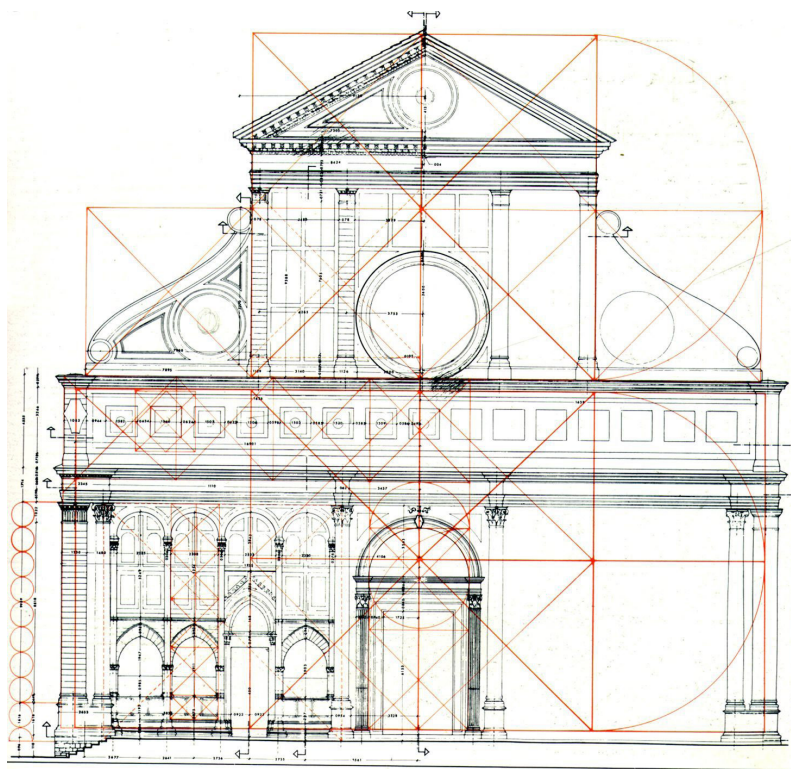


Fig.75 - Diagrama de análise de porporções, Templo Malatestiano (século XV)



Da condição de ruína apresentada anteriormente devemos recuperar as dicotomias estruturais e compreender que todas as ideias apresentadas agem dentro do espectro do pessoal-colectivo, presente-ausente. Mesmo a atitude de Grassi, que comunica de alguma forma com os anteriores, está sujeita a uma materialização pessoal, específica, com princípios sólidos assentes num entendimento coletivo da disciplina, o que também ilustra a especificidade do autor. Isto significa que este combate de Grassi em defesa de uma disciplina centrada na continuidade histórica, no qual se auxilia das lições da ruína não esgotará a possibilidade da mesma. Na verdade a condição de ruína encerra outra dimensão profundamente arquitetónica:

“Death is tolerated only when the bones are white: if architects cannot succeed in their quest for “healthy and virile, active and useful, ethical and happy” people and houses, they can at least be comfortable in front of the white ruins of the Parthenon. Young life and decent death, such was the architectural order.” (Tschumi, 1997, p.72)

No ensaio *Architecture and Transgression* (1997), Tschumi explora a correspondência entre transgressão e norma ou regra arquitetónica (fig.77), e como esta pode ter uma figura quase literal na ruína, na degradação e no *decay*. Propõe-se a explorar a transgressão da regra arquitetónica e como, no seu entendimento, a transgressão é um todo do qual a regra faz parte.

Acaba por indicar uma resolução do paradoxo arquitetónico fundamental, que coloca em ensaios anteriores: o de simultaneamente considerar o espaço como coisa mental, portanto, conceptual, e compreender o espaço físico sensorial.

Primeiro o paradoxo. Tschumi denota a impossibilidade de considerar a arquitetura como produto da imaginação com propósitos conceptuais em exclusivo porque isso exclui a realidade sensorial, a experiência da obra. Este é um paradoxo fundador. A dificuldade reside na capacidade de questionar a natureza dos espaço e em simultâneo experimentar o espaço real (fig.77), sensível.

“Caught, then, between sensuality and a search for rigor, between a perverse taste for seduction and a quest for the absolute, architecture seemed to be defined by the questions it raised. *Was architecture really*

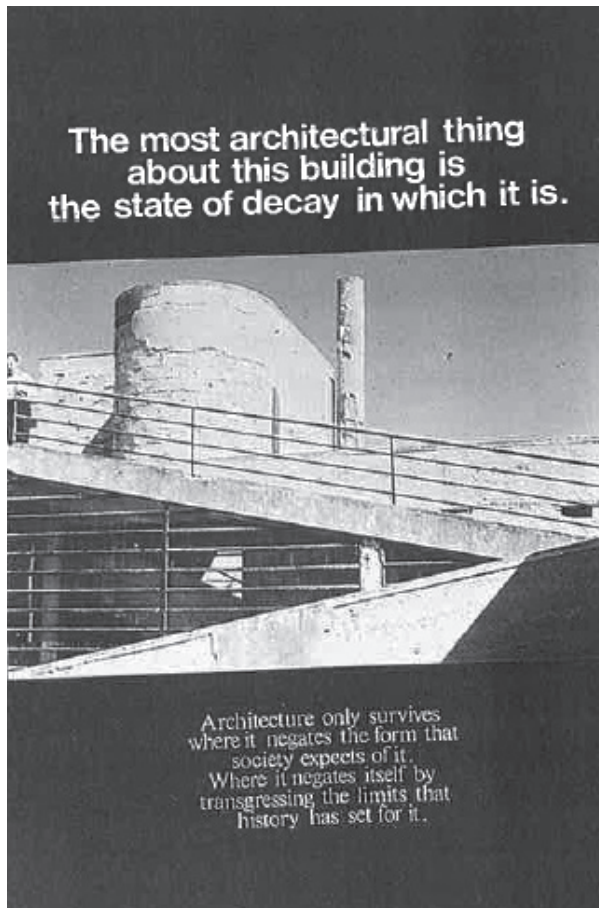


Fig.76 - Villa Savoye, "Le Corbusier" (1929)  
Fig.77 - Cartaz "publicitário", Bernard Tschumi (1997)

*made of two terms that were interdependent but mutually exclusive?*  
(Tschumi, 1997, p.69)

Tschumi admite a tentação de circundar este paradoxo e refutar o seu “silêncio” (Tschumi, p.70) mesmo que a alternativa seja “intolerável”. Procede então à construção de uma resolução, através de duas correspondências deste paradoxo. A primeira prende-se com o que descreve como “o erótico”, “Eroticism is not the excess of pleasure, but the pleasure of excess.” (Tschumi, 1997, p.71). Isto significa que o erótico age sobre o sensível, sobre a categoria física, na mesma ordem que a intelectual ou conceptual. Da mesma forma que a experiência do espaço não define arquitetura, o puro prazer sensorial não define o “erótico”.

É necessário um momento simultâneo de compreensão conceptual e imediata experiência física, o pessoal e o universal concentrados num único momento. Assim, arquitetura corresponde, nesta ordem de argumentos, ao conceito de erótico. A solução para o paradoxo fundamental da arquitetura encontrar-se-á no trabalho do excesso, “revelando as marcas da sua história e a sua verdade imediata e observável” (Tschumi, 1997, p.71)

A segunda correspondência é mais aberta, ou seja, contém este e outros argumentos, e dirige-se à analogia da vida-morte aplicada a um exemplo arquitetónico concreto: A Villa Savoye (fig.78) de Le Corbusier. A arquitetura tendencialmente reflete as ânsias e os ideais da sociedade em que se insere. Assim as vanguardas do século XX respondem a um apelo anterior, presente em figuras como Adolf Loos, a procura de uma pureza quase industrial, da higiene, da engenharia. Contra a morte e a decomposição os arquitetos elevam uma arquitetura que se preocupa com a vida, respondendo à morte apenas quando esta oferece ruínas, “ossos brancos” que traduzem uma “morte” digna da obra (Tschumi, 1997, p.72).

A Villa Savoye insere-se nesta “linha” de desenvolvimento, e por isso mesmo, em 1965, quando esta se encontrava abandonada e em decomposição (fig.79), com vestígios degradantes no seu interior, deu-se início a uma campanha de preservação que acabou por cumprir o seu objetivo. A forma original foi reposta e a “decomposição” foi anulada.

Tschumi considera este desenvolvimento como uma manifestação do desconforto



Fig.78 - Marcas de uso diário. Rotor (2010)

com a morte em arquitetura. Os arquitetos do Movimento Moderno exploravam a vida e a morte, mas separadamente. A decomposição, o efeito de ruína versus o seu estado final, é incompatível com a ideologia modernista e a sua estética. O que observamos é, para autor, uma quase supressão dessa convalescença, desse envelhecimento, empregando materiais que resistem às marcas de erosão trazidas pelo tempo, como o vidro:

“But in the opinion of this author – which is admittedly subjective – the Villa Savoye was never so moving as when plaster fell off its concrete blocks.” (Tschumi, 1997, p.74)

Com isto Tschumi pretende levar o argumento ao seu ponto lógico. A divisão entre metáfora e argumento dilui-se. O que resta é a proposta de um momento arquitetónico (“the moment of architecture”) que se encontra quando esta é “vida e morte” em simultâneo.

“In the paradox of architecture, the contradiction between architectural concept and sensual experience of space resolves itself a tone point of tangency: the rotten point, the very point that taboos and culture have always rejected. This metaphorical rot is where architecture lies. Rot bridges sensory pleasure and reason” (Tschumi, 1997, pp.74-76)

O momento de concentração, entre vida e morte, estabelece o elo entre conceito e experiência sensorial. A “decomposição” metafórica na qual arquitetura reside. O facto de o exemplo escolhido se tratar de uma ruína e os termos encontrados remeterem para tal apresenta uma interessante perspetiva sobre a viabilidade arquitetónica da ruína - levando o argumento de Tschumi à sua correspondência literal.

Viabilidade que acaba por indicar no segmento final do seu ensaio, *The Transgression*. Primeiro descreve o local de encontro como memória de vida entre a morte, correspondência entre prática espacial e construção mental. Um espaço “proscrito<sup>15</sup>” (fig.80) que pode assumir literalmente as marcas de vida e erosão do tempo.

Este espaço é uma ameaça à autonomia dos conceitos e da “prática” espacial. Tschumi refere que os arquitetos trabalham tendencialmente pela educação e

<sup>15</sup>Tradução do original: “In both cases, the meeting point of ideal and real space is a proscribed place.” (Tschumi, 1997, p.76)

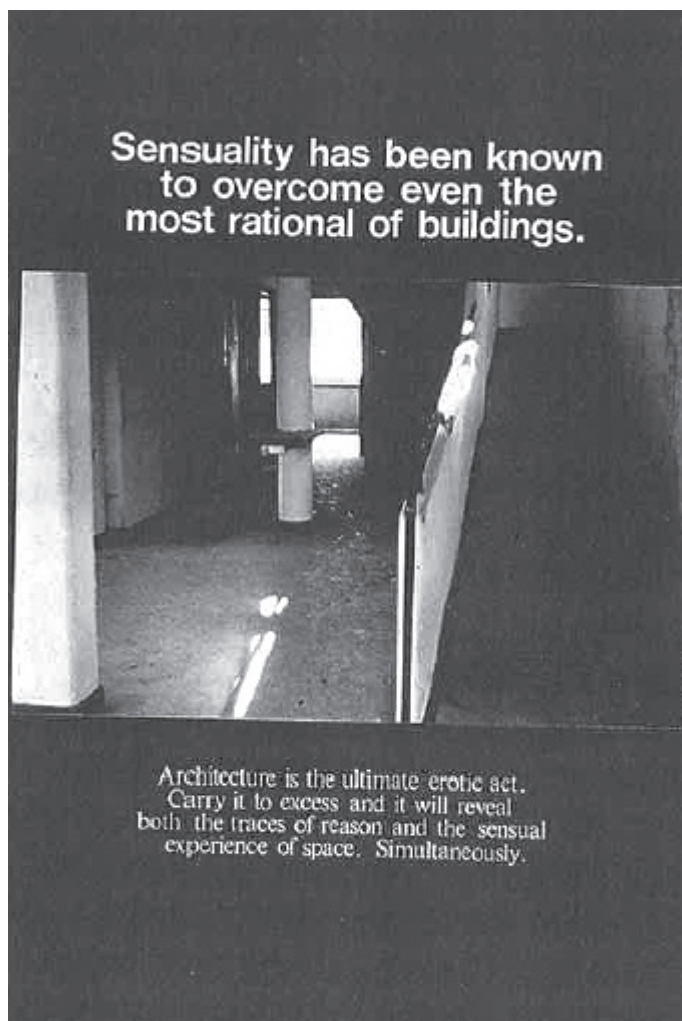


Fig.79 - Cartaz "publicitário". Bernard Tschumi (1997)



exposição a literatura arquitetônica sem saber por vezes que condições elevaram os paradigmas presentes nesse material ao estatuto de regras. A dificuldade em depreender as regras “escondidas” atrás destas regras e tabus limita a ação dos arquitetos.

Assim este local de encontro é fundamentalmente arquitetura. A relação ambígua entre cultura e compromisso, contemplação e hábito (Tschumi, 1997) está presente no “Rotten point”.

“Architecture seems to survive in its erotic capacity only wherever it negates itself, where it transcends its paradoxical nature by negating the form that society expects of it. In other words, it is not a matter of destruction or avant-garde subversion but of *transgression*.” (Tschumi, 1997, p. 78)

A ilustração desta transgressão é o espaço de convergência entre real e ideal, que podemos encontrar na ruína:

“Limits remain, for transgression does not mean the methodical destruction of any code or rule that concerns space or architecture. On the contrary, it introduces new articulations between inside and outsider, between concept and experience. Very simply it means overcoming unacceptable prevalences.” (Tschumi, 1997, p.78)

Então, dada a capacidade explícita deste momento de “decomposição” – “rotten point” (fig.81) podemos argumentar, de uma forma literal e aplicando estas considerações ao discurso da intervenção na ruína, que a eleição do estado de ruína não se prende exclusivamente com uma vontade de conservação, e pelo contrário, através dessa decisão fora de um contexto que a exija é possível desbloquear verdadeiros momentos de transgressão capazes de reafirmar a vitalidade da arquitetura.

Retomando a valorização de Riegl, podemos argumentar que a “vontade de arte” pode encontrar num momento concreto o “valor de antiguidade” e dessa forma promover valorizações que se preocupem com a condição em si, degradação material e formal, vencendo a novidade. Agindo sobre princípios e mecanismos distintos, tanto a “aglutinação” de Grassi como a “transgressão” de Tschumi oferecem saídas para escapar a uma possível estagnação do projeto arquitetônico.



Fig.80, 81, 82, 83, 84 - Ruínas expectantes

## IV

### **Projeto da casa na ruína**

Como explorado no capítulo anterior, a intervenção arquitetônica em pré-existências, na arquitetura “antiga”, transita, ao longo dos últimos séculos, para um campo disciplinar “quase” autônomo, ou pelo menos, com um caráter próprio dada a base teórica construída em seu redor. A tensão entre o “novo” e o “velho” é cada vez mais polarizante, sendo o “velho” ou “antigo” alvo de escrutínio quando se procura intervir.

Assim, embora o lastro destas teorias de preservação, conservação ou valorização da arquitetura dita histórica e (por consequência) das ruínas esteja presente em qualquer caso de intervenção, procuram-se momentos em que a escolha de enveredar por esses mecanismos assente principalmente no arquiteto, e mais importante, na sua ideia própria de arquitetura.

Com isto não se procura estabelecer uma distinção entre intervenções totalmente livres e intervenções supostamente controladas. Em todo o caso uma intervenção arquitetônica na ruína, mesmo quando se procede a uma “museificação” ou preservação quase “científica”, será fundamentalmente uma manifestação das preocupações e processos do arquiteto responsável. Será sempre uma expressão da contemporaneidade e de um projeto arquitetônico. (Costa, 2003, p.11)



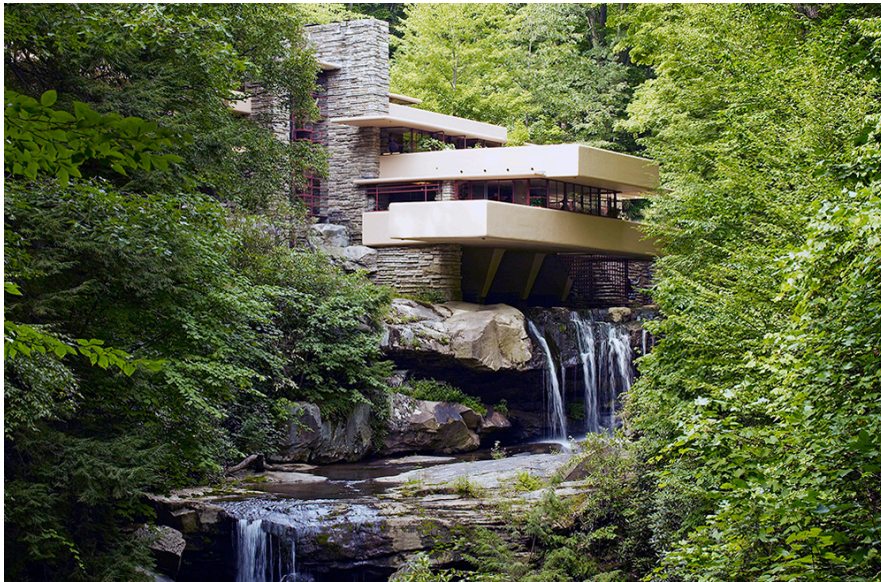


Fig.85 - Fallingwater, Casa Edgar J. Kaufmann, Frank Lloyd Wright (1935-38)

No entanto, as condições em que o processo de desenho se procede, as possibilidades que restam quando consideramos o princípio da “valorização” da ruína e as entidades que de certa forma estabelecem os princípios fundamentais para “medir” o resultado de uma intervenção, compreendemos os entraves possíveis e expectáveis:

“Efetivamente, à obra patrimonial atribui-se um valor não só material como simbólico. A ruína, enquanto não é reconhecida como valor patrimonial, apenas aguarda que a reabilitem ou substituam” (Barata, 2018, p.8)

A seleção dos casos de estudo segue o princípio de ruína como matéria disponível, de grau zero no campo das condicionantes externas ao processo, na liberdade fundamental em propor algo que no fim do processo se possa assemelhar a um manifesto, na proximidade de escala e na partilha de programa. Assim, procuram-se ruínas habitadas, ou seja, projetos de habitação que se apropriem da ruína mas que o façam principalmente na resposta a preocupações dos arquitetos. O que significa que, em paralelo com o foco mais estrutural ou mais plástico dos arquitetos, temos a potencialidade da ruína disponível:

“A aplicação desta discussão à casa faria desta última uma área programática e estética adequada à experimentação. Mas só com o moderno e com as suas derivações funcionais, se tornou clara a sua ampla possibilidade ensaística, primeiro organizacional e, em paralelo e por dedução, plástica.” (Milheiro, 2006, p.9)

A discussão que se estende para a casa refletia a “batalha de estilos” entre clássico e pitoresco no programa da *villa*. A sua transposição para a casa responde também o desuso da terminologia “*villa*” - esse espaço a meio caminho entre rural e urbano. Esta possibilidade ensaística estabelece-se no período do movimento moderno e exponencia-se nos seguintes (fig.87). Não estagnada, esta continua a ser uma das características da casa dentro da disciplina.

Assim a escolha da habitação segue a procura de um momento de liberdade. O paralelismo com a *villa* acrescenta um grau de familiaridade com esta discussão original. Os casos de estudo escolhidos são casos de intervenção em zonas rurais



Fig.86 - Astley Castle, W.W.M (2007–2012)  
Fig.87 - Ruína habitada, Ilha de Moçambique (2017)



ou pequenas zonas urbanas, espaços híbridos ou intermédios. O paralelismo possível termina, no entanto, quando observamos que todos os casos são de pequena escala, principalmente intervenções em ruínas que nos chegam de edifícios com tradição vernacular.

Tudo isto estabelece um quadro de características comuns: intervenções de pequena escala em ruínas também elas de pequena escala; ruínas de origem vernacular em contextos rurais ou de pequena urbanidade; projetos de habitação, de casas unifamiliares; projetos que de alguma forma exprimem as preocupações ou os princípios dos arquitetos no período em que se procede o desenho das intervenções; intervenções em que a ruína se manifesta no resultado final, o que significa um afastamento em relação à reabilitação ou reposição de uma totalidade anterior.

Se a escolha da casa, à partida responde a uma procura pelo manifesto ou pelo ensaio, o cruzamento desse programa com a ruína introduz algumas questões interessantes que remetem para o próprio sentido da ruína na contemporaneidade.

Como é possível compreender no primeiro capítulo da dissertação, a ruína definida pela sua escala e pelo seu tipo, palácio ou igreja utilizando o exemplo de Diderot & d’Alembert, excluía por completo a casa. Nesse caso estaríamos a falar de edifícios arruinados. O posicionamento contemporâneo rompe com este conceito estabelecido (Domingues, 2014), e sem clareza na terminologia, a ruína é disponível, em cada vez mais casos:

“Here the inhabited ruin loses for us that sensuous-suprasensuous balance of the conflicting tendencies of existence which we see in the abandoned one. This balance, indeed, gives it its problematical, unsettling, often unbearable character. Such places, sinking from life, still strike us as settings of a life.” (Simmel, 1958, p.381)

Este é o risco que se corre quando se coloca a questão da ruína como espaço a habitar. Por um lado a domesticação da ruína, a supressão das suas qualidades transcendentais que nos remetem para temas de permanência e transitoriedade da vida humana, e por outro o diálogo com esse momento de decadência e morte, num sentido talvez demasiado literal. A degradação material do espaço a habitar

<sup>16</sup> De tradução livre: Estranho, desconfortável. Termo utilizado por Sigmund Freud em 1919 como conceito estético.



pode ser vertiginosa no seu efeito de estranheza, ou *uncanny*<sup>16</sup> (fig.88,89) (Mann, 2013).

A ideia de que a ruína aguarda apenas a substituição, reabilitação ou demolição é também posta em causa. Mesmo que possamos considerar em todos os casos, que as intervenções se podem caracterizar como reabilitações, ao observamos cuidadosamente o discurso dos arquitetos e as suas decisões de desenho, a ruína toma o papel central e é através das suas possibilidades que os projetos adquirem as suas especificidades.

E a manutenção da ruína em todos os casos não depende de um reconhecimento como valor patrimonial para lá da própria interpretação do arquiteto, o que responde aos critérios já estabelecidos. Assim, recorrendo a estes critérios são selecionados três casos de estudo: a Reconversão de uma ruína no Gerês (1980-82) de Eduardo Souto de Moura, a casa E/C (2005-2014) dos SAMI Arquitetos e a casa em Alenquer (1995-2001) dos arquitetos Aires Mateus.

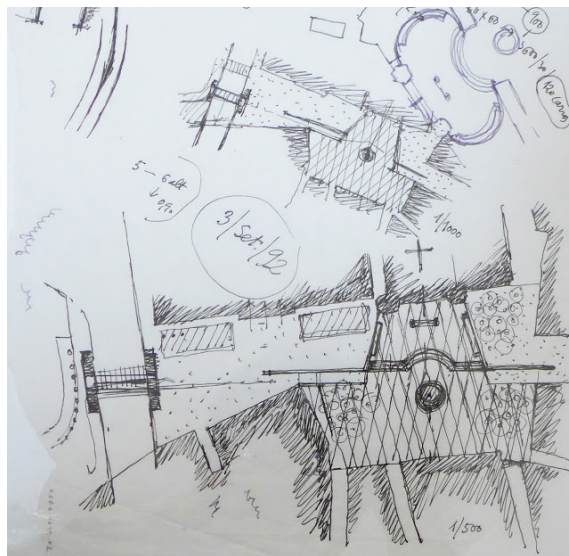


Fig.88 - Desenho, Fernando Távora (1992)

## **Reconversão de uma ruína no Gerês, Eduardo Souto de Moura**

1980 - 82, Vieira do Minho

### **Contextualização**

O trabalho de Eduardo Souto de Moura é vasto e plural, encontrando no seu percurso vários momentos de autorreflexão que o afastam de uma leitura academicista. Mas a sua atitude particular perante a ruína pode analisar-se através de alguns momentos iniciais.

Estes momentos são fundamentais no sentido em que podemos reconhecer neles o fundamento da ideia de ruína que o acompanhará durante o seu percurso. E em simultâneo, são momentos de prática, pondo à prova o seu contexto académico, cultural e político na procura de uma arquitetura que responda ao desafio desse mesmo contexto.

Esse contexto é conturbando, tendo o processo revolucionário como pano de fundo. As matérias lecionadas no curso de arquitetura centram-se nas disciplinas complementares, analíticas, em detrimento do desenho. A síntese vinha depois da análise (Moura, 2003, p.435)

Com Fernando Távora o desenho é introduzido (fig.88) e a essa escola possível é associada a escola “impossível” do processo SAAL<sup>16</sup>. Este é um momento de concentração crítica, que caracteriza em simultâneo o contexto pós-revolucionário que o arquiteto vive, e presença da ruína enquanto tema de trabalho. A brigada forma-se por iniciativa de um grupo de estudantes da ESBAP, do qual Eduardo Souto Moura faz parte. Apoiam a organização dos moradores e o estabelecimento de um Associação que permita o desenvolvimento de um projeto dentro do SAAL. O arquiteto convidado para desenvolver a intervenção é Álvaro Siza Vieira.

Será o início de um trabalho que se iria prolongar pelo menos até 1979/1980, no qual Eduardo Souto de Moura absorve a matéria do projeto pelo desenho de Álvaro Siza. Mas o seu trabalho no SAAL São Vítor (1974-1976) é especialmente importante, pois para além de explorar um contexto particularmente rico, os bairros de operários que ocupavam os centros de quarteirão do Porto, “Ilhas”, o

<sup>16</sup> Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL)



Fig.89, 90 - Fotografias da operação SAAL S. Vítor (1976)



projeto deveria cumprir os postulados de uma batalha longa para os habitantes, a conquista de um espaço qualificado e digno e a possibilidade de se integrarem na cidade.

A arquitetura é convocada para este propósito, procurando responder-lhe, apesar dos recursos reduzidos, e de um período especialmente curto para o desenvolvimento da proposta. É feita uma divisão em 4 zonas, com critérios distintos, entre a reabilitação de casas existentes, a reconstrução de fragmentos e a construção de novos fogos. A estratégia foca-se desde o início nas manifestações da história de uso do local, concretizando percursos que antes eram informais e a zona de construção nova segue um princípio de preservação das pré-existências especialmente complexo.

Álvaro Siza propõe a construção de um bloco habitacional, em banda, no interior do quarteirão (bloco A1, Sr<sup>a</sup> das Dores). A linguagem é, como recorda Souto de Moura, de afinidade holandesa, na linha dos projetos de J.J.P. Oud. Mas em simultâneo as ruínas das habitações são preservadas como tal, ruínas (fig.89,90). Nos vários desenhos vemos as ruínas sempre presentes, de alguma forma, assim como fragmentos de anjos (algo que Souto de Moura iria emular no seu projeto para a Casa das Artes). A distância material entre os dois é notória mas a intencionalidade das ruínas sugere uma confiança na capacidade da disciplina em continuar a cidade. Apresenta-se assim como um projeto profundamente comprometido com a ideia de cidade, no sentido em que a ruína garante a permanência dos valores de continuidade, de sobreposição, estratificação e confronto, em suma de obra contínua. (Figueira, 2019)

É importante reconhecer também uma leitura pessoal da história de Eduardo Souto de Moura, principalmente na cisão entre Classicismo e Movimento Moderno, algo que na sua perspetiva não se apresenta como um fosso tão profundo. A figura de Schinkel, por exemplo, um dos elos entre o projeto Clássico e o Movimento Moderno, transpondo as mesmas preocupações para contextos técnicos distintos (Moura, 1994).

A ideia de história como matéria disponível posiciona-se no contexto não só do trabalho com Álvaro Siza, mas principalmente do contacto que tem com Aldo Rossi e o seu trabalho teórico:

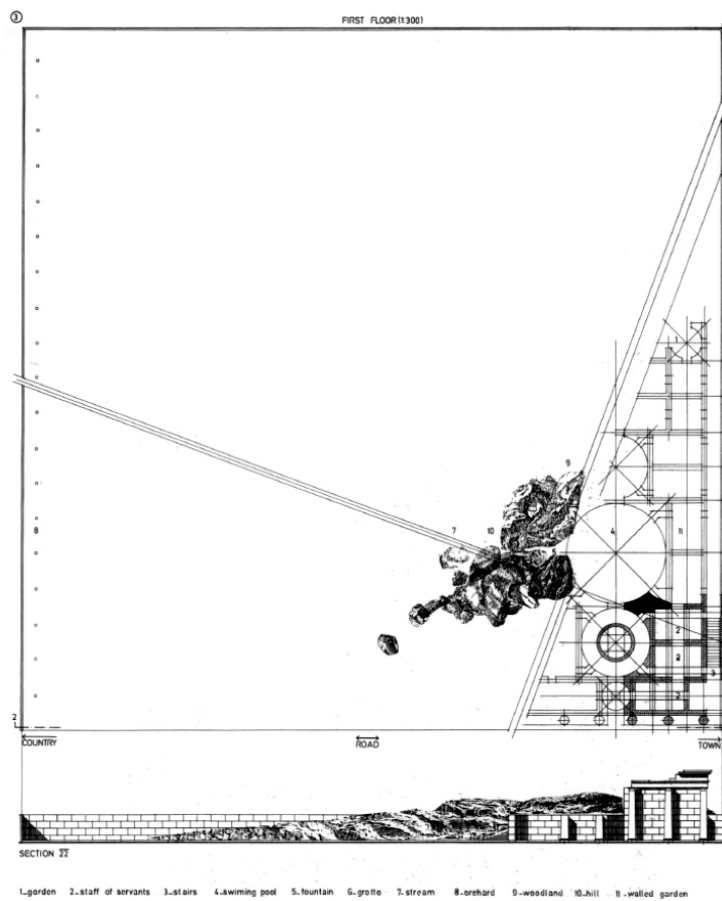
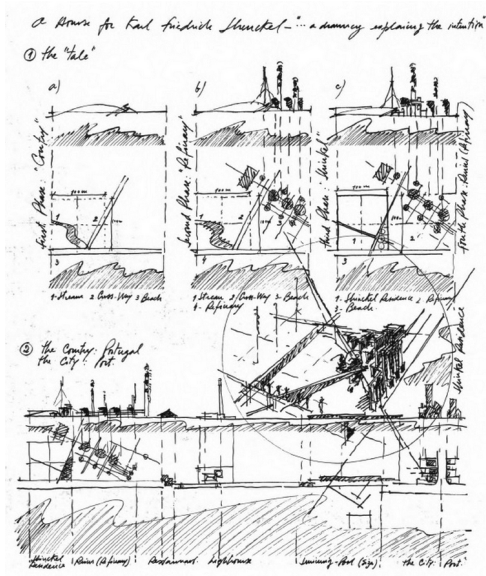


Fig.91 - Esquissos de projeto, Casa para Karl Friedrich Schinkel, Eduardo Souto de Moura (1979)

Fig. 92 - Planta da proposta, Eduado Souto de Moura (1979)

“So I was trained at a school of ‘meta-projects’, not at a projects school. And when I heard Rossi state for the first time that the city is at our disposal, just like the history of architecture, and that the experience of the city gives us criteria about scale, the residential fabric, monuments, the permanence of things and their transformation, I began to see things differently.” (Moura, 2005, p. 16)

Num período revolucionário em que na escola se enveredava por uma via complementar, a via das disciplinas sociais, relegando o desenho para segundo plano, e num país que necessitava de um trabalho profundo, de resolução de problemas como a falta de habitação adequada (algo que o SAAL procura combater, mas que, por evolução da situação política, acaba por não conseguir (Dias, 2019)), Eduardo Souto de Moura inicia o seu trabalho.

Em 1979 o arquiteto participa no concurso “A House For Karl Friedrich Schinkel”, elaborando a sua proposta em Leça da Palmeira, entre o mar e a refinaria (fig.91). Um longo muro define o lote triangular. Souto de Moura insere neste uma ruína neoclássica tornada casa. Em estreita relação com esta encontra-se um fenómeno geológico, uma pequena “gruta” que se abre para uma piscina no centro da ruína/proposta. Este elemento central justaposto com a ruína forma uma quase cúpula. Uma alusão ao ausente, ordens arquitetónicas evocadas como fragmentos (Machado, 2015), uma ruína neoclássica tornada casa que funciona em tensão com os elementos “naturais”: gruta, rio, fonte (fig.92).

Todos os elementos são propostos no projeto, não há programa para a casa. Assim o resultado é, em jeito de “manifesto”, uma leitura muito particular de Schinkel, pelo olhar de Eduardo Souto de Moura. Os elementos naturais surgem como complemento a essa leitura:

“A casa era um manifesto cheio de inocência, em que havia uma cascata, um rio, umas fontes, que surgem não para decorar a proposta, mas pela leitura que faço do Schinkel.” (Moura, 1994, p.30)

A revisão do neoclássico para Schinkel reforça a leitura de uma proximidade com Aldo Rossi, e a sua “arquitetura para os museus”<sup>18</sup>. Abre também a possibilidade de uma investigação, que procede neste período de início de carreira, sobre os

<sup>18</sup> Texto de Aldo Rossi, *Architettura per i musei* (1966).



Fig.93 - Estudo de planta e alçado, Uma casa para Karl Friedrich Schinkel, Eduardo Souto de Moura (1979)

critérios do Movimento Moderno na resolução de uma dúvida pós-moderna:

“Attention is paid to the singularity of places and landscapes, to the different scales of reality, to everything that, when seen in its concrete aspects, is already a project.” (Machado, 2015, p.16)

Este momento de construção pelas ruínas ilustra também a sua leitura destes artefactos (fig.93), obra aberta e disponível para o projeto de arquitetura, mas não só. Se é verdade que a prática é fundamental, ou seja, que a matéria das ruínas em si é a matéria do projeto, não deixa de ser como tudo o que se insere no projeto arquitetónico, uma coisa mental.

A possibilidade arquitetónica da ruína como entendida por Souto de Moura estabelece-se na matéria literal disponível, na matéria histórica perante a qual nos podemos medir e na matéria simbólica com significados múltiplos.

Esta revisitação de linguagens históricas e investigação sobre ruínas demonstra a procura de um projeto que consiga posicionar a sua obra num momento de questionamento Pós-Moderno. Em simultâneo com a hegemonia do processo pós-moderno e do seu ecleticismo, Souto de Moura inverte a marcha procurando soluções práticas para problemas imediatos do país na arquitetura do Movimento Moderno e especialmente na arquitetura de Mies van der Rohe. Podemos avançar alguns pontos chave deste momento no trabalho de Souto Moura:

- Procura de respostas práticas para os problemas levantados no Portugal pós-revolucionário.
- A leitura da história na via de Aldo Rossi, como dado disponível na procura de um projeto.
- Uma proximidade com a ruína estabelecida pelo trabalho com Álvaro Siza mas assente na sua afinidade particular com a natureza e a temporalidade.

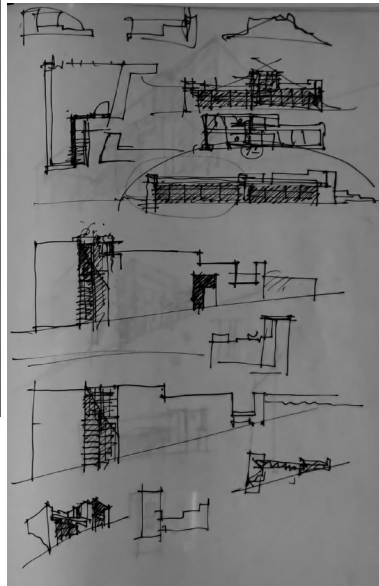
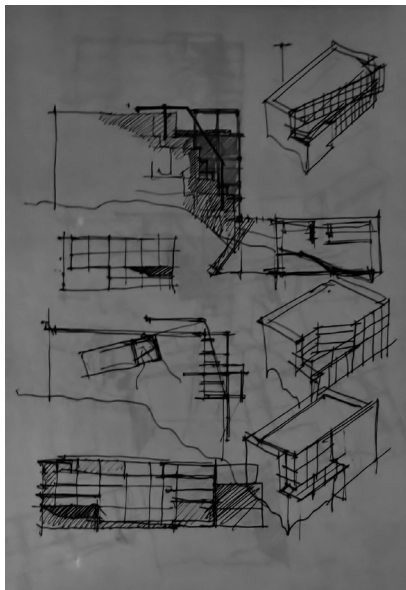


Fig.94, 95 - Fotografia do edifício existente (1980)  
Fig.96, 97 - Esquissos iniciais, Eduardo Souto de Moura.



## Reconversão de uma ruína no Gerês

“A casa resultou da adaptação de um celeiro em ruínas. A construção situa-se numa encosta sobre uma albufeira entre montanhas. Por dentro foi o que a planta deu: trinta metros quadrados. Por fora, foi só ler Apollinaire: «Preparer au lierre et au temps une ruine plus belle que les autres...» “(Moura, 2019a, p.19)

O pré-existente, com base nas fotografias de 1980, mostram o celeiro antes do estado de ruína (fig.94,95). O que observamos é uma construção de dois pisos, fazendo a transposição de cotas entre a estrada de ligação ao centro do lugar e a eira inferior que se abre para a albufeira. Uma construção em aparelho de pedra de junta seca, com duas águas e estrutura de suporte em madeira inscrevem o celeiro num processo construtivo comum na zona.

O alçado sul é perfurado por um vão, de acesso ao primeiro piso, e outro de acesso ao piso inferior. Três degraus vencem a diferença de cotas entre a rua e o piso superior. O alçado norte é caracterizado por um grande vão no primeiro piso, com pilares de pedra que suportam a estrutura de madeira. Já no piso inferior temos uma parede em pedra na totalidade, conferindo a estabilidade do conjunto. O alçado oeste contém um pequeno vão também ele servido de escada para acesso ao interior (primeiro piso). O alçado este é completamente cego.

O projeto tem início em 1980, ano em que são produzidas estas fotografias, levando a crer que o edifício pré-existente estaria ainda num estado de relativa integridade física antes do projeto se iniciar. Este facto permite uma leitura mais complexa do projeto do refúgio.

Os esboços apresentam uma solução inicial de dois pisos que vai gradualmente mutando na linha de uma solução de um piso apenas (fig.96,97). Esta solução inicial aponta para uma volumetria próxima do celeiro pré-existente. Através dos desenhos rigorosos produzidos sobre esta hipótese obtemos uma imagem mais concreta, fazendo uso do grande vão a sul, totalmente em vidro no primeiro piso, e abrindo grande parte da parede de pedra no piso inferior em concordância com

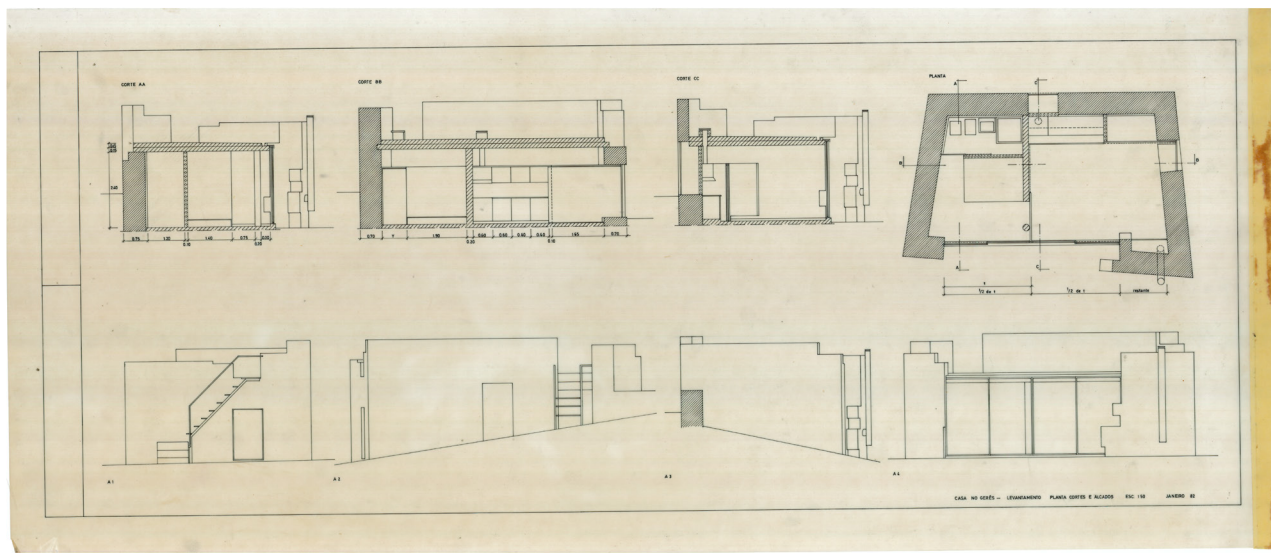
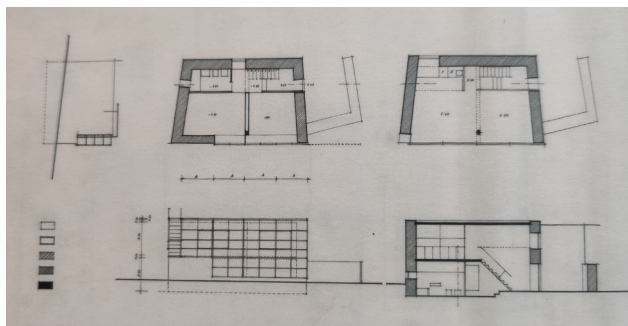


Fig.98 - Casa Beires, Alvaro Siza Vieira (1973)

Fig.99 - Primeira solução com dois pisos, Eduardo Souto de Moura

Fig.100 - Desenhos finais da proposta, solução de um piso, Eduardo Souto de Moura

o plano de vidro superior. Já a solução interior responde a um programa de maior dimensão, incluindo um pé direito duplo e escadas interiores que interligam o piso superior de cozinha e sala com o inferior de quartos e wc. As semelhanças entre as propostas são poucas, mantendo-se apenas a solução construtiva mista, fazendo uso de uma laje fina e o pilar, elementos do léxico do movimento moderno, em relação com as paredes resistentes em pedra pré-existentes.

A iteração dos esquissos invoca imagens de outras obras próximas de Álvaro Siza, como a casa Beires (1973) (fig.98) ou a casa Alcino Cardoso (1970-73), obras com as quais Souto de Moura pode ter tido contacto. Elementos como o cunhal aberto e rematado como um pano de vidro que desmonta a tradição construtiva da pré-existência, as torções inferidas no vidro e a possibilidade de estender a construção para poente são testados nestes primeiros esquissos. A presença do fragmento, do muro de pedra, é transversal a todas as soluções (fig.99).

A procura de uma solução diminui gradualmente a escala da intervenção, tanto em pormenor como em programa e área de construção. Caso disso são os trinta metros quadrados, “o que a planta deu”, muito distantes da solução de dois pisos preconizada inicialmente. Esses trinta metros quadrados são ocupados de forma decisiva, racional, fazendo uso de um número limitado de elementos, parede e pilar. O segundo piso perde-se, deixando no seu lugar uma cobertura utilizável que faz uso do vão existente de entrada superior. As escadas inserem-se no volume da ruína (fig.100).

O piso único suporta o programa completo, uma sala/cozinha, um quarto e um wc associado ao espaço de quarto. O vão a poente é convertido em entrada principal, incluindo no projeto uma escada secundária de acesso à cobertura sobre esta entrada principal. Por esta entrada temos acesso ao espaço de sala com a cozinha a tomar a face interior da parede sul aproveitando dessa forma a abertura já existente para desenfumagem. Para divisão do programa, é colocada uma parede que remata num pilar permitindo a transição entre o plano de parede e o pano de vidro. O pilar anuncia também a passagem para um segundo espaço mínimo com uma cama e ao fundo um wc completo. Esta passagem é finalmente controlada por uma porta de correr.





Fig.101, 102 - Fotografias alçado sul  
Fig.103 - Cobertura habitável (2018)

O alçado sul é aberto (fig.101,102), servindo, com a demolição da parede, os dois espaços internos. Este plano de vidro contínuo surge na face interior mostrando a espessura da parede e aproximando a solução da ideia de inserção de um volume na pré-existência, em detrimento de uma sobreposição (solução que encontramos ao analisar os seus esquissos iniciais e a solução de dois pisos).

No entanto o resultado final indica uma atitude mais complexa do que a mera inserção de uma nova volumetria no perímetro da ruína. A construção da proposta assenta na utilização das paredes da ruína como paredes resistentes, trabalhando efetivamente em complemento destas. A matéria da laje de betão “funde-se” com as paredes de pedra resgatadas à ruína, enquanto que o pilar suporta o vão e permite o encontro dos planos distintos. A própria caixilharia de ferro é encastrada na parede de pedra, reforçando esta ideia de continuidade mais próxima de uma fusão de que uma inserção:

“Hence the insertion of new elements into the ruin of the old granary does not amount to a clash or a confrontation between old and new, but corresponds instead to the unveiling of a continuity that lives from adapting the remains of a former farm building to the slab, pillar and glass panes that complete them.” (Machado, 2015, p. 18)

O projeto esforça-se por manter um nível de coerência, uma “naturalidade das coisas naturais”<sup>19</sup>, a procura de uma unidade no projeto que não mimetiza a ruína encontrada nem a anula com formas e soluções distantes desse seu contexto. Exemplo disto é a “construção” de ruína, como é o caso da cobertura habitável, em que as paredes fragmentadas da totalidade anterior se reconfiguram como guarda para esta plataforma de observação (fig.103).

<sup>19</sup> Título de uma entrevista a Souto de Moura, realizada por Luis Rojo de Castro, *La naturalidad de las cosas* (2005)

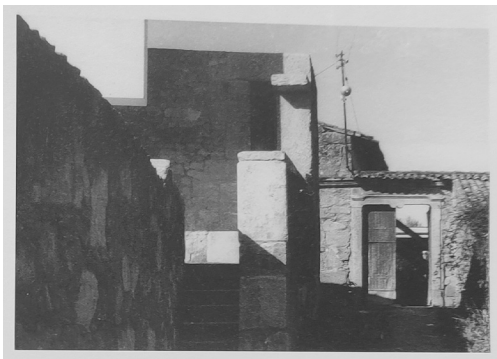


Fig.104 - Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura (1980.1984)  
Fig.105, 106 - Café do Mercado de Braga, “ruína operativa”



## **Ruína, matéria disponível**

“Souto de Moura quer encontrar respostas; encontra ruínas. A presença da ruína na arquitetura de ESDM sinaliza uma vocação narrativa menos que zero, como dizia, e significa uma contemplação distanciada, cenográfica, da história. Há na obra de ESDM uma permanente tensão entre a noção de progresso inscrita na abordagem moderna e a dimensão trágica que surge na ruína. É uma tensão inconclusiva, sem destino moral, mas altamente performativa como projeto e arquitetura.” (Figueira, 2019b, p.62)

Sendo a ruína na obra de Eduardo Souto de Moura um tema especialmente complexo, e como o próprio admite, não livre de contradições, é importante rever, na sucessão da análise à ruína do Gerês, alguns projetos cronologicamente próximos e outros mais distantes.

Longe de querer traçar os princípios da sua arquitetura será importante estabelecer alguns pontos fundamentais para a sua ideia de ruína, que atravessam esse limite de especificidade inerente à intervenção na ruína, e que contaminam também o seu projeto arquitetónico.

Recorda-se, a este propósito, uma obra contemporânea da ruína do Gerês: o Mercado Municipal de Braga (1980-1984)(fig.104). Neste projeto Souto de Moura cumpre o enunciado “Rossiano” (fig.105,106). O projeto, entre duas importantes artérias de entrada na cidade, é desenhado como ligação, em movimento, propondo fazer cidade pela disponibilidade da sua estratégia em interligar espaços dissonantes da cidade. Os eixos principais são de facto os percursos já existentes, o que demonstra novamente essa aproximação à história e pré-existência:

“O sítio era aquele e só aquele. Uma quinta murada encravada na cidade. No centro do terreno, uma colina. No topo uma casa. Era o encontro de dois caminhos, eixos ortogonais de terreno que o ligavam à cidade. Se o encontro era ali, na casa, o mercado ficou lá. Se o caminho era a direito, o mercado pousou lá. Pousou de nível entre dois muros de suporte. Por



Fig.107 - Vista da ruína no seu estado atual (2018)

fora do sítio mexeu pouco. Por dentro é, ao passar, escolher entre os pilares.” (Moura, 2019b, p. 90)

O lugar existe e está disponível para a manipulação ou apropriação pelo projeto. Já esse concretamente, reporta às aprendizagens com Mies van der Rohe e um “modernismo” desprovido da carga ideológica das vanguardas (Figueira, 2019) no desenho de planos, cobertura e muros. A tipologia, no entanto, remete para a Grécia, com a *stoa*, uma rua coberta que potencia esta ideia de movimento mas que encontra um ritmo particular na modulação dos pilares de suporte. Pontuando este ritmo de pilar e cobertura encontram-se muros de granito, inacabados, que remetem para a pré-existência do local:

“(…) as ‘ruínas’ que o Mercado de Braga (1980-4) preserva são talvez reminiscências dos muros que Siza tinha mantido em S. Victor. Um racionalismo anti-*tabula rasa* surge; uma estranha arquitetura moderna que integra, que preserva, que acolhe.” (Figueira, 2019, p.59)

Por outras palavras, estas referências formativas permitem a Souto de Moura estabelecer um projeto “moderno” mas não revisionista, ao inserir elementos desconcertantes como as ruínas, “falsas” ou não. Os muros não servem um papel específico de referência *regionalista* mas sim um propósito disruptor do projeto neoplástico recuperando um sentido temporal, um encontro entre o dispositivo de Mies e o neorracionalismo de Rossi que se faz nas ruínas. A presença da ruína é então fundamental para o projeto e serve o propósito concreto de disrupção temporal do enunciado moderno com que se propõe a trabalhar (Figueira, 2019):

“Uma coisa é aproveitar a ruína como estádio de contemplação, como aconteceu no Gerês; é a ruína com que fiquei fascinado, era a primeira Obra e havia uma certa “inocência”. Fascinado pela quase identificação da Arquitetura, material artificial com a natureza, porque a ruína deixa de ser Arquitetura, e passa a ser natureza. E mantive a ruína para manter essa pretensão de ser quase obra natural, anónima.” (Moura, 1994, p.28)

Para Souto Moura, a possibilidade da ruína em arquitetura encontra-se entre duas vias possíveis. Matéria literal, pedras a serem utilizadas, ou lugar, espaço quase natural. Por outra palavras, ruína operativa e ruína contemplativa (fig.107).

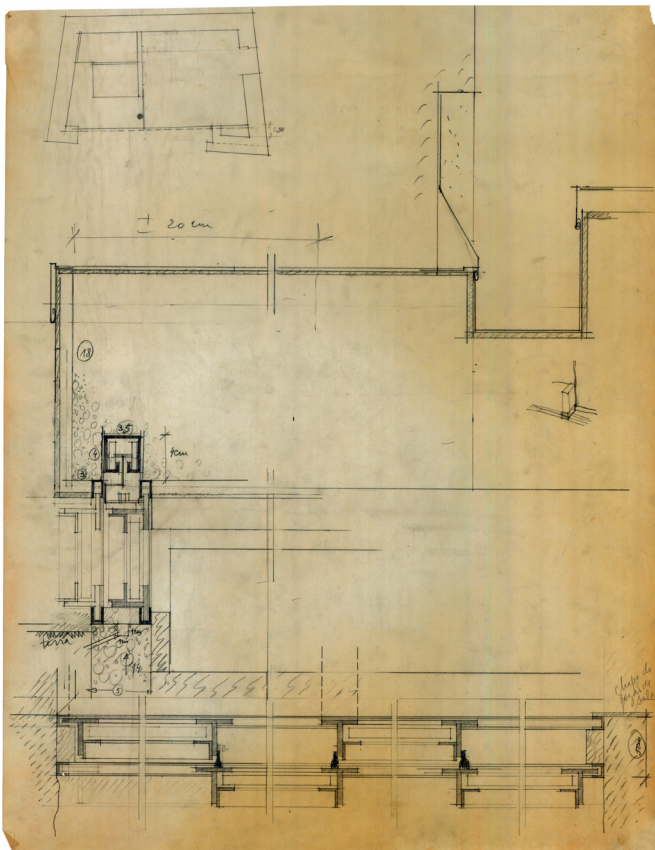


Fig.108 - Caixilharia de ferro e vista da albufeira (2018)

Fig.109 - Corte construtivo (1980-1984)

A questão do Anonimato é mais complexa pois constitui um interesse mais abrangente para Souto de Moura. Para Souto de Moura a arquitetura não deve responder, no momento de projeto, a uma narrativa, correndo o risco de a obra ser um “desastre”. Pelo contrário, o que o arquiteto se propõe é simplesmente fazer, projetar e dar espaço para que as relações entre obra e as pessoas se desenvolvam.

O palheiro do Gerês como tipo antes de ser ruína, surge neste modo de fazer, que é especialmente importante na arquitetura vernacular. Souto Moura admite esse interesse neste tipo de construções, ao serem conjuntos de operações simples com propósitos práticos aos quais se acrescentam sinais pictóricos (Moura, 2003). A arquitetura anónima é um interesse disciplinar ao demonstrar uma lógica interna que o arquiteto (ou o construtor) se preocupa em resolver e não em se identificar:

“Interessa-me o Parthenon pelas suas pedras, aliás fico desiludido quando leio que existiam estátuas no interior e superfícies coloridas. Interessam-me as ruínas, é o que mais gosto na arquitectura, porque são o estado natural de uma obra, de uma obra que acaba; não se pode mudar nada, a ruína é aquilo que é”. (Moura, 2003, p.436)

É uma característica que identifica também nas ruínas. Ao reverter o palheiro em ruínas, Souto de Moura age sobre dois graus de anonimato, procurando colaborar com eles. É especialmente claro quando revemos os desenhos das soluções prévias. A decisão correta para o arquiteto foi manter a área da ruína, não a alargar como estudava nestes desenhos. Mas também não repõe a volumetria do espaço antigo, não mantém a solução de dois pisos com os remates em vidro que preconizava.

Um só piso com “o que a planta deu” é a solução mais próxima deste sentido de anonimato, de identificação das operações que estabelecem a arquitetura que procura, definição dos limites ao construir muros, abertura de vãos para entrada e iluminação (fig.108). Mantém todos estes num aspeto de ruína porque esta operação contribui para a coerência final do projeto, para a sua naturalidade (fig.109).

O que se torna particularmente importante neste caso é que na aproximação





Fig.110 - Fotografia no seu estado atual, alçado sul (2017)  
Fig.111 - Casa em Moledo do Minho, muros de contenção de terras (1991-1998)



a esse grau zero, natural e anónimo, Souto de Moura acaba por se valer dos mecanismos do Movimento Moderno e da sua referência fundamental, pelo menos no seu período inicial, Mies van Der Rohe: a laje de betão, o plano de parede rematado pelo pilar único, um jogo de planos que reformula a figura dos vãos pré-existentes e estabelece um plano de vidro no vazio apresentado pela ruína.

De uma vanguarda Souto de Moura invoca os mecanismos despidos de qualquer carga ideológica, colocando-os ao serviço da resposta prática e lógica do problema arquitetónico. Inserindo-os no espaço da ruína, age sobre o temporalidade e abstração ao ponto de o “antigo” ser verdadeiramente a particularidade da obra (fig.110). Mas não num sentido puramente sensorial, antes por um sentido concreto de disponibilidade para a obra, obra aberta (Moura, 2019) que acaba por se valer do sensorial na procura de uma congruência:

““That is naturalness— a word that has disappeared from architectural language and is being replaced by ecology. Naturalness is the description of forces that are not contradictory, which overcome the simplistic confrontation between natural and artificial.” (Moura, 2005, p.13)

Regressamos assim ao tema da “naturalidade”. Porque parece ser ele a informar as escolhas do arquiteto. Nesta obra a procura de uma solução passa pela identificação da ruína, mas o projeto final apenas se encontra ao trabalhar esta ideia de naturalidade. Falamos concretamente, por exemplo, da laje de cobertura e como esta “pousa” sobre os muros de pedra da ruína. A simbiose entre elementos garante a estabilidade estrutural e responde a um projeto sem moralismos diferenciadores, entre “novo” e “velho” (fig.111).

É precisamente por admitir uma proximidade entre materiais e elementos que consegue garantir a coerência da obra. A cobertura é delimitada a sul, nascente e poente pelos topos de pedra das paredes da ruína. Mas os topos não são rematados; as pedras permanecem soltas, o vão que anteriormente dava entrada ao piso superior permanece nos elementos de cantaria preservados. Os muros rematam-se em ruína.

Assim se considerarmos que o interesse era a ruína, a coerência do projeto implica



Fig.112 - Remate da caixilharia, ruína no Gerês (2018)

Fig.113 - Obra terminada (1984)

que todos os remates contribuam para essa ideia geral. Um pragmatismo servido de um sentido temporal e disciplinar concreto. O plano de vidro remata no interior do perímetro, deixando em simultâneo o cumhal escondido e a parede norte em ruína. O remate da caixilharia na parede poente é feito no próprio muro de pedra (fig.112). Responde por um lado ao plano abstrato da sua referência “modernista” e à erosão das formas na ruína:

“The reahabilitation of the remains of a farm building in Gerês (1980-82) must be understood through this simultaneously abstract and analytical view of the ruin, as if the fragment or incomplete form, exposing the processes involved in its construction, also showed the abstract condition of all architecture that has as its sole model its own past, which needs to be emptied out or revealed in each project.” (Machado, 2015, p.18)

“Anonimato”, “naturalidade”, temporalidade e disciplina (fig.113). A ruína do Gerês funciona como um primeiro momento, onde se testam temas que serão revisitados ao longo da sua carreira. Ao proporcionar os dados e as condições necessárias, a ruína do Gerês permitiu desbloquear respostas para o arquiteto. O estado de ruína é eleito como princípio e é a partir dele que se orienta toda a intervenção, em termos práticos de desenho e conceptuais ou de intencionalidade do arquiteto.



Fig.114 - Ilha do Pico

## **Casa E/C em São Roque, Sami Arquitetos**

2005 - 2014, Ilha do Pico, Açores

### **Contextualização/Percurso**

Em 2005, Inês Vieira da Silva e Miguel Vieira estabelecem os SAMI Arquitetos, em Setúbal, mas o seu trabalho será marcado por uma experiência insular, que irá estabelecer alguns dos interesses que assumem no momento de projeto. Essa experiência inicia-se ao integrarem a equipa de gestão da candidatura do Pico (fig.114) a Património da Humanidade, entre 2002 e 2004 (Barbas, Vinagre, 2014), que seria aprovada em 2004.

Nestes dois anos de trabalho os arquitetos entram em contacto com as tradições construtivas, as formas, a matéria e a imagem da arquitetura vernacular da Ilha, apresentando-se ao mesmo tempo como arquitetos responsáveis pela avaliação e aplicação das regras impostas sobre a nova construção na Ilha, pelas instâncias do património mundial da Unesco. Este processo exigiu um sentido de autenticidade, de conhecimento das pré-existências. Os seus contributos, para além destas condições, são reconhecidos como motores “para uma tomada de consciência da necessidade de rigor, profissionalismo e relevância da arquitetura” (Barbas, Vinagre, 2014) na Ilha.

O interesse em conhecer “o sentido das coisas”, uma aproximação ao real, marca pessoalmente os arquitetos, que se veem numa posição complexa entre a preservação de um território e de uma cultura construtiva e a genuína vontade da população em melhorar as suas condições de vida.

Deste processo complexo os arquitetos ganham um profundo conhecimento do território e da arquitetura vernacular que aí se produzia, tanto no sentido da preservação para a qual serão fundamentais, como para a sua própria prática. A necessidade de “explicar” em certo sentido o valor do vernáculo a quem o habita, embora se mostre uma tarefa aparentemente contraditória, implica uma aproximação real. (Barbas, Vinagre, 2014)





Fig.115 - Centro de Interpretação da Cultura da Vinha (2003-2009)  
Fig.116 - Centro de Interpretação da Cultura da Vinha, volume em vidro (2003-2009)



Em simultâneo com este trabalho de acompanhamento das populações e levantamento de edifícios da área de paisagem da vinha, acumulam também pequenas encomendas, por parte das entidades locais. (Barbas, Vinagre, 2014) Uma das referências principais desta fase de trabalho é o projeto do Centro de Interpretação da Cultura da Vinha (2003-2009), desta feita uma encomenda da Direção Regional do Ambiente (fig.115).

Nesta obra observam-se alguns dos critérios que os SAMI desenvolverão continuamente e é através destes que começamos a traçar o percurso que leva ao desenvolvimento da casa E/C. Em primeiro lugar empregam o seu conhecimento aprofundado do vernáculo da Ilha numa intervenção de recuperação “cirúrgica” do “solar” do século XVII onde o Centro se encontra. Uma imagem do tipo de intervenção que procuram facilitar junto dos habitantes da Ilha, o solar mantém as suas características, como a materialidade da parede de alvenaria, ou a caixilharia em madeira, recorrendo a um rigor construtivo e à praticabilidade da construção, tema fundamental no contexto insular. Em segundo, e não menos importante, propõem um “acrescento”, um pequeno volume paralelepípedo em vidro escurecido, que não só evoca a lógica de volumes tradicionais, como as cisternas, mas também introduz um exercício contemporâneo, material e compositivo (fig.116). A caixa de vidro funciona como uma “montra” para a paisagem dos currais de vinha que ladeiam o edifício (Barbas, Vinagre, 2014), perfeitamente inserido no contexto do centro de interpretação.

Uma outra obra, o Centro de Visitantes da Gruta das Torres (2005), também com programa interpretativo, reforça a capacidade desta resposta prática, desta “operatividade” pragmática que os arquitetos demonstravam (Barbas, Vinagre, 2014). Trata-se de uma intervenção inteiramente de raiz, mas que tem como principal objetivo a proteção de um dos fenómenos geológicos da ilha. Um muro curvo desenha a intervenção, servindo dois propósitos: proteger a entrada da gruta e albergar o programa interpretativo e de black box. Este muro em rendilhado de pedra, retirado à tradição local, permite centrar a obra na sua envolvente funcionando como elemento integrante do esquema de iluminação do programa interpretativo. Atrás deste muro de pedra desenha-se um segundo limite, em vidro, que recebe a luz “rarefeita” do muro e estende o limite interior do volume:



Fig.117 - Muro de limite, Centro de Visitantes da Gruta das Torres (2005)

Fig.118 - Vista interior, Centro de Visitantes da Gruta das Torres (2005)

Fig.119 - Casa C/Z (2007-2010)

“Os SAMI não evitam o arquitectónico acto da construção de edifícios na paisagem – através da composição plástica do preto vulcânico do edifício e da pedra emparelhada do muro, desenham a curva que dá origem à inesperada black box: “Perante uma paisagem tão forte como a que envolve a Gruta das Torres procurámos a integração do edifício não deixando de desenhá-lo como forma arquitectónica que é.” (Baía, 2009, s.p.)

A intervenção é simples e pragmática, tirando partido de materiais como o betão e o vidro mas também do saber tradicional para a construção dos muros de limite (fig.117,118). Este jogo entre materialidades, a performance das soluções conjugadas sob uma única ideia, a presença do vernáculo para lá de uma imagem cristalizada e o processo rigoroso de abordagem construtiva inicia-se neste período de dois anos e transita para as encomendas seguintes:

«Estes dois anos foram importantíssimos para nós, porque o trabalho nos obrigou a resumir o que já trazíamos e, de repente, tivemos de o aplicar a um sítio onde a arquitetura estava no seu mais elementar.” “Neste contexto não existe o supérfluo e a pedra está intimamente ligada ao Homem.”» (Barbas, Vinagre, 2014, s.p.)

Após este período de dois anos os arquitetos voltam a trabalhar na Ilha do Pico, desta feita com encomendas privadas para habitação. Para além da casa E/C é importante referir a casa C/Z, sua contemporânea, e onde as preocupações que estabelecem entre 2002 e 2004 se vão aprimorando. A casa C/Z (2007-2010) é composta por quatro volumes simples (fig.119), revestidos a madeira escurecida, que se abrem em várias direções criando espaços distintos entre eles, tanto no interior como no exterior. O conjunto tira partido da pendente, criando “balcões” que se abrem para a vista, desenvolvendo em simultâneo relações distintas entre interior e exterior. A atenção ao pormenor reconhecível na casa procura a exponenciação da ideia, do “conceito inicial” (Barbas, Vinagre, 2014).

As referências à arquitetura vernacular são assumidas, desde a lógica de pequenos volumes à relação com a pendente, e estas características fazem parte de uma procura em traduzir as “lições” encontradas na arquitetura vernacular para uma lógica contemporânea. O processo parece ser assim um trabalho continuado de



desenho, recusando decisões imediatas e conceptualizações, escolhendo pelo contrário uma procura material e construtiva aliada a uma ideia de programa e lugar:

“Nunca ficam deslumbrados com um desenho e desconfiam dos projectos que perseguem o “conceito”: “É importante o ‘conceito’ do projecto, mas isso não é uma história que se conta; não andamos à procura do enredo que conta a história do início ao fim.” No seu processo de trabalho não existe o “esquiço emblemático” nem a construção de maquetas conceptuais” (Barbas, Vinagre, 2014, s.p.).

É fundamentalmente um processo prático e próximo dessa aproximação ao sentido das coisas sem negar contudo um projeto próprio de interpretação. Podemos avançar algumas características base para a análise posterior da casa E/C e da implicações para o tema da ruína:

- Um conhecimento da realidade das coisas, seja a arquitetura vernacular e os seus mais variados elementos, que na Ilha do Pico resultam numa arquitetura plena de requintes e pormenores dentro de uma essencialidade fundamental.
- Um interesse na transposição destes temas essenciais do vernáculo para os edifícios propostos, mas principalmente um interesse em colaborar e dialogar com a envolvente, qualquer que esta seja.
- Um processo que parte de um conceito mas que não se prolonga nesse sentido, procurando antes uma execução rigorosa dos passos para que a ideia se materialize. A pormenorização e construção são prolongamentos da ideia.



Fig.120 - Ruína existente, vista exterior



## Casa E/C

“Uma ruína foi o ponto de partida para o desenho de uma casa de férias na ilha do Pico. O projeto surgiu da vontade de manter a ruína e pensar uma casa que a valorizasse, que a ela se pudesse moldar e simultaneamente dela tirar partido, oferecendo possibilidades de vivências mais diversas e complexas que a anterior tipologia. Uma vez que a aproximação ao edifício se faz à cota das suas coberturas, devido ao grande declive do terreno, desenhámos todas as coberturas do projeto como se de decks se tratassem, permitindo a sua utilização como espaços de estar e de contemplação. A casa, moldada no interior das paredes de pedra, foi desenhada com vãos generosos, para entrada de luz e para usufruto da deslumbrante paisagem, que se alinham e por vezes desacertam dos vãos pré-existentes da ruína, recriando enquadramentos e relações com o limite original da casa. O projeto é um movimento entre uma linha de limite, em pedra, e os volumes da intervenção que por ela se deixam conduzir, se desacertam ou se alongam, sempre que a necessidade de espaço, ou de uma vista, se impõe. “(Vieira e Silva, 2014c, s.p.)

O projeto da casa E/C tem início em 2005 e prolonga-se até 2007, enquanto que a construção se realiza entre 2010 e 2014. A ruína é o momento inicial, que atrai os clientes a comprar a casa e o terreno, na encosta norte da Ilha, em S. Miguel Arcanjo. Foi reconhecida internacionalmente, pelo prémio Europeu de Intervenção no Património Arquitetónico AADIPA, em 2015,

Esta ruína define-se pela sua pequena escala e por um conjunto de paredes relativamente degradadas (mas ainda com capacidade estrutural) construídas num sistema de emparelhamento de pedra basáltica com junta seca (fig.120). Já não se encontrava uma cobertura nem as estruturas de madeira que definiam os pisos. A tipologia da casa original é comum à Ilha do Pico, com as divisões habitáveis no piso superior, com uma entrada principal a essa cota, e as divisões destinadas aos animais e ao armazenamento de cereais no piso inferior, com entrada própria. Para além deste programa encontra-se também um volume no piso superior que serve de cisterna. A casa orienta-se a norte, com vista para a Ilha



Fig.121 - Ruína existente, vista interior

de S. Jorge. No interior reconhecem-se algumas secções fechadas com argamassa, correspondentes ao piso superior, enquanto que as seções inferiores se mantêm com aparelho de pedra à vista demonstrativo desse seu carácter mais prático de abrigo para animais e produtos agrícolas (fig.121).

Os vãos são reduzidos, existindo apenas um “balcão” que permite a contemplação da paisagem. O terreno associado desenvolve-se pela encosta estando a ruína mais próxima da aproximação sul, numa cota superior. Está delimitado por muros que juntamente com o piso inferior marcam a raiz agrícola da casa original. Inclui também uma cisterna, a sul e um forno alto. Todas estas características indicam uma casa, como referido, de tipologia comum à ilha, datada do século XVIII. (Vieira e Silva, 2014b)

A vegetação já se apoderava do interior da ruína e os efeitos do tempo eram visíveis no aparelho de basalto que compõe as paredes. Mantendo uma volumetria indicativa da totalidade ausente, a ruína encontra-se num intermédio entre uma familiaridade construída e um carácter pitoresco que a insere na paisagem alargada da Ilha.

Os clientes reagem às qualidades da ruína que encontram e a expressão do seu gosto pela ruína traduz-se na forma como abordam a encomenda. São atraídos pela qualidade plástica do material e da forma sem cobertura da ruína.

O programa a responder é uma residência de férias, para todo o ano, com quatro quartos, mantendo os elementos que os atraíram inicialmente. Há uma expectativa em relação ao nível de conforto que a casa deve ter. Manter a imagem da ruína implicaria tomar decisões que iriam contra essa expectativa, no entanto, optar pela reabilitação das paredes implicaria, para os arquitetos, a desvirtuação dessa mesma imagem e a sua presença na paisagem:

“(...) tínhamos duas aproximações possíveis, ou uma situação que é muito corrente, que é praticamente não fazer intervenção nestas estruturas, mantendo-se de facto o seu carácter e a sua identidade mas preterindo a questão do conforto, portanto mantêm-se as juntas nas frinchas, mantêm-se as caixilharias relativamente débeis, tudo isso tem coerência mas temos um déficite de conforto, ou então se tentamos colmatar essas juntas, (isso

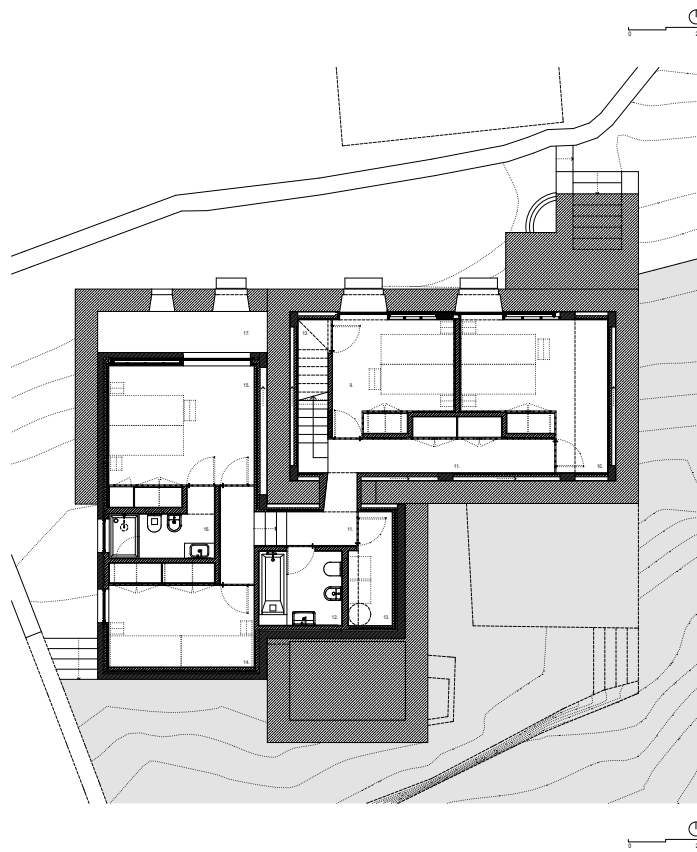
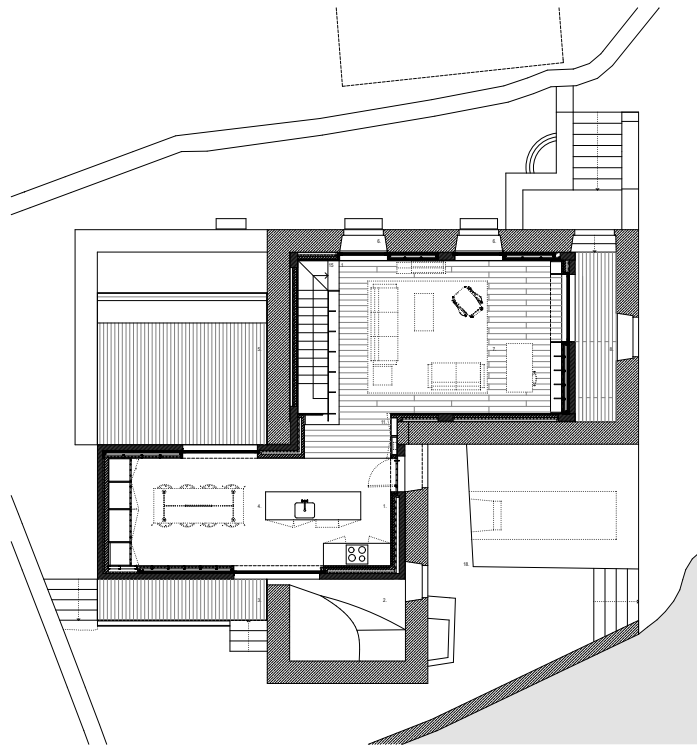


Fig.122 - Planta do piso 1, Casa E/C (2005-2014)

Fig.123 - Planta piso 0, Casa E/C (2005-2014)

é literalmente chegar às juntas das pedras e começar a encerrá-las), se começamos a querer por uma telha que não é a telha tradicional por causa do apodrecimento, tudo isto acaba transformar estes objetos em algo que aos nossos olhos já não corresponde àquilo que fez, no caso desta ruína, alguém do continente vir comprar a ruína neste estado.” (Vieira e Silva, 2014a)

Entre estas duas possibilidades colocadas à partida a dupla acaba por propor um compromisso, assumindo a imagem e a presença material da ruína como motor do projeto, sem que com isso se perdesse o conforto necessário para um programa de habitação contemporâneo. Assim, a própria ruína vai desenhar a solução, moldando-se ao interior das paredes. Numa lógica de volume dentro de volume, a nova casa desenha-se em relação com a ruína.

Deste fascínio demonstrado pelos clientes, os arquitetos encontram uma solução “inesperada” (Vieira e Silva, 2014a) utilizando a ruína quase como um “cenário”, permitindo a preservação da “atmosfera” da ruína. A procura de luz e a operatividade dos volumes dita em grande parte as escolhas tomadas, procurando responder ao limite imposto pela ruína como cenário mas também como potenciador dos espaços.

No piso superior (fig.122) são desenhados dois espaços comuns, um mais a sul e perpendicular ao volume da ruína, para cozinha e zona de refeição, e outro junto à parede principal da ruína, a norte, para sala de estar. O “jogo” de volumes é aparente neste piso superior; o volume correspondente à cozinha rompe o limite definido pela ruína, sendo por isso necessário a demolição de uma secção da parede. Já o volume da sala de estar recua em relação a esse limite. A entrada faz-se a sul, no encontro entre os dois volumes norte e sul, e as escadas de acesso ao piso inferior encontram-se no topo oeste da sala de estar, dando acesso ao corredor principal do volume dos quartos.

No piso inferior (fig.123) desenham-se os quatro quartos e duas instalações sanitárias e as instalações técnicas, ocupando quase na totalidade o volume definido pela ruína, com exceção da secção oeste, onde o novo limite segue o rompimento previamente referido das paredes da ruína. Ao aumentar a área da intervenção é possível também repetir a solução de “pátio” no quarto principal

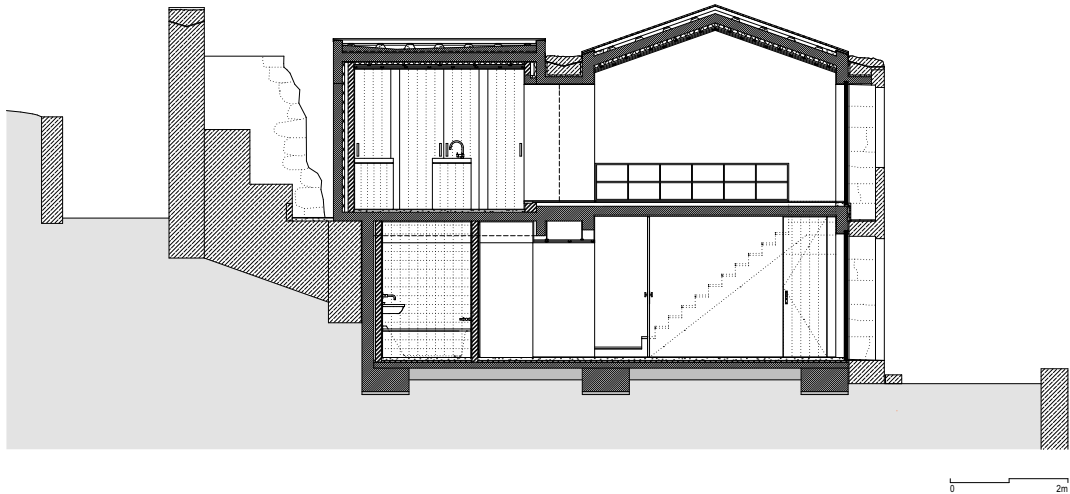
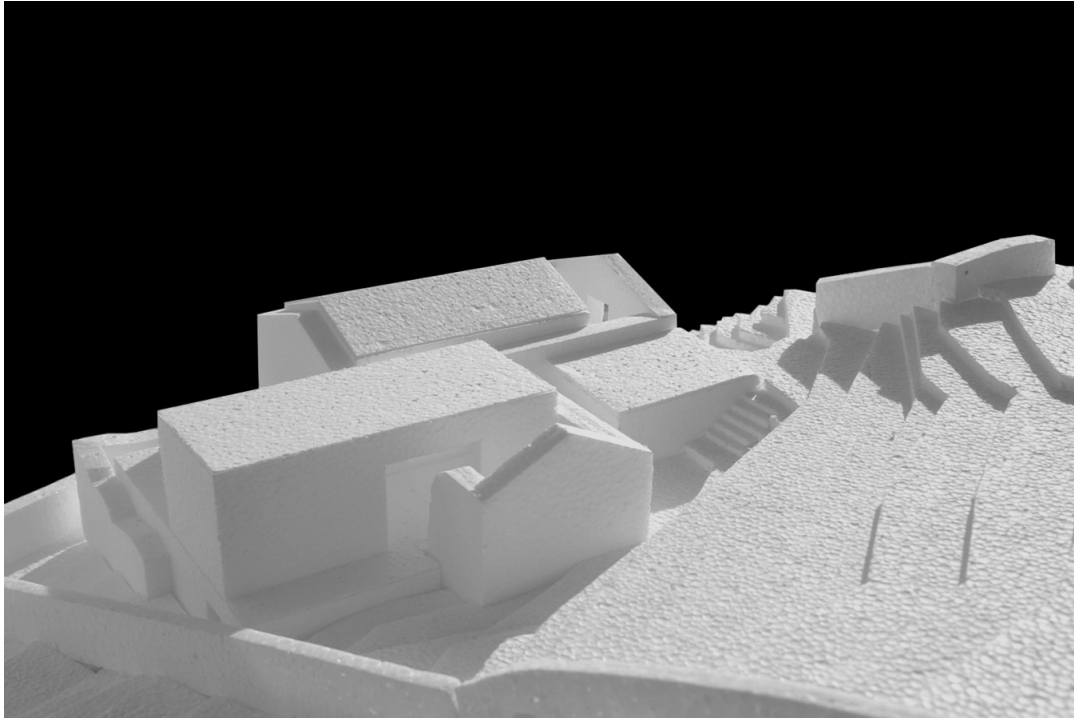


Fig.124 - Maquete de conjunto  
Fig.125 - Corte transversal



orientada a norte. Um vão de grandes dimensões é aberto neste topo norte para iluminação do quarto principal.

Estas operações volumétricas de afastamento e rompimento seguem os princípios de iluminação dos espaços, a preservação de elementos característicos da ruína e a potenciação da nova intervenção (fig.124). A torção do volume da cozinha permite a manutenção do forno, um requisito dos clientes, possibilitando também a abertura de uma nova relação visual com a paisagem (o mar e a Ilha de S. Jorge) a norte e a criação de um espaço de contemplação. Os dois “afastamentos” em relação à ruína, na sala de estar e no quarto principal, desenham pequenos pátios, espaços com qualidade própria, que possibilitam a abertura de vãos de maior dimensão daqueles que a ruína preservava.

O volume da sala de estar e quartos remata em duas águas, seguindo a geometria que os topos da ruína mantinham, enquanto que o volume de cozinha e restantes quartos tem um remate em cobertura plana. Todas as coberturas são revestidas com um *deck* que permite a utilização das mesmas como espaços de contemplação da paisagem. A nova intervenção é de construção em betão armado aparente, que pela sua qualidade menos “acabada”, cria uma relação com a dureza da pedra basáltica e o desgaste que esta sofreu no processo de ruína.

Alguns pormenores de desenho acabam por reforçar esta ideia de potencialização mútua, como é o caso do pé-direito do piso inferior (fig.125). Sendo necessário cumprir o pé-direito regulamentar de 2,40 m no piso inferior, a cota do piso superior eleva-se em relação aos vãos da ruína, o que implica uma relação distinta da tipologia de vão tradicional com parapeito a 90 cm. Colocar esse parapeito a um nível mais baixo permite que em qualquer situação os utilizadores tenham uma relação franca com a paisagem. Em complemento desta relação a abertura de vãos no “novo” limite de betão segue um princípio de abertura total - de pavimento a teto - que enquadra a ruína e os seus vãos de uma forma distinta.

Elementos como as pedras de soleira “secundárias” no piso inferior que serviam para facilitar a entrada dos animais permanecem também na obra como referência a esta tradição vernacular que, como referido, marca o percurso dos arquitetos:



Fig.126 - Contraste material

“A ideia de a “fachada olhar para si própria” teve origem neste processo de desenho e os (des)alinhamentos, encontros e desencontros originaram um espaço complexo, inusitado e muito qualificado.” (Barbas, Vinagre, 2014)

Nesta continuação da ideia pelo desenho, a casa E/C cumpre o objetivo que traça para si própria, mantendo a ruína aparentemente como “cenário”, desenvolvendo uma “nova” casa no seu interior que se descobre apenas na aproximação aos seus limites. A sul, as coberturas em *deck* indicam a presença de uma nova intervenção; a este e norte, a ruína domina completamente, sendo apenas aparente a nova casa nos pormenores dos vãos e o segundo limite de betão que define o pátio da sala de estar. A oeste os volumes de betão sobrepõem-se aos limites da ruína, invertendo a imagem que se estabelece nos restantes alçados/aproximações, mas mantendo um equilíbrio com a “atmosfera” da obra e da paisagem (fig.126).



Fig.127 - Villa Ordos 100, Planta (2007)  
Fig.128 - Intervenção no foyer do edifício Gulbenkian (2016)

## A apropriação “lógica” da ruína

“Entre o tempo lento do escritório em Setúbal, o calor de uma casa de férias e o rigor do clima na “ilha negra”, o encontro refinado e subtil entre a construção contemporânea e as capacidades “simbólicas” da ruína pode ser entendido como um manifesto acerca das funções da arquitectura.”  
(Barbas e Vinagre, 2014, s.p.)

O caso dos SAMI arquitetos e a relação da sua obra com o tema da ruína é singular pela construção do seu discurso e pela forma como a sua abordagem específica ao projeto de arquitetura resulta no momento de contacto com ela. Por várias vezes os arquitetos recorrem ao termo ruína ou ao próprio conceito como figura do seu discurso.

Será importante referir duas situações específicas. Primeiramente o caso da Villa Wallpaper, inserida no projeto de grande escala de Ai Wei Wei, para a Mongólia Interior: a Villa Ordos 100 (fig.127). Neste empreendimento seriam construídas 100 “*villae*”, projetadas por 100 equipas de arquitetos selecionadas pela dupla Herzog & De Meuron. Os SAMI arquitetos são selecionados, em 2007. Dada a condição particular do local e as incógnitas a que estariam sujeitos, os arquitetos recorrem a um processo conceptual, elaborando uma linha contínua que define interior e exterior, mas que num grau 0 estabelece uma volumetria de base (Baía, 2009).

Na conferência do Ciclo Playgrounds, em 2014, na galeria Boavista, os arquitetos descrevem o projeto como uma ruína, um limite ou uma pré-existência fundadora do qual se apropriam para construir uma proposta. Esta ideia de construção de uma ruína pode indicar um significado anterior do tema da ruína. No entanto, ao analisar o discurso utilizado para apresentar a intervenção no edifício da Fundação Calouste Gulbenkian (fig.128) para a Trienal de Arquitetura 2016 (*A Forma da Forma*), é possível compreender que esta ideia de ruína é principalmente um mecanismo que se refere à importância da pré-existência:

“(...)efetivamente entendemos esta intervenção no foyer da Gulbenkian como se fosse um projeto, não só porque propusemos um elemento,





Fig.129 - Volumetria final

Fig. 130 - Volume da cozinha e rompimento da ruína



um corrimão, que é do domínio da arquitetura, mas também porque a postura que procuramos utilizar foi semelhante à que utilizamos nos projetos em que o nosso terreno ou a nossa pré-existência era aquele edifício (...)” (Vieira, 2017)

Isto significa que mesmo no caso de uma intervenção pontual e efêmera, a preocupação com a pré-existência e os dados do local são fundamentais para a procura de uma solução. Acabam também por se referirem à Gulbenkian como uma ruína, o que reforça acima de tudo esse carácter de lugar, de pré-existência, de dado disponível à apropriação.

Concentrando o que podemos entender do processo dos arquitetos na leitura das suas obras anteriores, e a presença do termo “ruína” no seu discurso, podemos desenvolver uma leitura da casa E/C que se aproxima de uma apropriação “lógica” da ruína. Ou seja, a resposta é principalmente em relação ao observável, ao existente, à ruína visível e à necessidade de resolver um programa concreto:

“Este desenho surgiu de vontade de manter a expressão da alvenaria de pedra existente o mais genuinamente possível e pensar uma casa que dela pudesse tirar partido criando espaços diversos e complexos que a anterior tipologia. A casa, moldada no interior das paredes de pedra, foi desenhada com vãos generosos para a entrada de luz e para o usufruto da deslumbrante paisagem, vãos que se alinham e por vezes desacertam dos vãos pré-existentes da ruína, recriando enquadramento e criando novas relações com o seu limite original. O projecto resulta do movimento entre paredes de pedra e volumes em betão à vista que por elas se deixam conduzir.” (Vieira e Silva, 2016, p.74)

Nesta breve descrição a ruína é principalmente o limite de alvenaria que a intervenção vai seguir, moldando-se a ela. A ruína é matéria que permite desenhar espaços de uma maior complexidade (fig.129) que de outra forma, no caso de reabilitação por exemplo, não seriam possíveis. A materialidade da ruína é a da arquitetura vernacular, mas é principalmente a “âncora” lançada pelos clientes. O discurso é propositadamente alheio a qualquer significado simbólico ou referência a elementos que não residam já na parede (fig.130). A ruína é a ideia, sem *à priori*, sem nenhuma carga simbólica para lá da que os clientes trazem e o



Fig.131 - “Pátio” do quarto principal  
Fig. 132 - Aproximação à casa a norte

seu próprio interesse pela arquitetura vernacular e pela plasticidade dos materiais e formas. Assim a caixa dentro da caixa, a casa dentro da ruína alimenta-se tanto da resposta prática como do potencial da ruína.

As decisões tomadas na procura desta ideia refletem a subtileza e atenção ao pormenor como prolongamento da ideia. Mas a resposta prática não nega a ambiguidade. A torção do volume da cozinha permite o aproveitamento do forno, a resposta a um desejo que numa casa “nova” não seria possível. Contudo, ao romper com o limite da ruína cria-se um problema: como resolver o remate da secção de parede que permanece. A ideia resiste, deixando a parede derrubada como prolongamento da ruína. A ambiguidade neste caso reside na capacidade deste pormenor ser em simultâneo algo completamente novo e perfeitamente inserido na ruína. De ser assumidamente “falseado” e garantir uma clareza de intervenção.

O remate em duas águas retoma a escala do edifício e permite potenciar o espaço interior, diferenciando-o do volume de cozinha com pé-direito mais baixo. Retoma também uma totalidade que permanece na ruína e que está quase ao alcance quando observamos, por exemplo, as fotografias da ruína antes da intervenção.

Os pátios são mecanismos que potenciam os novos espaços interiores ao introduzir um novo limite (fig.131). Mas a caixilharia escolhida para a nova intervenção procura esbater esse limite desaparecendo por completo no interior da “nova” parede, o que reforça esta leitura de dois limites concordantes. O carácter de cenário da ruína é reforçado pelo enquadramento dessas paredes pelos novos vãos.

A entrada de serviço pela cozinha não respeita o vão existente, pelo contrário, insere uma dissonância entre a ruína e a nova intervenção deslocando-se em relação ao vazio do vão da ruína. Revela assim a ambiguidade da intervenção e a capacidade de traduzir a ideia pelo pormenor. A estranheza da porta deslocada enfatiza a ideia e ilustra a possibilidade de ser surpreendido por essa procura de rigor. (Vieira, 2017)

A materialidade da ruína (fig.132), que é descrita em termos da sua genealogia



Fig.133 - Remate dos vãos

vernacular, embora sendo totalmente distinta do betão escolhido, complementa-o pela semelhança na textura. A limitação dos meios permite que o novo se aproxime do antigo. Esta proximidade acabará por se exponenciar à medida que o betão envelhece e reage à ação do tempo que indica uma consciência por parte dos arquitetos do eventual encontro dos dois limites:

“A relação entre o novo e o velho afirma-se através da integridade de cada elemento e do respeito pela identidade de cada tempo. O par movimentase suavemente entre o contacto e o afastamento dos corpos. Essa afinação gera uma nova identidade singular.” (Barbas, Vinagre, 2014, s.p.)

A forma como este projeto consegue ter um resultado tão singular é indicativo de que a ruína na sua possibilidade arquitetónica não se reserva ao manifesto ou à conceptualização. Manter a ruína, neste caso, resultou no desenho de uma totalidade híbrida que reforça a atmosfera da ruína, a sua plasticidade dada pela erosão do material e das volumetrias originais, sem que com isso se comprometa uma visão pragmática da resposta a um problema. A distância e proximidade dão-se fisicamente mas também pela manutenção de vários elementos de um passado antes da ruína (fig.133). A presença simbólica permanece inalterada.





## **Casa de Alenquer, Aires Mateus**

1992 - 2002, Alenquer, Lisboa

O trabalho da dupla de arquitetos Francisco Aires Mateus e Manuel Mateus é particularmente identificável na sua imagem imediata: volumes abstratos. Mas a dimensão do seu trabalho é maior do que apenas a identificação visual de alguns elementos chave. É importante compreender o contexto e a sua proximidade com a ruína repensada pela abstração e pela sua qualidade espacial.

O seu trabalho tem início no atelier do arquiteto Gonçalo Byrne, ainda durante o percurso académico. Esta experiência será fundamental por vários motivos, mas podemos elencar algumas questões principais. A primeira é essa experiência de aprendizagem:

“With Gonçalo Byrne, we learned the basics of our profession: how to handle architecture and how to build. It was a learning period that continued up to the start of our studio.” (Mateus, 2011, p.7)

Esta influência não se manifesta por qualquer relação formal ou estilística, mas sim por uma forma particular de abordar o exercício projeto.

Uma característica notável é a capacidade de Byrne em encontrar uma mediação, isto é, encontrar uma posição mediadora que permita concretizar uma lógica interna, uma “imanência” (Rodeia, 2002, p.6). O projeto é desenhado através da relação umbilical entre memória e tempo, onde uma capacidade de analisar e compreender diferentes situações profundamente erudita se combina com uma preocupação construtiva (independente da escala) que produz espaços sensíveis e de uma evidência que se aproxima do anonimato. (Rodeia, 2002, p.6)

A transposição desta sensibilidade do “mestre”, reflete-se na consciência de que o exercício de projeto se traduz num problema específico contendo a possibilidade de uma lógica legitimante. Projeto é intervenção crítica na realidade. (Rodeia, 2002, p.6)

A lição fundamental da experiência com Gonçalo Byrne é a observação do lugar, físico e cultural, conhecendo-o intimamente, para dele se servirem na procura de



Fig.134 - Nova Reitoria da Universidade de Lisboa, Aires Mateus  
Fig.135 - Residências do Polo II da Universidade de Coimbra, Aires Mateus

uma lógica legitimadora:

“We learned this desire to look for the meaning of a place through observation from our work with Gonçalo. I remember that one of the things we always did before we started a project was to draw the site plan in detail – which took us two to three weeks, depending on the competition – and Gonçalo looked at it every day.” (Mateus, 2016, p.13)

A segunda questão é o grau de liberdade que mantêm ainda dentro da estrutura do atelier de Gonçalo Byrne. Ao partilhar autoria com os irmãos Aires Mateus e dando mesmo a possibilidade de desenvolverem as suas primeiras obras, Gonçalo Byrne possibilita o crescimento dos arquitetos. O seu afastamento em relação à escola consolida também a sua enorme autonomia (Correia, 2020, p.9):

“But the fact of not feeling the pressure mentioned by many – especially in the criticism – of “killing the father” allowed them a framework of freedom that resonates in everything they do.” (Correia, 2020, p.9)

A Nova Reitoria da Universidade de Lisboa (fig.134) e as Residências do Polo II da Universidade de Coimbra (fig.135) ilustram esta experiência particular. A primeira propunha-se a configurar uma nova praça, aberta à cidade. A proposta altera a topografia ao inserir uma escadaria, rematada por um volume de proporções “laminares” (Mateus, 2011, p.7). Demonstra essa preocupação com o lugar e a relação da proposta com o contexto cultural e físico, introduzindo também o tema do volume e da escavação, ainda que de uma forma embrionária.

As Residências do Polo II funcionam como prolongamento desta forma de agir. A circunstância especial entre plano e terreno de suporte potencia um resultado que evidencia a preocupação com o local. A partir de um conceito que engloba volumetria, programa e definição material e construtiva, a complexidade do local é transposta e sintetizada no projeto. (Rodeia, 2002, p.8) Uma ideia de volumetria, entre a base e o volume esbelto (a torre), que se complementa pela materialidade distinta dos dois volumes.

Será importante recuperar algumas casas (quase) contemporâneas, em que a questão da envolvente, do conhecimento do lugar, é densificada, mas onde é especialmente clara esta procura experimental que sustenta uma ordem

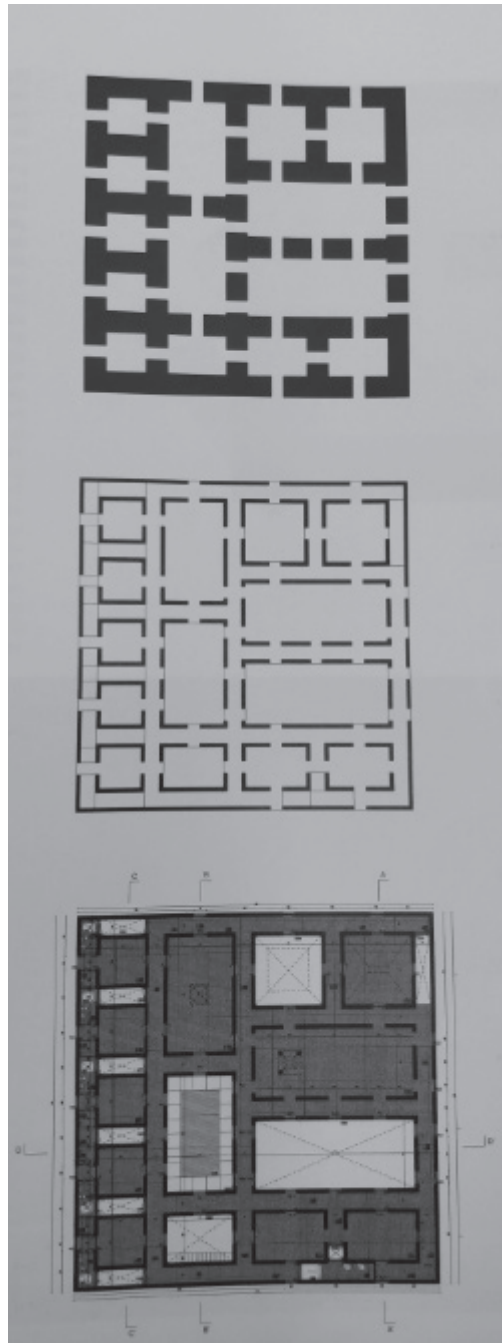


Fig.136 - Casa em Nafarros, Aires Mateus (1993)  
Fig.137 - Casa em Alvalade, Plantas, Aires Mateus (1999)

legitimadora. Como conjunto, dada a proximidade de escala, do programa e a sua relativa sucessão temporal, permitem estabelecer uma genealogia onde se insere a casa em Alenquer.

A casa em Urzal (1992, não construída), a casa em Nafarros (1993, construída), e a casa em Alvalade (1999, não construída) partilham um processo particular de relação com a envolvente e um princípio de experimentação organizacional, a divisão de espaços num princípio hierárquico de espaços servidos e servidores.

O que está em causa nos dois primeiros projetos é a relação com a envolvente imediata. São, no entanto, desenhadas através de lógicas opostas de estrutura hierárquica dos espaços. Se na casa em Urzal o foco está nos espaços servidos - sendo os servidores fluídos e residuais, resultando numa concentração formal que converge terreno e intervenção - na casa em Nafarros (fig.136) a lógica inverte-se, sendo um espaço servidor “crucial” ao qual os restantes espaços são adicionados, fragmentando-se e criando espaços intersticiais, o que acaba por “desmontar” a casa pelo terreno:

“En conjunto, las propuestas parecen querer desmentir la idea de que el emplazamiento pueda construir el edificio de una manera determinista, intuyendo de alguna forma que lo que se produce es lo contrario: el edificio construye el emplazamiento a partir de sus propias reglas.” (Rodeia, 2002, p.7)

Finalmente a casa em Alvalade (fig.137) concentra estas possibilidades estabelecendo o diálogo entre duas ordens espaciais que organizam o programa da casa e estabelecem um jogo de espaços com diferentes escalas. A ideia de habitar o limite é especialmente clara mostrando-se um resultado do processo continuado de projeto de experimentação:

“The initial aim was to design a house along the same lines as the vernacular buildings, with very thick walls, but that proved unwarranted in its own right. Then we began to work on the possibilities of using that thickness, and we end up turning it into circulation space, like a maze. This circulation was not confined to a strict functional relationship between the rooms of the house: it meant the input of a long-term





experience into the space inside the house, which became a focal point for the living experience there. So there is also an important difference between the departure point and the arrival point: an idea that arises in the heat of the process can wipe out previous premises and take the project back to the starting point.” (Mateus, 2011, p.11)

A ideia pode mudar. É encorajado que o faça. E assim que a mutação se dá, retrocede-se procurando explorar essa nova via. Podemos elencar alguns temas presentes nestas obras, que ilustram um percurso sintetizado na casa de Alenquer:

- Uma aprendizagem com recurso à informação dos contextos e lugares a intervir, dada pela experiência com o arquiteto Gonçalo Byrne;
- A liberdade de experimentar entre projetos e dentro dos próprios processos de desenho. O que estabelece no agregado uma experiência legitimadora.;
- A procura de uma linguagem, pela materialidade e pelos processos de desenho como a escavação, subtração e adição de volumes segundo lógicas de organização entre espaços servidos e servidores;
- A abstração enquanto conquista da realidade, tema este profundamente relacionado com a experimentação mas também com a leitura do contexto como dado de projeto;



Fig.138 - Ruína em Alenquer

## **Casa em Alenquer**

“Da casa antiga recuperou-se apenas as paredes exteriores. Limites ambíguos e transponíveis, postos a nu em todo o seu peso, os muros geraram um espaço de forte carácter. O recinto, simultaneamente interno e externo, foi em seguida ocupado: de um lado, escavou-se um tanque adjacente aos muros, do outro, implantou-se um volume autónomo contendo os espaços encerrados. Reduzidos a dimensões mínimas, estes apresentam-se como puros paralelepípedos habitáveis, abertos sobre o muro exterior através da transparência de uma das faces. A tensão do projeto acumula-se entre fachadas. O espaço intersticial molda-se no confronto dos dois corpos, das duas geometrias, dos dois tempos. Em mais do que um sentido, propõe-se um habitar entre limites.” (Mateus, 2005, s.p.)

O projeto da casa em Alenquer desenvolve-se ao longo de vários anos, entre 1995 e 2001. Durante esse período os arquitetos estão sujeitos a dúvidas e incógnitas constantes, num processo que se torna quase obsessivo (Rodeia, 2002, p.9). No entanto, esta ruína não é o objeto de projeto inicial.

O programa original destinava-se à reabilitação de uma casa no centro de Alenquer, muito próxima das casas que estabelecem a envolvente próxima. Assim, a abordagem inicial preservava as paredes exteriores, mantendo essa relação com a envolvente, e reformulava o interior da casa. O princípio cai por terra quando todo o edifício abate, à exceção das paredes exteriores portantes (fig.140).

A ruína de Alenquer interrompe um projeto já estabelecido mostrando-se uma ruína imediata e, por isso, sem a carga simbólica que a ela poderia estar associada pelo “tempo longo”. Assim, o processo de revisão de projeto que é já parte do trabalho da dupla de arquitetos, parte de uma força externa absolutamente transformadora da envolvente e das circunstâncias de projeto.

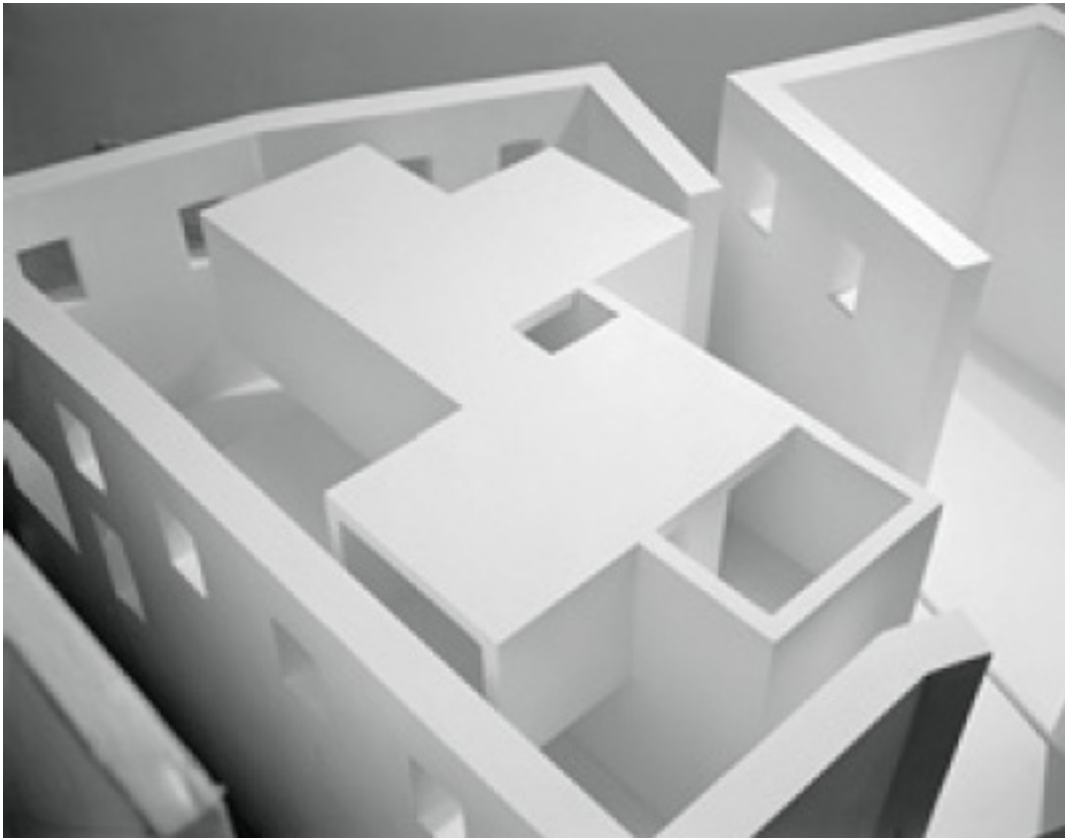


Fig.139 - Maquete da proposta, Aires Mateus  
Fig.140 - Igreja Bete Giyorgis, Lalibela, Etiópia (séc. XII)

A ruína caracteriza-se pelas paredes portantes que permanecem. Com 7 metros de altura e um sistema de aparelho em pedra (agora à vista), os espaços delimitados no interior ganham uma proporção completamente distinta da original. Os vãos da casa permanecem como vazios neste perímetro de pedra. Embora mantenham alguma estabilidade, não oferecem a possibilidade de sustentar uma nova carga.

Os arquitetos regressam à fase de aproximação ao local, conscientes de que a solução terá de enveredar pelo desenho de um novo volume, autónomo em relação à ruína:

“When we went to study the site – to see what options we had and think about how to design an independent structure – we became fascinated with the “new home”. Previously it had been just a normal village house, but after its collapse, it became a beautiful ruin: the walls became incredibly powerful and the space left inside between them was admirable.” (Mateus, 2016, p. 21)

Este fascínio pela ruína que encontraram é reforçado em vários momentos, através de descrições particularmente pessoais:

“What had been a functional building on a conventional scale suddenly became a ruin: an imposing set of seven meter high by one meter thick walls with several strikingly enigmatic voids.” (Mateus, 2011, p. 6)

Este foi o momento de transição, descobrindo um carácter próprio nas paredes da ruína. Ao mesmo tempo que altera as circunstâncias iniciais, consegue proporcionar uma outra liberdade à proposta. É inserido no interior da ruína um volume autónomo que serve as funções da casa, e uma piscina (fig.139, 140).

Como a ruína se define por dois perímetros paralelos, um a norte e outro a sul, as duas intervenções ocupam-se de espaços diferentes. A norte o tanque, escavado junto ao limite de pedra, a sul o volume da casa, perpendicular ao limite sul mas enviesado em relação à entrada do perímetro de ruína, que se encontra a poente:

“The new building was inserted inside the walled enclosure, defining itself as a modular volume with extremely precise, independent rules.” (Mateus, 2011, p.6)

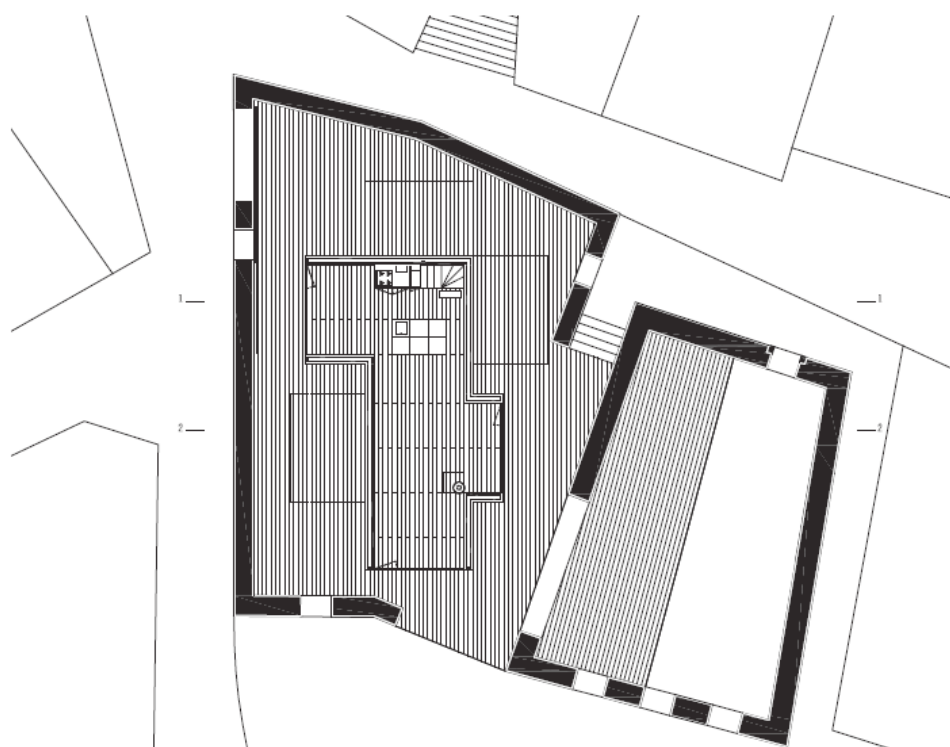
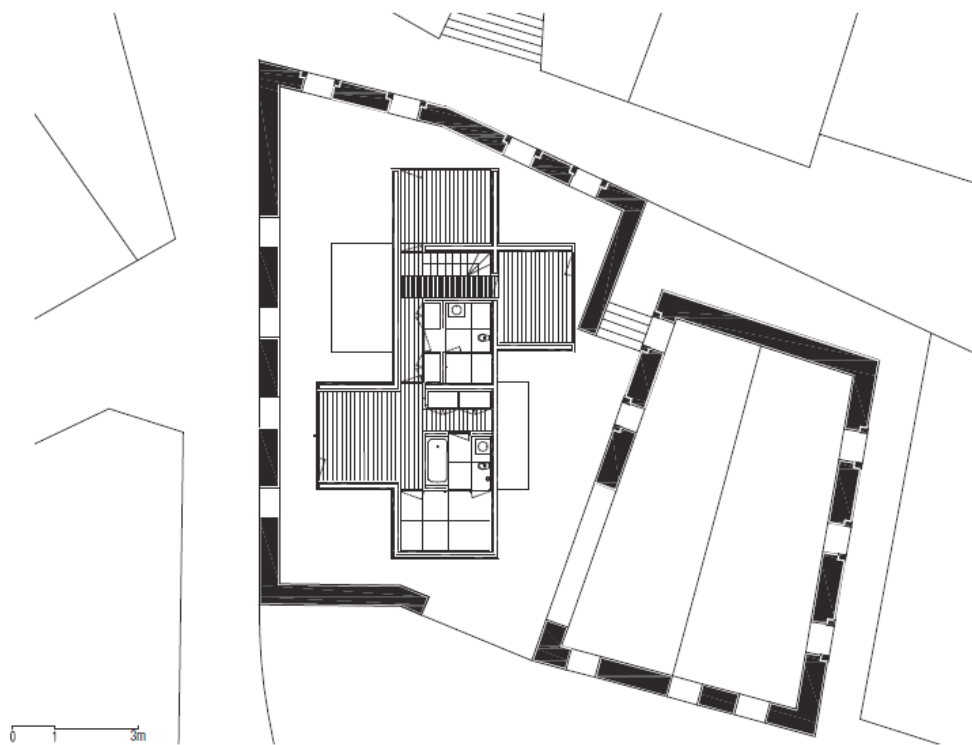


Fig. 141 - Planta do piso 1, Casa em Alenquer, Aires Mateus  
 Fig. 142 - Planta do piso 0, Casa em Alenquer, Aires Mateus



O novo volume caracteriza-se pela sua clareza organizacional, com os espaços sociais no piso térreo (fig.141) e os “privados” no piso superior (fig.142). O piso térreo é composto por um volume paralelepípedo longo, com sala de estar e cozinha, sendo adicionado a este volume principal um volume pequeno correspondente à entrada e outro correspondente à zona de refeição. No topo poente encontram-se as escadas de acesso ao piso superior.

Este segue a lógica de volumes simples aglutinados, com dois volumes “suspensos” a poente para dois quartos, com uma instalação sanitária no corpo central e um volume a nascente (também ele suspenso) com um quarto e uma instalação sanitária privativa. De forma a corresponder na totalidade ao volume inferior o topo nascente inclui um pequeno pátio ou “saguão” que ilumina o quarto e instalação sanitária.

Os volumes suspensos têm comprimentos diferentes, possibilitando relações distintas com o perímetro da ruína. Os vãos da nova intervenção, que se desenham nos topos dos volumes, perfazem a totalidade da parede, com caixilharias mínimas. Este pormenor reforça o jogo entre limites, onde o vão interior enquadra os vãos originais que permanecem na ruína multiplicando as relações visuais com a envolvente:

“The wall geometry and the house volume generate spaces between them with a diversity of dimensions and features, which can be inhabited in several ways: by looking, either through the walls in light or shade, or by extending our gaze out to the windows in successive planes, and also through a more pragmatic approach, as in the case of the areas covered by the taller volumes, which work as an extension sheltered by the interior. Nevertheless, these spaces do not have a precise function; they are available for any sort of experience, even the very awareness of their existence.” (Mateus, 2011, p. 7)

Este será o tema principal, segundo os arquitetos, não propriamente a resolução do programa na volumetria nova, mas o espaço intersticial entre este e a ruína. A tensão entre limites é fundamental para o conjunto, procurando construir neste aparente vazio uma totalidade espacial, com múltiplos espaços e usos. A materialidade exponencia esta característica. O pavimento interior em madeira



Fig.143, 144 - Relação entre volumes e ruína

estende-se até aos limites da ruína, também em *deck* de madeira. Ao procurar esta unidade material, a ambiguidade do seu carácter interior/exterior é elevada (fig.143, 144):

“Another important decision, which was not immediate, was the way walls should be treated in ruins. We tried to get away from the idea of their crystallization in that state, which would place them in stark contrast to the new building. We regarded them as part of the house and as material for the project, we corrected them where necessary, we gave the entire unit the same white finish, and we brought the interior floor of the house right out to them. That is what bestows a very special character on the interface space between the house and the walls, a feeling of not being between two buildings, but rather between two halves of the same building.” (Mateus, 2011, p. 6)

Os arquitetos observam, durante o processo de projeto, várias obras em que a distinção entre ruína ou pré-existência é aparente, percebendo que o resultado é tensão e não unidade. Um espaço único é possível quando as materialidades se complementam para reforçar esse carácter.

A casa em Alenquer representa um momento de chegada e partida; chegada no sentido em que a resposta confirma a disciplinaridade ensaiada previamente, nomeadamente, a síntese entre local, disposição programática e materialidade, entrelaçados num único espaço aberto ao habitar. Uma partida no sentido em que a mesma resposta pressupõe uma redescoberta experimental, aberta a revisões, tentativas sucessivas e sobrepostas, dispondo do tempo que for necessário para que a lógica interna se estabeleça.



Fig.145 - Piscina

## **Ruína “sublimada”**

“When a ruin has walls with a materiality so capable of trapping air and light, when in it gravity still constructs the space, the architecture openly exhibits itself to us, divested of everything, in its new radical form. The pure nakedness of the structure is wont to have the forceful intensity of the most essential architecture. The walls of many Roman ruins move us this way. The empty boxes of this house work this way” (Baeza, 2003, p.46)

A casa em Alenquer é um momento fundamental no trabalho destes arquitetos, representando um ponto de inflexão numa pesquisa e encontrando o tema de uma procura arquitetónica. Apresenta-se também como um primeiro momento de encontro com a ruína, de uma forma literal. A descrição da ruína, no segundo momento de projeto, aponta para um interesse nessa abertura recentemente conquistada, mas também na qualidade própria da ruína, uma qualidade que talvez suplante o espaço original.

Desta forma o termo fundamental será: espaço. Um sistema de paredes imponentes, com vazios enigmáticos são referidos sucessivamente (fig.145). A materialidade e o desgaste visível da ruína escapam às suas descrições. Isto não significa que o tempo e naturalmente a sua progressão não sejam temas de trabalho para os arquitetos Aires Mateus.

Os próprios admitem que o é, mas num sentido profundamente contemporâneo, ou melhor, conscientes da condição da arquitetura contemporânea. A permanência é assim central para a arquitetura, mas não num sentido literal ou material. Antes, de uma forma metafórica, a permanência é uma ideia, uma permanência cultural, pois as condições que permitem a resistência da arquitetura clássica não estão à disposição do arquiteto contemporâneo. A construção não se resolve da mesma forma, e assim os projetos não se desenham para a eternidade, mas para um período definível (Mateus, 2016).

O tempo, no sentido de progressão, não se retoma na intervenção. As referências à totalidade ausente estão subentendidas no ato de refazer os limites. Retomam o



Fig.146 - Limites de sombra



diálogo com a envolvente antes estabelecido pelo edifício original. É portanto no sentido de lugar que o passado é respeitado.

“The search for the void is presente in each project, in very different ways, but it’s a way of reducing the values of architecture to their essence. In our first projects, that idea was almost incendiary, perhaps a bit forced. It was a manifesto for us.” (Mateus, 2016, p.17)

Este vazio delimitado pela ruína é um fim e um início, a possibilidade de habitar, a possibilidade de uma conclusão para o projeto. Ao ocuparem esse espaço com um volume independente, um “totem” de geometria rigorosa que se afasta e aproxima do limite, os arquitetos multiplicam o vazio. A qualidade desse vazio “entre” limites é complexa, mas disponível:

“The void is the centre where life begins, where humanity exists. Actually, the void that we seek has no sculptural meaning. It’s an architectural void. Above all, it’s a way of looking.” (Mateus, 2016, p.17)

O vazio é ocupado por uma volumetria rigorosa, abstracta, que em tudo se distancia do limite aberto da ruína (fig.146). A ortogonalidade dos volumes contrasta a sinuosidade da ruína. Mas este contraste acaba por reforçar ligações presentes no vazio desenhado. A nova geometria permanece, “cozida, através de secretos fios, com a envolvente.” (Tuñon, 2005). A linha de vértices da nova proposta, por exemplo, reforça o eixo central, estabelecendo um limite entre casa e piscina.

Ao avançar os volumes de quartos desenham-se espaços cobertos, em prolongamento dos espaços interiores do piso inferior, proporcionando espaços de sombra que estendem limites pelo vazio, potenciando essa vida que se procura.

A condição de ruína “reposiciona” os vãos da construção original, encontrando dois significados: um referente ao passado, como memória de um espaço, para qual a manutenção de alguns elementos de cantaria funcionam como catalisador; outro abstrato, como “perfurações” aparentemente sem qualquer ordem estruturante. Ao recorrer a planos de vidro, os arquitetos definem enquadramentos onde se desenvolvem leituras a vários planos, num jogo de profundidade de campo próximo da fotografia.



Fig.147 - Cúpula do Templo de Diana em Baião.  
Fig. 148 - Casa em Monsaraz, Aires Mateus (2018)

O exterior adquire uma ambiguidade planeada, confundindo-se com o interior neste vazio fundamental. Algo que novamente se pode reportar para o jogo abstrato de volumes e a intencionalidade da propostas, mas também para a ruína como fenómeno, em que normalmente o limite permanece mas a cobertura desaparece (fig.147):

“Yes, it’s true we are interested in investigating the construction of the space in a ruin, the potential of the ruin, the freedom of the ruin, the essential aspect of something that has been left to the hands of time, something incomplete that can be completed by our imagination. Each person mentally reconstructs their ideal space from the image of a ruin - an exercise in completing what exists, finding the use of the archetype that triggers our memory. The ruin is always stronger, its potential is incomplete, and that makes it Infinite. As we said, we like to leave our architecture unfinished, as a possibility, so that the future can take it over.” (Mateus, 2016, p.29)

Ruína como construção de espaço, delimitação de um vazio, de uma abertura expectante (fig.148). É através deste interesse em investigar o espaço da ruína que se compreende a decisão talvez mais significativa, e que demarca esta via particular de intervenção. Ao uniformizar a materialidade da ruína e da nova intervenção os arquitetos procuram responder a este postulado de complementaridade espacial. O vazio “entre” ruína e intervenção adquire uma coerência, um sentido de totalidade.

A “atmosfera” da ruína dada pela sua materialidade desgastada é suprimida, deixando um único material contínuo com a intervenção. Campo Baeza descreve a operação como a “sublimação” da ruína: expurga-se a materialidade, o desgaste, a decadência, reforçando a qualidade espacial através da cor branca que envolve toda a intervenção.

De resto estes mecanismos e temas encontrados na casa em Alenquer são, como no caso de Eduardo Souto de Moura, revisitados e aprofundados noutras obras da dupla. A casa em Brejos de Azeitão (2000-2003) trabalha o mesmo vazio fundamental, onde a vida acontece, compreendendo a pré-existência como outro limite com o qual se podem estabelecer relações formais e estruturais. A casa em



Fig.149 - Alçado, Casa em Alcobaça, Aires Mateus (2011)

Alcobaça (2011) (fig.149) aproxima-se da ruína construída. Neste caso o volume é reconfigurando mantendo os signos da totalidade ausente, as cantarias de pedra, mas sobre ela são dispostas regras externas, desligadas desse sistema original.

Utiliza-se a profundidade das paredes da ruína, criando vãos que se assemelham a golpes. Estamos perante uma quase apropriação das lógicas formais da ruína para construir de facto uma outra.

A repercussão da casa em Alenquer no percurso dos arquitetos é testemunha dessa capacidade da ruína em acolher uma leitura particular. Ao anularem a materialidade que pode criar associações livres com a estética das ruínas, os arquitetos resgatam a forma, a lógica do processo irracional da ruína e fazem dela o projeto de arquitetura.





## V

### **Estado de ruína como princípio de projeto**

“Apenas este verão vi pela primeira vez ao vivo a abadia de San Galgano, na Toscana, que é, talvez, o exemplo mais comprovado de uma arquitetura tornada natureza, onde o abandono é o início do projectar, onde o abandono se identifica com a esperança.” (Rossi, 2013, p.85)

Procurou-se responder a uma questão de investigação principal: pode a condição de ruína funcionar como princípio de projeto, dando ao arquiteto a possibilidade de eleger o estado de ruína como solução arquitetónica?

Está em causa nesta questão a validade arquitetónica da ruína no momento de intervenção e as potencialidades das suas características, que descrevemos através de duas dicotomias base: presente-ausente, pessoal-coletivo. Colocar em causa essa validade implica conhecer o que está feito, as lógicas de valorização que transitam entre o pessoal e o coletivo e reportam para valores abrangentes: históricos, simbólicos, estéticos e sobretudo arquitetónicos.

Num momento inicial, é necessário compreender que a ruína observada não age de mesma forma em cada observador, podendo transmitir um sentimento de repulsa, melancolia, inquietação ou pelo contrário esperança e tranquilidade. É totalmente dependente do contexto do observador e a forma como a ruína se introduz na cultura que esse mesmo observador partilha com outros.



A Ruinofilia contemporânea, retomando as ideias exploradas no primeiro capítulo, não gera consenso. Introduce apenas um novo sentido de pitoresco que remete para ideia de que a ruína é mais do que um objeto, fazendo parte de um processo de causas múltiplas. Ao contrário de uma visão romântica a ruína contemporânea é abrangente na temporalidade, no tipo de objeto e na forma como as suas características se podem apropriar na produção cultural e artística.

Na transição para a questão arquitetónica é importante reconhecer que a ruína sempre se apresentou como matéria disponível, transitando entre sentidos, ora valorizada pela sua possibilidade prática ora pela sua qualidade de fragmento, presença física, de uma totalidade com regras específicas que se podem adotar na procura de um novo projeto.

Considera-se, então, que liberdade na produção de proposta se atinge quando se compreendem as potencialidades que a ruína encerra, explorando os saberes positivos, negativos e analógicos que Ustarroz sistematiza e que Giorgio Grassi assimila e cruzando-os com o campo vasto de significados que podem estar inscritos no objeto:

“Quando, de um terraço sobre o Mincio, observava as ruínas de uma ponte visconteia, mantidas com passadeiras de ferro e traves de reforço, vi com toda a clareza a construção e as analogias formais e técnicas da arquitetura.” (Rossi, 2013, p.48)

Para cumprir na totalidade o objetivo apresentado devemos contrapor a ideia de valorização patrimonial que de alguma forma condiciona o arquiteto no momento de intervenção. Se como refere Ignasi de Solà-Morales, a produção arquitetónica deixou de responder com eficácia ao problema da intervenção e que, por isso, se desenvolveram linhas tangentes para responder a esse vazio, a manutenção ou conservação da ruína poderá confundir-se com um critério externo de relação com o valor histórico e simbólico do objeto.

Ao encontrar casos alheios a esse contexto estamos a colocar a questão sobre um grau 0, onde não só se recupera essa ideia de problema arquitetónico defendido por Solà-Morales e Giorgio Grassi, como também se possibilita a apropriação das marcas da ruína, da decomposição como escolha pessoal e consciente do



arquiteto. A capacidade transgressiva que Tschumi introduz, mesmo que oposta à ideia de disciplina de Grassi, reforça a validade destes casos respondendo assim à questão de Svetlana Boym:

“Can we approach ruinophilia from outside, avoiding the aestheticization of decay and not becoming disaster time travellers?” (Boym, 2017, p.45)

As lógicas de produção modernas traçaram o rumo das ruínas intervencionadas nos casos de estudo. Isto significa que mesmo remetendo para um momento pré-industrial e vernacular, estão inseridas na contemporaneidade. Compreende-se que o contexto europeu permite que se intervenha desta forma nas ruínas. Excluimos desta análise contextos de conflito em que a convivência com a ruína é uma necessidade, uma realidade desconcertante. Nesses, outros critérios devem ser considerados e, em certos casos, outras questões desta via transgressiva devem ser colocadas.

Negando a expectativa, os casos estudados apresentam resultados particulares dentro de um campo difuso com repercussões visíveis na obra dos arquitetos. Através do estado de ruína as premissas do consenso arquitetónico são transgredidas e o resultado é mais do que a sobreposição e o contraste entre novo e velho.

Souto de Moura questiona os postulados do Movimento Moderno, encontrando na materialidade da ruína o tempo que anula o plano abstrato. Um tempo sem narrativa que lhe permite reconsiderar a ideologia que está na base da linguagem que utiliza.

“A arquitectura, tal como praticada por Souto de Moura, é uma ação inevitavelmente imprevisível, uma vez que responde à necessidade e responsabilidade de organizar os mais ingovernáveis dos materiais que a compõem: o tempo, e portanto, o espaço, da vida quotidiana dos homens (...)” (Leoni, 2019, p.38)

Admitindo que a última obra também se encontra nesta primeira, que a sua carreira pode ser lida como um exercício incessante de redesenho da mesma obra, a ruína no Gerês toma um lugar particular.

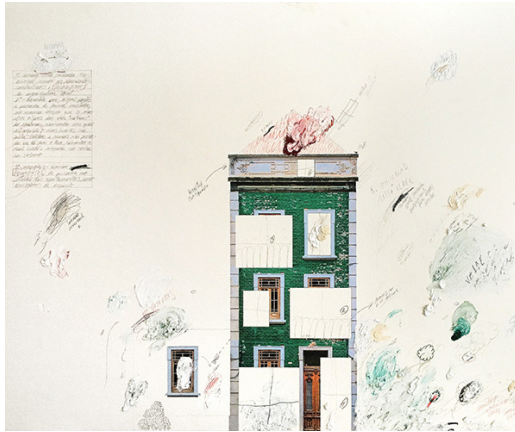


Fig.150 - Casa em Melgaço, Nuno Brandão Costa (2010-2016)

Fig. 151 - Casa em Arga de Cima, Nuno Brandão Costa (2005-2009)

Fig. 152 - FACADE FRAGMENTS INSIDE A FAKE FACADE, Faro, Corpo Atelier (2019)

Fig.153 - EXPOSED CONCRETE, Faro, Corpo Atelier (2020)



Os SAMI arquitetos navegam um contexto vernacular procurando responder às lógicas do mercado que exige compromissos e um sentido de disciplina sólido. Ao introduzirem-se no contexto da Ilha do Pico como elementos de ligação entre a figura do património arquitetónico e o quotidiano, a sua ação estará irremediavelmente aberta à crítica. Mas a casa E/C responde a um critério de rigor entre desenho e ideia<sup>20</sup>, e essa ideia, esse princípio é a ruína reposicionada, como se procura, pelo projeto.

Os arquitetos Aires Mateus nomeiam esta casa como um ponto chave na sua investigação. A espacialidade da ruína abriu as portas a uma permanência particular que entendem ser a única possível dadas as circunstâncias contemporâneas. E novamente, é a partir do estado de ruína que se atinge algo verdadeiramente inesperado e igualmente renovador.

Como vimos pela análise dos casos de estudo, a ruína pode ser princípio de projeto. Mas não é limitadora. Não temos apenas uma forma de fazer, uma forma de observar e ler a ruína. A multiplicidade de opções e possibilidades reconhecida na análise dos casos de estudo reforça a viabilidade da questão. Obras como a casa em Melgaço (2010-2016)(fig.150), e a Casa em Arga de Cima (2005-2009) (fig.151), do arquiteto Nuno Brandão Costa trabalham a ruína ao completar as formas e recontextualizando as suas características. O trabalho dos Corpo Atelier, principalmente no seu processo de projeto – à base de grandes painéis de síntese - retoma a complexa ideia de ruína na procura de soluções. FACADE FRAGMENTS INSIDE A FAKE FACADE, Faro (2019)(fig.152) aproxima-se da atitude dos arquitetos Aires Mateus ao assumir a fachada do edifício a intervir como um plano disponível.

Estes são apenas alguns dos trabalhos que se propõem a considerar a ruína na sua complexidade inerente e, a partir dela, construir projetos (fig.153). Muitos outros se lhes podiam juntar, construindo uma grande rede de fragmentos, como um Campo Marzo renovado entre a disciplina e a invenção.

<sup>20</sup> Gerando até episódios em que os moradores da zona questionam a evolução do trabalho quando confrontados com uma ruína no lugar de uma obra.



## Referências Bibliográficas

- Alarcão, P.** (2018). *Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação*. Porto: Edições Afrontamento.
- Augé, M.** (2003). *El tiempo en ruínas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Baeza, A.C.** (2002). Un puñado de aire. *2G Aires Mateus*, 28, (46-47).
- Baía, P.** (2009). SAMI, A amplitude de um gesto. *J.A.* 234, (s.p.) Disponível a 20/09/2020 em: [http://arquivo.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos/ja\\_menu\\_item.swf](http://arquivo.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos/ja_menu_item.swf)).
- Baptista, L.S.** (2014, Março-Abril). Ruínas Habitadas: Atravessamentos entre a contemplação poética e a intervenção crítica. *ARQA – Ruínas Habitadas*, 112, (22-23).
- Barata, F.** (2018). Prefácio. In Alarcão, P. (Ed.), *Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação*, (1ª Ed.) (7-10). Porto: Edições Afrontamento.
- Barbas, I., Vinagre, V.** (2014). Na “Ilha Negra”. *J.A.* 249, (298-309). Disponível a 20/09/2020 em: <http://arquivo2.jornalarquitectos.pt/na-ilha-negra/>).
- Benjamin, W.** (2003). *The Origin of German Tragic Drama*. Londres: Verso.
- Boym, S.** (2017). *The Off-Modern*. Disponível a 20/09/2020 em: <https://criticaltheoryconsortium.org/wp-content/uploads/2018/07/Boym-Svetlana-The-Off-Modern-2017-Bloomsbury-Academic.pdf>.
- Carvalho, R.** (2010) On the permanence of ideas. *El Croquis Aires Mateus*, 154, (6-19).



- Correia, G.** (2020) Aires Mateus: La permanência de las ideas. *TC Aires Mateus*, 145, (8-14).
- Cortés, J.A.** (2011) Building the mould of space: Concept and experience of space in the architecture of Francisco and Manuel Aires Mateus. *El Croquis – Aires Mateus*, 154, (21-41).
- Costa, A.A.** (2003, Novembro-Dezembro). O património: entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade. *J.A. À la recherche du temps perdu*, 213, (7-13).
- Costa, A.A.** (2013) Lugares praticados versus lugares de memória. *Revista Património*, N°1. 8-15.
- Choay, F.** (2015). *As questões do património: antologia para um combate*. Lisboa: Edições 70. (1ª ed.2009)
- Choay, F.** (2016). *Alegoria do património*. Lisboa: Edições 70 (1ª ed.1982)
- Dal Co, F.** (2019) Eduardo Souto de Moura: Apontamentos. In In Moura, N.G., Dal Co, F. (Ed.) *Souto de Moura: Memória, projectos, obras*, (480-495). Matosinhos: Casa da Arquitetura.
- Dias, L.T.** (2011). Interpretar o processo destrutivo; Da ruína ao construído. In Alarcão, P., Dias, L.T. (Org.) *Actas do Seminário Internacional de Arquitectura e Arqueologia, FAUP, 2008* (125-130). Porto, Portugal: FAUP publicações.
- Dias, L.T., Alarcão, P.** (2011). Apresentação. *Actas do Seminário Internacional de Arquitectura e Arqueologia – FAUP 2008*. (pp. 125-130). Porto, Portugal: FAUP publicações.
- Dias, A.** (2019) Renascer. In Costa, A.A.; Costa, A.C.; Fernandez, S. (Coord.) *Cidade participada: Arquitectura e democracia. S. Victor*, (117-118). Lisboa: Edições Tinta da China.
- Dillon, B.** (2014). *Ruin Lust: Artists' fascination with ruins, from Turner to the present day*. Londres: Tate Publishing.
- Domingues, Á.** (2014, Março-Abril). Ruinofilia. *ARQA – Ruínas Habitadas*, 112, (112-117).
- Edensor, T.** (2005). *Industrial ruins: spaces, aesthetics and materiality*. Nova Iorque: Berg.
- Figueira, J.** (2019) Capelas (Architettura per i musei). In Moura, N.G., Dal Co, F. (Ed.) *Souto de Moura: Memória, projectos, obras*, (56-71). Matosinhos: Casa da Arquitetura.
- Grassi, G.** (1973). *La construcción logica de la arquitectura*. Barcelona: Colégio Oficial de Arquitectos de Catalúna y Baleares.
- Grassi, G.** (1994). *Obras y proyectos, 1962-1993*. Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez





- Grassi, G.** (2018) *Escritos escolhidos, 1965-2015* (1ª ed.). Porto: Edições Afrontamento.
- Leary, J.P.** (15, Janeiro, 2011). *Detroitism*. Disponível a 20/09/2020 em: [https://www.guernicamag.com/leary\\_1\\_15\\_11/](https://www.guernicamag.com/leary_1_15_11/).
- Levine, N.** (2009) *Modern architecture: representation & reality*. New Haven: Yale University Press.
- Lopes, D.S.** (2016). *Melancolia e arquitetura em Aldo Rossi*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Macaulay, R.** (1966). *Pleasure in ruins*. Nova Iorque: Walker and Company
- Machado, C.** (2015) The presence of the past. In Moura, N.G. (Ed.) *Souto de Moura 1980-2015*, (12-24). Alemanha: Stiftung Insel Hombroich, Bund Deutscher Architekten.
- Mann, W.** (2013). Inhabiting the ruin. *ASCHB Transactions*, 35. Disponível a 20/09/2020 em: [http://www.wwmarchitects.co.uk/site/assets/files/1225/inhabiting\\_the\\_ruin\\_wwm.pdf](http://www.wwmarchitects.co.uk/site/assets/files/1225/inhabiting_the_ruin_wwm.pdf)
- Mateus, M.A., Mateus F.A.** (2005) Casa em Alenquer. In Lopes, D.S., Salgado, D., Tuñón, E. (Ed.). *Aires Mateus: arquitectura*, (s.p.). Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém.
- Mateus, M.A., Mateus, F.A., Carvalho, R.** [Entrevistador] (2011) On the permanence of ideas: a conversation with Manuel and Francisco Aires Mateus. *El Croquis – Aires Mateus*, 154, (6-19).
- Mateus, M.A., Mateus F.A., Tuñón, E.** [Entrevistador] (2016) A conversation with Manuel and Francisco Aires Mateus. *El Croquis - Aires Mateus*, 186, (11-33).
- Milheiro, A.V.** (2006) The houses of Eduardo Souto de Moura. In Milheiro, A.V.; Afonso, J.; Nunes, J. (Ed.) *Vinte e duas casas: Twenty two houses*, (9-15). Lisboa: Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional
- Moura, E.S.** (2000) A ambição à obra anónima. In Trigueiros, L. (Ed.) *Eduardo Souto Moura*, (29-34). Lisboa: Blau
- Moura, E.S., Daniele, M.** [Entrevistadora] (2003) Entrevista biográfica a cargo de Monica Daniele. In Esposito, A, Leoni, G. (Coord.) *Eduardo Souto de Moura*, (435-438).
- Moura, E.S.; Castro, L.R.** [Entrevistador] (2005) La naturalidade de las cosas: una conversación com Eduardo Souto de Moura. *El Croquis - Eduardo Souto de Moura*, 124 (6-18).
- Moura, E.S.** (2019a) Reconversão de uma ruína no Gerês. In Moura, N.G.; Dal Co, F. (Ed.) *Souto de Moura: Memória, projectos, obras*, (80). Matosinhos: Casa da Arquitectura.
- Moura, E.S.** (2019b) Mercado municipal de Braga. In Moura, N.G.; Dal Co,



- F. (Ed.) *Souto de Moura: Memória, projectos, obras*, (90). Matosinhos: Casa da Arquitetura.
- Riegl**, A. (1987) *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid: Visor Distribuciones. (1ª ed. 1903)
- Rodeia**, J.B. (2002). Sobre un recorrido. *2G Aires Mateus*, 28, (4-17).
- Rossi**, A. (2013) *Autobiografia Científica*. Lisboa: Edições 70. (1ª ed. 1981)
- Rossi**, A. (2018) *Aldo Rossi: Posicionamentos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Ruskin**, J. (1849). *Seven lamps of architecture*. Disponível a 20/09/2020 em: [https://books.google.pt/books?id=h60aAAAAYAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books?id=h60aAAAAYAAJ&redir_esc=y).
- Saldanha**, N. (1993). G.B. Piranesi e a poética da ruína no século XVIII. In Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico (Ed.) *Giovanni Battista Piranesi: invenções, caprichos, arquiteturas. 1720-1778* (91-101). Lisboa: Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico.
- Sebald**, W.G. (2012). *Austerlitz*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Simmel**, G. (1958, Autumn). Two essays: The handle and the ruin. *Hudson Review*, 11, (371-385). Disponível a 20/09/2020 em: <https://www.jstor.org/stable/3848614>.
- Smithson**, R. (1967). *The monuments of Passaic*. Disponível a 20/09/2020 em: <https://www.artforum.com/print/196710/the-monuments-of-passaic-36680>.
- Solà-Morales**, I. (2003) Do contraste à analogia. Desenvolvimentos do conceito de intervenção arquitectónica. *J.A. À la recherche du temps perdu*, 213, (68-75).
- Solà-Morales**, I. (2015, Abril, 15) Teorías de la intervención arquitectónica. [Web log post]. Disponível a 20/09/2020 em: <https://cuatrocuadernos.files.wordpress.com/2015/04/i-01-teorc3adas-de-la-intervencic3b3n-arquitectc3b3nica.pdf>
- Solà-Morales**, I. (2015, Abril, 15) Teorías de la intervención arquitectónica. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 155
- Tafuri**, M. (1988) *Teorias e história da arquitectura* (2ª ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- Tschumi**, B. (1997) *Architecture and disjunction*. Cambridge: The MIT Press.
- Tuñón**, E. (2005) Sem coelhos na cartola. In Lopes, D.S., Salgado, D., Tuñón, E. (Ed.). *Aires Mateus: arquitectura*, (s.p.). Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém.



- Ustárroz, A.** (1997). *La lección de las ruinas*. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos.
- Vieira, M., Silva I.V.** (2014a, Outubro) O desafio e as especificidades de projetar nos Açores. Apresentado em 2º Seminário de Arquitetura dos Açores, Ponta Delgada.
- Vieira, M., Silva I.V.** (2014b) E/C House. Disponível a 20/09/2020 em: [https://eu-architecturalheritage.org/uploads/award/sheets/a/l1\\_H1wSSAMI-panel\\_1.pdf](https://eu-architecturalheritage.org/uploads/award/sheets/a/l1_H1wSSAMI-panel_1.pdf)
- Vieira, M., Silva I.V.** (2014c) Casa E/C. Disponível a 20/09/2020 em: <http://www.habitarportugal.org/PT/projecto/casa-ec/>
- Vieira, M., Silva I.V.** (2016) Persistir no desenho para que desapareça. In Roseta, F., Marçal S. (Ed.) *O que é inovação em Arquitetura?*, (72-75). Lisboa: Caleidoscópio.
- Vieira, M.** (2017, Abril) Sensibilidade. Apresentado em East Coast/West Coast, arquitetura entre Barcelona e Lisboa, Lisboa.





## Fontes das imagens

**Fig.1** - Nostalgia, Andrei Tarkovsky (1983) Acedido em: : <https://www.filmin.pt/filme/nostalgia-1983>

**Fig.2** - Minas de São Domingos, Mértola. Acedido em: <https://visitmertola.pt/blog/item/mina-de-s-domingos-patrimonio-mineiro-visitas-guiadas/>

**Fig.3** - Paço dos Duques do Cadaval, Figueira da Foz (século XV) Fotografia de Gastão de Brito e Silva. Acedido em: Silva, G.B. (2014) Portugal em ruínas. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

**Fig.4** - Escavações do Templo de Huitzilopochtli, Cidade do México (1978). Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: Alarcão, P., Dias, L.T. (Org.) Actas do Seminário Internacional de Arquitectura e Arqueologia, FAUP, 2008 (39). Porto, Portugal: FAUP publicações.

**Fig.5** - Ruínas de Conímbriga, Casa intramuros (1952) Foto DGPC, Autor Desconhecido. Acedido em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70107>

**Fig.6, 7** - Frames do filme Ruínas, Manuel Mozos (2009). Acedido em: <https://www.filmin.pt/filme/ruinas>.

**Fig.8** - Simbiosi, Instalação permanente, Borgo Valsugana, Eduardo Tresoldi (2019). Fotografia de Autor Desconhecido. Acedido em: <https://www.edoardotresoldi.com/simbiosi-3/>

**Fig.9** - Antichità Romane, Parte del Campo Marzo, Giovanni Battista Piranesi (1748). Acedido em: [https://it.wikisource.org/wiki/Le\\_antichit%C3%A0\\_Romane\\_\(Piranesi\)/1-II#/media/File:Piranesi-1003.jpg](https://it.wikisource.org/wiki/Le_antichit%C3%A0_Romane_(Piranesi)/1-II#/media/File:Piranesi-1003.jpg)

**Fig.10** - Antichità Romane, Giovanni Battista Piranesi (1756). Acedido em: Saldanha, N. (1993). G.B. Piranesi e a poética da ruína no século XVIII. In Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico (Ed.) Giovanni Battista Piranesi: invenções, caprichos, arquitecturas. 1720-1778 (91-101). Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico.



**Fig.11** - Restos do Templo de Canopus na Vila Adriana, Giovanni Battista Piranesi (1769)

**Fig.12** - Carceri d'invenzione XI, Giovanni Battista Piranesi (1761). Acedido em: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni\\_Battista\\_Piranesi\\_-\\_Carceri.\\_Folder\\_7\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Piranesi_-_Carceri._Folder_7_-_Google_Art_Project.jpg)

**Fig.13** - Tintern Abbey, The crossing and chancel, Looking towards the East Window, J.M.W.Turner (1794). Acedido em: Dillon, B. (2014). *Ruin Lust: Artists' fascination with ruins, from Turner to the present day*. Londres: Tate Publishing.

**Fig.14** - Arcada sul da Catedral de Ferrara, John Ruskin (s.d.). Acedido em: Ruskin, J. (1849). *Seven lamps of architecture*. Disponível a 20/09/2020 em: [https://books.google.pt/books?id=h60aAAAAYAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books?id=h60aAAAAYAAJ&redir_esc=y).

**Fig.15** - Esculturas da Catedral de Rouen, John Ruskin (s.d) Acedido em: Ruskin, J. (1849). *Seven lamps of architecture*. Disponível a 20/09/2020 em: [https://books.google.pt/books?id=h60aAAAAYAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books?id=h60aAAAAYAAJ&redir_esc=y).

**Fig.16** - The Destruction of Pompeii and Herculaneum, John Martin (1822). Acedido em: Dillon, B. (2014). *Ruin Lust: Artists' fascination with ruins, from Turner to the present day*. Londres: Tate Publishing.

**Fig.17** - Vue Imaginaire de La Grande Galerie du Louvre en Ruines Musee du Louvre, Hubert Robert (1796). Acedido em: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/vue-imaginaire-de-la-grande-galerie-du-louvre-en-ruines>

**Fig.18** - A Bird's-eye view of the Bank of England, Joseph Gandy (1830). Acedido em: Dillon, B. (2014). *Ruin Lust: Artists' fascination with ruins, from Turner to the present day*. Londres: Tate Publishing.

**Fig.19** - The New Zeelander, Gustave Doré (1872). Acedido em: Dillon, B. (2014). *Ruin Lust: Artists' fascination with ruins, from Turner to the present day*. Londres: Tate Publishing.

**Fig.20** - Ruínas de Londres, Segunda Guerra Mundial (1939-45). Acedido em: <https://www.express.co.uk/news/uk/630334/photos-blitz-london-world-war-two>

**Fig.21** - Escombros de Dresden, Segunda Guerra Mundial (1939-45). Acedido em: <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=56541>

**Fig.22** - Totes Meer, Paul Nash, (1940-41). Acedido em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nash-totes-meer-dead-sea-n05717>

**Fig.23** - The Sea of Ice, Caspar David Friedrich (1824). Acedido em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_The\\_Sea\\_of\\_Ice\\_-\\_WGA8270.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_The_Sea_of_Ice_-_WGA8270.jpg)

**Fig.24, 25** - Stalker, Andrei Tarkovsky (1979). Acedido em: <https://www.filmin.pt/filme/stalker>

**Fig.26** - Sea Eagle, Jane e Louise Wilson (2006). Acedido em: <https://www.getty.edu/art/exhibitions/sealander/index.html>

**Fig.27** - Klosterruine Eldena bei Greifswald, Caspar David Friedrich (1825). Acedido em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_The\\_Sea\\_of\\_Ice\\_-\\_WGA8270.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_The_Sea_of_Ice_-_WGA8270.jpg)



- Fig.28** - Nostalgia, Andrei Tarkovsky (1983). Acedido em: <https://www.filmin.pt/filme/nostalgia-1983>
- Fig.29** - Viaduto, Fotografia de Álvaro Domingues (s.d.). Acedido em: <https://www.publico.pt/2012/01/11/culturaipilon/noticia/alvaro-domingues-faz-o-funeral-da-ruralidade--299040>
- Fig.30** - Uma casa, Álvaro Domingues (2009). Acedido em: Domingues, Á. (2009). A rua da estrada. Porto: Dafne Editora
- Fig.31** - Edifícios Jardins do Mondego, Coimbra (2019)
- Fig.32** - Delaware river Generating Station, Abandoned America, Fotografia de Matthew Christophe (s.d.). Acedido em: <https://www.abandonedamerica.us/delaware-river-generating-station>
- Fig.33** - Les fabuleuses ruines de Detroit, Yves Marchand e Romain Meffre (2006). Acedido em: Baptista, L.S. (ed.)(2014, Março-Abril). Ruínas Habitadas: Atravessamentos entre a contemplação poética e a intervenção crítica. ARQA – Ruínas Habitadas, 112.
- Fig.34** - Socialist Architecture: The Vanishing Act, Armin Link (2012). Acedido em: Baptista, L.S. (ed.)(2014, Março-Abril). Ruínas Habitadas: Atravessamentos entre a contemplação poética e a intervenção crítica. ARQA – Ruínas Habitadas, 112.
- Fig.35** - Museu Nacional de Arte Romana, Mérida, Rafael Moneo (1980-1985) vs Piscina Mirabilis, Nápoles (27 BC- 14 AD), Projeto conformi. Acedido em: [https://www.instagram.com/conformi\\_/?hl=pt](https://www.instagram.com/conformi_/?hl=pt)
- Fig.36** - Anfiteatro de Arles, Gravura (1686). Autor desconhecido. Acedido em: Rossi, A. (2016) A arquitetura da cidade. Lisboa: Edições 70.
- Fig.37** - L'Architettura Di Leon Batista Alberti (1550). Acedido em: <https://mostre.sba.unifi.it/tesori-inesplorati/it/228/l-architettura-di-leon-battista-alberti>
- Fig.38** - El culto moderno a los monumentos, Aloïs Riegl (1903). Acedido em: <https://www.abebooks.com/book-search/author/alois-riegl/n/200000228/>
- Fig.39** - Termas romanas, Nimes, Charles-Louis Clérisseau (1804). Acedido em: [https://www.getty.edu/research/exhibitions\\_events/exhibitions/irresistible\\_decay/recycling/clerisseau\\_baths.html](https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/irresistible_decay/recycling/clerisseau_baths.html)
- Fig.40** - Ruínas romanas em Mainz, Johann Huttich (1480(?)–1544). Acedido em: [https://www.getty.edu/research/exhibitions\\_events/exhibitions/irresistible\\_decay/production/huttich\\_ruins.html](https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/irresistible_decay/production/huttich_ruins.html)
- Fig.41** - Parténon, Gravura de William Miller (1829). Acedido em: <https://amusearte.hypotheses.org/1323>
- Fig.42** - Edifício do Teatro Jordão, Guimarães. Fotografia de IR Arquitetos. Acedido em: <http://irarquitectos.com/work.php?id=43>
- Fig.43** - Pousada da Flor de Rosa, João Luis Carrilho da Graça (1990). Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/69839>
- Fig.44** - Dyslexic facade, Corpo Atelier (2019). Acedido em: <https://www.corpoatelier.com>





com/

**Fig.45** - Fachada do Templo Malatestiano, Leon Batista Alberti (1447 – 1503)

**Fig.46** - Museu de Arte Romana de Mérida, nave principal, Rafael Moneo (1986). Fotografia de . Acedido em: Alarcão, P. (2018). Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação. Porto: Edições Afrontamento.

**Fig.47** - Corte axonometrico, Panteão de Roma (27 a.c. -14 d.c). Acedido em: Ustárroz, A. (1997). La lección de las ruinas. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos.

**Fig.48** - Interior do Panteão. Códice Saluzziano.Francesco di Giorgio Martini. Acedido em: Ustárroz, A. (1997). La lección de las ruinas. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos.

**Fig.49** - São Pedro de Bramante. Acedido em: Ustárroz, A. (1997). La lección de las ruinas. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos.

**Fig.50** - Cenotáfio de Newton. E.L. Boullée. (1784). Acedido em: Ustárroz, A. (1997). La lección de las ruinas. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos.

**Fig.51** - Dacca, Bangladesh, Louis Kahn (1982). Fotografia de Anwar Hosain. Acedido em: <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/09/08/louis-kahn-in-dacca.html>

**Fig.52** - Prisioneiros, Miguel Ângelo (1513-1516). Acedido em: <https://www.kunstkopie.de/a/michelangelo/the-atlas-slave.html>

**Fig.53** - Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway, J.M.W. Turner (1844)

**Fig.54** - Cavalo assustado por uma tempestade, Eugène Delacroix (1824). Acedido em: <https://www.wikiart.org/pt/eugene-delacroix/cavalo-assustado-por-uma-tempestade-1824>

**Fig.55** - Medalha mostrando o Templo Malatestiano completo. Acedido em: <https://veracidadeversusmentira.blogspot.com/2018/11/4-22nov18-leon-battista-alberti.html>

**Fig.56** - Palazzo del Te em Mântua, Giulio Romano (1526 – 1531). Acedido em: Levine, N. (2009) Modern architecture: representation & reality. New Haven: Yale University Press.

**Fig.57** - Templo à Filosofia Moderna no Châteu of Ermonville. (século XVIII). Fotografia de Denis Trente-Huittessan. Acedido em: [https://www.gardenvisit.com/gardens/ermenonville\\_parc\\_jean-jacques\\_rousseau](https://www.gardenvisit.com/gardens/ermenonville_parc_jean-jacques_rousseau)

**Fig.58** - Análise da estrutura de um templo Dorico, Viollet le Duc (1867). Acedido em: Levine, N. (2009) Modern architecture: representation & reality. New Haven: Yale University Press.

**Fig.59** - Análise da estrutura de umas Termas Romanas, Viollet le Duc (1867). Acedido em: Levine, N. (2009) Modern architecture: representation & reality. New Haven: Yale University Press.

**Fig.60** - Planta, Templo Malatestiano (1447 – 1503). Autor desconhecido: <https://www.pinterest.pt/pin/434386326544288141/>

**Fig.61** - Arcada lateral, Templo Malatestiano (1447 – 1503). Fotografia



de autor desconhecido. Acedido em: [https://www.pinterest.pt/pin/415105290627291758/?amp\\_client\\_id=CLIENT\\_ID\(&\)&mweb\\_unauth\\_id={{default.session}}&from\\_amp\\_pin\\_page=true](https://www.pinterest.pt/pin/415105290627291758/?amp_client_id=CLIENT_ID(&)&mweb_unauth_id={{default.session}}&from_amp_pin_page=true)

**Fig.62** - Vista, Templo Malatestiano (1447 – 1503). Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: <https://www.pinterest.pt/pin/387450374188392288/>

**Fig.63** - Paineis da exposição Cronocaos, OMA (2010). Acedido em: <https://oma.eu/lectures/cronocaos-preservation>

**Fig.64** - Chateaux de Pierrefonds, Corte, Eugene-Viollet-le-Duc (1858). Acedido em: [https://www.researchgate.net/publication/319180119\\_Chapter\\_6\\_The\\_Fragmented\\_Body\\_and\\_The\\_Unified\\_Body/figures?lo=1](https://www.researchgate.net/publication/319180119_Chapter_6_The_Fragmented_Body_and_The_Unified_Body/figures?lo=1)

**Fig.65** - Ângulo Noroeste da fachada da Igreja de São Marcos, Veneza, John Ruskin. Acedido em: <https://archive.asia.si.edu/publications/whistler-in-watercolor/essay-greenwold.php>

**Fig.66** - Restauro do Coliseu de Roma, Raffaello Stern (1807). Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: Alarcão, P., Dias, L.T. (Org.) *Actas do Seminário Internacional de Arquitetura e Arqueologia, FAUP, 2008* (39). Porto, Portugal: FAUP publicações.

**Fig.67** - Machu Picchu, UNESCO Heritage Site. Fotografia de Rodrigo Argenton. Acedido em: <https://theconversation.com/the-unintended-consequences-of-unesco-world-heritage-listing-71047>

**Fig.68** - Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel (1825-1830). Fotografia de Brunier Hiepler. Acedido em: <https://archeyes.com/altres-museum-karl-friedrich-schinkel/>

**Fig.69** - Teatro de Sagunto, Giorgio Grassi (1985-1993). Acedido em: Grassi, G. (2018) *Escritos escolhidos, 1965-2015* (1ª ed.). Porto: Edições Afrontamento.

**Fig.70** - Cavea, Teatro de Sagunto, Giorgio Grassi (1985-1993). Acedido em: Grassi, G. (2018) *Escritos escolhidos, 1965-2015* (1ª ed.). Porto: Edições Afrontamento.

**Fig.71** - Teatro de Sagunto, Giorgio Grassi (1985-1993). Acedido em: Grassi, G. (2018) *Escritos escolhidos, 1965-2015* (1ª ed.). Porto: Edições Afrontamento.

**Fig.72** - Corte e alçado da proposta, Castelo de Abbiategrasso (1970). Giorgio Grassi. Acedido em: <https://divisare.com/projects/337661-giorgio-grassi-restauro-e-riabilitazione-del-castello-di-abbiategrasso-come-sede-municipale>

**Fig.73** - Alçado da proposta, Castelo de Abbiategrasso (1970). Giorgio Grassi. Acedido em: <https://divisare.com/projects/337661-giorgio-grassi-restauro-e-riabilitazione-del-castello-di-abbiategrasso-come-sede-municipale>

**Fig.74** - Teatro de Sagunto, Giorgio Grassi (1985-1993). Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: <https://www.miesarch.com/work/296>

**Fig.75** - Diagrama de análise formal, Templo Malatestiano (1447 – 1503). Acedido em: [http://www.storiaeconservazione.unirc.it/Docenti/Martino/CEGA/immagini/5/11\\_Firenze\\_S\\_Maria\\_Novella\\_facciata\\_schema.jpg](http://www.storiaeconservazione.unirc.it/Docenti/Martino/CEGA/immagini/5/11_Firenze_S_Maria_Novella_facciata_schema.jpg)

**Fig.76** - Villa Savoye, “Le Corbusier” (1929). Acedido em: <https://www.inexhibit.com/case-studies/le-corbusier-villa-savoye-part-1-history/>

**Fig.77** - Cartaz “publicitário”, Berbard Tschumi (1997). Acedido em: Tschumi, B.



(1997) Architecture and disjunction. Cambridge: The MIT Press.

**Fig.78** - Marcas de uso diário. Rotor (2010). Acedido em: Boniver, T., Devlieger, L., Ghyoot, M., Gielen, M., Lasserre, B., Tamm, M., Hoop, A., Zitouni, B. (2010) Usus/ Usures: État des lieux/ How things stand. Wallonie-Bruxelles: Éditions Communauté française

**Fig.79** - Cartaz “publicitário”. Bernard Tschumi (1997). Acedido em: Tschumi, B. (1997) Architecture and disjunction. Cambridge: The MIT Press.

**Fig.80, 81, 82, 83, 84** - Ruínas expectantes. Fotografias do autor.

**Fig.85** - Fallingwater, Casa Edgar J. Kaufmann, Frank Lloyd Wright (1935-38). Acedido em: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-america/modernity-ap/a/frank-lloyd-wright-fallingwater>

**Fig.86** - Astley Castle, W.W.M (2007–2012). Acedido em: <https://www.dezeen.com/2013/07/20/astley-castle-renovation-by-witherford-watson-mann/>

**Fig.87** - Ruína habitada, Ilha de Moçambique (2017). Fotografia de Francisco Paixão.

**Fig.88** – Desenho, Fernando Távora (1992). Acedido em: <http://2.bp.blogspot.com/-a3IUG2buQ5M/UQuTN-t0FrI/AAAAAAAAALk/sram50vB2fM/s640/P1000507.jpg>

**Fig.89, 90** - Fotografias da operação SAAL S. Victor (1976). Fotografias do Arquivo de Alvaro Siza Vieira. Acedido em: <https://ofhouses.com/post/121110481405/188-%C3%A1lvaro-siza-saal-barrio-de-s%C3%A0o-victor>

**Fig.91** - Esquissos de projeto, Uma casa para Karl Friedrich Schinkel, Eduardo Souto de Moura (1979). Acedido em: <http://hiddenarchitecture.net/a-house-for-karl-friedrich-schinke/>

**Fig.92** - Planta da proposta, Eduardo Souto de Moura (1979). Acedido em: <http://hiddenarchitecture.net/a-house-for-karl-friedrich-schinke/>

**Fig.93** - Estudo de planta e alçado, Uma casa para Karl Friedrich Schinkel, Eduardo Souto de Moura (1979). Acedido em: Moura, N.G., Dal Co, F. (Ed.) Souto de Moura: Memória, projectos, obras. Matosinhos: Casa da Arquitetura.

**Fig.94, 95** - Fotografia do edifício existente (1980) Fotografias do autor da exposição Souto de Moura: Memória, projectos, obras

**Fig.96, 97** - Esquissos iniciais, Eduardo Souto de Moura. Fotografias do autor da exposição Souto de Moura: Memória, projectos, obras

**Fig.98** - Casa Beires, Alvaro Siza Vieira (1973). Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: <http://www.jackbackpack.org/casa-beires>

**Fig.99** - Primeira solução com dois pisos, Eduardo Souto de Moura. Acedido em: Moura, N.G., Dal Co, F. (Ed.) Souto de Moura: Memória, projectos, obras. Matosinhos: Casa da Arquitetura.

**Fig.100** - Desenhos finais da proposta, solução de um piso, Eduardo Souto de Moura. Desenhos de arquivo cedidos pelo atelier de Eduardo Souto de Moura

**Fig.101, 102** - Fotografia alçado sul. Fotografias de autor desconhecido. Fotografias de arquivo cedidas pelo atelier de Eduardo Souto de Moura





- Fig.103** - Cobertura habitável. Fotografia do autor
- Fig.104** - Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura (1980-1984). Fotografia de Manuel Magalhães. Acedido em: <https://www.metalocus.es/es/noticias/redescubriendo-los-80-mercado-do-caranda-por-souto-de-moura>
- Fig.105, 106** - Café do Mercado de Braga, “ruína operativa”. Fotografias de autor desconhecido. Acedido em: Moura, N.G., Dal Co, F. (Ed.) Souto de Moura: Memória, projectos, obras. Matosinhos: Casa da Arquitetura.
- Fig.107** - Vista da ruína no seu estado atual (2018). Fotografia do autor
- Fig.108** - Caixilharia de ferro e vista da albufeira (2017). Fotografia do autor
- Fig.109** - Corte construtivo (1980-1984). Desenho de arquivo cedido pelo atelier de Eduardo Souto de Moura
- Fig.110** - Fotografia no seu estado atual, alçado sul (2017). Fotografia do autor
- Fig.111** - Casa em Moledo do Minho, muros de contenção de terras (1991-1998). Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: Moura, N.G., Dal Co, F. (Ed.) Souto de Moura: Memória, projectos, obras. Matosinhos: Casa da Arquitetura.
- Fig.112** - Remate da caixilharia, ruína no Gerês (2018). Fotografia do autor
- Fig.113** - Obra terminada (1984). Fotografia de arquivo cedida pelo atelier de Eduardo Souto de Moura
- Fig.114** - Ilha do Pico. Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: <https://agriculturaemar.com/governo-regional-garante-presenca-dos-vinhos-dos-aco-res-na-serie-televisiva-inglesa-the-wine-show/>
- Fig.115** - Centro de Interpretação da Cultura da Vinha (2003-2009). Fotografia de Fernando Guerra. Acedido em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-22163/centro-interpretativo-da-paisagem-da-vinha-sami-arquitectos>
- Fig.116** - Centro de Interpretação da Cultura da Vinha, volume em vidro (2003-2009). Fotografia de Fernando Guerra. Acedido em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-22163/centro-interpretativo-da-paisagem-da-vinha-sami-arquitectos>
- Fig.117** - Muro de limite, Centro de Visitantes da Gruta das Torres (2005). Fotografia de Fernando Guerra. Acedido em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-26908/centro-de-visitantes-da-gruta-das-torres-sami-arquitectos>
- Fig.118** - Vista interior, Centro de Visitantes da Gruta das Torres (2005). Fotografia de Fernando Guerra. Acedido em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-26908/centro-de-visitantes-da-gruta-das-torres-sami-arquitectos>
- Fig.119** - Casa C/Z (2007-2010). Fotografia de Fernando Guerra. Acedido em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-24851/casa-c-z-sami-arquitectos/56a106ece58eceb15000026f-casa-c-z-sami-arquitectos-plus-sami-arquitectos-foto>
- Fig.120** - Ruína existente, vista exterior. Fotografia de arquivo cedida pelos SAMI Arquitectos
- Fig.121** - Ruína existente, vista interior. Fotografia de arquivo cedida pelos SAMI Arquitectos
- Fig.122** - Planta do piso 1, Casa E/C (2005-2014). Desenho de arquivo cedido pelos



SAMI Arquitetos

**Fig.123** - Planta piso 0, Casa E/C (2005-2014). Desenho de arquivo cedido pelos SAMI Arquitetos

**Fig.124** - Maquete de conjunto. Fotografia de arquivo cedida pelos SAMI Arquitetos

**Fig.125** - Corte transversal. Desenho de arquivo cedido pelos SAMI Arquitetos

**Fig.126** - Contraste material. Fotografia de Paulo Catrica. Fotografia de arquivo cedida pelos SAMI Arquitetos

**Fig.127** - Villa Ordos 100, Planta (2007). Imagem de SAMI Arquitetos. Acedido em: <https://divisare.com/projects/74772-sami-arquitectos-villa-ordos100>

**Fig.128** - Intervenção no foyer do edifício Gulbenkian (2016). Fotografia de Tiago Casanova. Acedido em: <http://www.jornalarquitectos.pt/en/journal/the-aftermath-of-autumn/the-form-of-form-when-everything-is-architecture>

**Fig.129** - Volumetria final. Fotografia de Paulo Catrica. Fotografia de arquivo cedida pelos SAMI Arquitetos

**Fig.130** - Volume da cozinha e rompimento da ruína. Fotografia de Paulo Catrica. Fotografia de arquivo cedida pelos SAMI Arquitetos

**Fig.131** - “Pátio” do quarto principal. Fotografia de Paulo Catrica. Fotografia de arquivo cedida pelos SAMI Arquitetos

**Fig. 132** - Aproximação à casa a norte. Fotografia de Paulo Catrica. Fotografia de arquivo cedida pelos SAMI Arquitetos

**Fig.133** - Remate dos vãos. Fotografia de Paulo Catrica. Fotografia de arquivo cedida pelos SAMI Arquitetos

**Fig.134** - Nova Reitoria da Universidade de Lisboa, Aires Mateus (2000-2002). Fotografia de Daniel Malhão. Acedido em: <http://habitarportugal.org/PT/projecto/reitoria-da-universidade-nova-de-lisboa/>

**Fig.135** - Residências do Polo II da Universidade de Coimbra, Aires Mateus (1999). Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: <https://www.archiweb.cz/en/b/studentske-koleje-polo-ii-resid-ncia-de-estudantes-polo-ii>

**Fig.136** - Casa em Nafarros, Aires Mateus (1993). Fotografia de Rui Morais de Sousa. Acedido em: 2G Aires Mateus, 28.

**Fig.137** - Casa em Alvalade, Plantas, Aires Mateus (1999). Acedido em: 2G Aires Mateus, 28.

**Fig.138** - Ruína em Alenquer. Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: El Croquis – Aires Mateus, 154.

**Fig.139** - Maquete da proposta, Aires Mateus. Acedido em: El Croquis – Aires Mateus, 154.

**Fig.140** - Igreja Bete Giyorgis, Lalibela, Etiópia (séc. XII). Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bete\\_Giyorgis\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bete_Giyorgis_01.jpg)

**Fig.141** - Planta do piso 1, Casa em Alenquer, Aires Mateus. Acedido em: El Croquis



– Aires Mateus, 154.

**Fig.142** - Planta do piso 0, Casa em Alenquer, Aires Mateus. Acedido em: El Croquis – Aires Mateus, 154.

**Fig.143, 144** - Relação entre volumes e ruína. Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: El Croquis – Aires Mateus, 154.

**Fig.145** - Piscina. Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: El Croquis – Aires Mateus, 154.

**Fig.146** - Limites de sombra. Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: El Croquis – Aires Mateus, 154.

**Fig.147** - Cúpula do Templo de Diana em Baiae. Fotografia de Sabina D’Anna. Acedido em: <https://www.pinterest.pt/pin/453948837433539598/>

**Fig.148** - Casa em Monsaraz, Aires Mateus (2018) Fotografia de autor desconhecido. Acedido em: [http://1.bp.blogspot.com/-k4Y3pFq\\_BBM/VZ13vDtCZRI/AAAAAAAAAFSk/7iPIrP36pkQ/s1600/IMG\\_3706.JPG](http://1.bp.blogspot.com/-k4Y3pFq_BBM/VZ13vDtCZRI/AAAAAAAAAFSk/7iPIrP36pkQ/s1600/IMG_3706.JPG)

**Fig.149** - Alçado, Casa em Alcobaça, Aires Mateus (2011). Fotografia de Fernando Guerra. Acedido em: <http://www.archdaily.com.br/br/785387/house-in-alcobaca-manuel-and-francisco-aires-mateus/570c7348e58ece4029000033-house-in-alcobaca-manuel-and-francisco-aires-mateus-foto>

**Fig.150** - Casa em Melgaço, Nuno Brandão Costa (2010-2016). Fotografia de André Cepeda. Acedido em: <https://www.brandaocosta.com/projetos/melgaco/?d=projeto-17>

**Fig.151** - Casa em Arga de Cima, Nuno Brandão Costa (2005-2009). Fotografias de André Cepeda. Acedido em: <https://www.nunobrandaocosta.com/#projeto-34>

**Fig.152** - FACADE FRAGMENTS INSIDE A FAKE FACADE, Faro, Corpo Atelier (2019). Acedido em: <https://www.corpoatelier.com/architecture-and-art>

**Fig.153** - EXPOSED CONCRETE, Faro, Corpo Atelier (2020). Acedido em: <https://www.corpoatelier.com/architecture-and-art>