

A RUÍNA E O ESPAÇO DE MUSEU

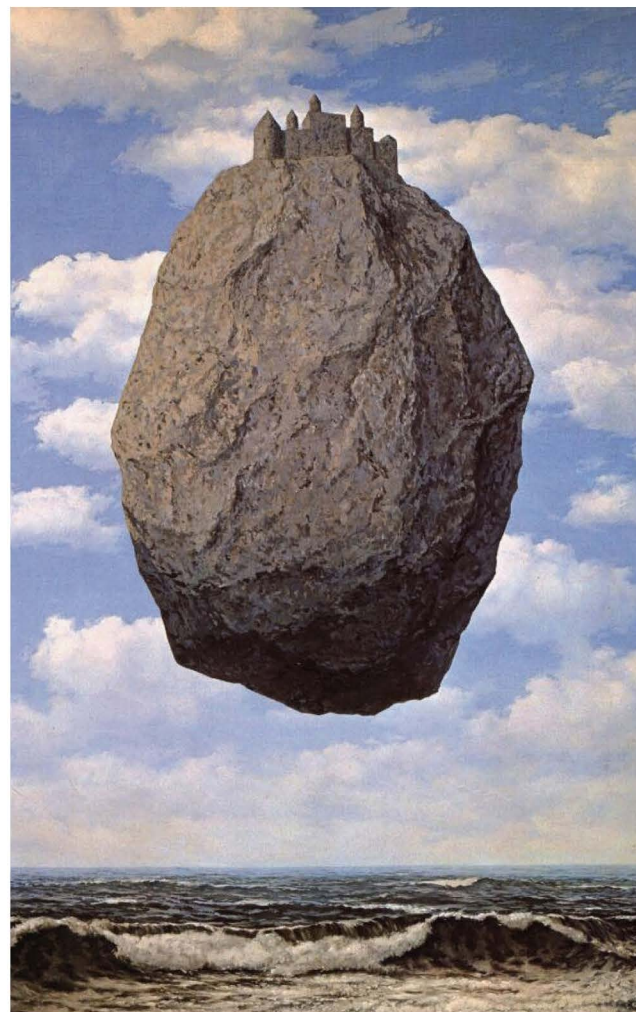
NÚCLEO ARQUEOLÓGICO DE SINES

A RUÍNA E O ESPAÇO DE MUSEU
NÚCLEO ARQUEOLÓGICO DE SINES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA
DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA | ANO 2018

AUTOR: JOSÉ FRANCISCO DOS SANTOS CORDEIRO LOPES

ORIENTADORES: ARQ.º FRANCISCO AIRES MATEUS
ARQ.º JOAQUIM MORENO



001 - Castelo dos Pirinéus - René Magritte, 1959.

AGRADECIMENTOS

A toda a minha família que durante o meu percurso me apoiou, especialmente à minha mãe e ao meu irmão pelo esforço heroico em me ajudar a completar este ciclo.

A todos os meus colegas, em especial ao Hugo Falcão de Lima, ao Mário Carvalho e ao Francisco Pestana da Silva, pela irmandade criada desde cedo e pelo contínuo e mútuo apoio em todas as situações académicas e quotidianas.

A todos os meus amigos, especialmente ao Gonzaga, ao Luís e ao Miguel e à Ana, por toda a ajuda em todos os momentos, pelo apoio constante e por serem, também eles, pilar do meu percurso enquanto arquitecto e pessoa.

Á Francisca pelo apoio, compreensão e muitas vezes ser relegada para segundo plano para a conclusão deste percurso.

A todos os meus professores, pelo conhecimento e paixão pela profissão transmitidos todos os dias deste ciclo. Pela sua perseverança e tolerância. Agradeço ainda, especialmente, ao professor Manuel Graça Dias pela capacidade apaixonante de ensino, ao saudoso professor Manuel Vicente por toda a imaginação e capacidade criativa e ao professor Ricardo Carvalho, Rui Mendes e José Adrião, por todo o rigor, metodologia de trabalho e contínuas referências que nos incutiram ao longo do tempo.

Agradeço ainda aos meus coordenadores, os professores, Francisco Aires Mateus, Joaquim Moreno e João Gomes da Silva por todo o apoio e conhecimento transmitido e pela sua forma de estar na arquitectura e na vida, inspiração contínua para mim.

Dedico este trabalho a toda a minha família, especialmente ao meu pai e ao meu avô, pela transmissão de valores e objectivos, por toda a dedicação e por saber que estariam felizes em ver a conclusão deste ciclo.



002 - Vista do Castelo de Sines.

ABSTRACT

The following document assumes itself as a work in turn of a project that pretends to return to the city of Sines a crucial parte of its history, patented in a group of roman ruins, located in the side of the Castle, at the promontory of the cliff, natural limit between land and sea. Existent proof of the first human ocupations of this territory, the ruins currently covered in sediments and left apart from city routine and living, were the object of the search and the main motto of the intervention, demonstranting themselves as the origin of all work developed.

The search for more information about this historical legacy, took to the finding of new trace elements from the same time, in the same territory and close to the same place, reason for the intervention to base itself in connecting the two archeological sites, protecting them, showing them to the public and integrating them again in Sines city culture.

Therefore, and trough the study and investigation of ruins relation with architecture and its power as historical transmissor, its pretended to create a project that borns from this premises contributing to the reactivation and revitalization of an expectant space in the city, empowering its relation with the Castle and surroudings. The project focus itself on the different perspectives in restoration and conservation, enfatized by Viollet-le-Duc and John Ruskin, as well as the definition of monument and its worth with Alois Riegl and “The Modern Cult of the Monuments”. Through the analysis of several architectural and teorical case studies its pretended to inform this document and all the questions it prupose itself focusing the permanence and contemplation of the museum space.

Keywords: Ruins, reactivation, protection, musealization.

RESUMO

Um lugar na cidade de Sines ao lado do castelo. Uma falésia, limite natural entre terra e mar. Um conjunto de ruínas romanas e vários vestígios arqueológicos. Prova existente das primeiras ocupações humanas deste território, as ruínas actualmente cobertas por sedimentos e deixadas de parte da rotina da cidade, foram objecto de investigação e o mote da intervenção, demonstrando-se como a origem de todo o trabalho desenvolvido.

A pesquisa de maior informação sobre este legado histórico, levou a que fossem encontrados outros vestígios desta época no mesmo território e perto do mesmo local, sendo que desde muito cedo a intervenção se baseou sempre em uma maneira de entrosar os dois núcleos arqueológicos, protegendo-os, musealizando-os e integrando-os de novo na cultura de Sines.

Deste modo, e através do estudo e investigação da relação da ruína com a arquitectura e do seu poder como transmissor histórico, pretende-se realizar um projecto que nasça destas premissas contribuindo para a reactivação e revitalização de um espaço expectante na cidade, potenciando a sua relação com o Castelo e a sua envolvente. O problema foca-se também nas diferentes perspectivas de conservação e de restauro, enfatizadas por Viollet-le-Duc e John Ruskin, bem como a definição de monumento e do seu valor com Alois Riegl e “O Culto Moderno dos Monumentos”. Através de diferentes casos de estudo, arquitectónicos e teóricos, pretende-se informar este documento para as questões a que se propõe focando a permanência e a contemplação da ruína e do artefacto no espaço de museu.

Palavras chave: Ruínas , reactivação, protecção, musealização.

004	AGRADECIMENTOS
006	RESUMO ABSTRACT
008	ÍNDICE
010	INTRODUÇÃO

VOLUME I

	I. A IMAGEM DA RUÍNA
016	UMA HERANÇA FORMAL
018	A CULTURA DO SUBLIME
022	A ANGÚSTIA DO PROGRESSO
026	A DECADÊNCIA
	II. O RESTAURO E OS MONUMENTOS
030	VIOLLET-LE-DUC E O RESTAURO
032	JOHN RUSKIN E A MARCA DO TEMPO
034	ALOIS RIEGL E OS MONUMENTOS
	III. O ESPAÇO DA RUÍNA
040	A MEMÓRIA COMO MÁQUINA DO TEMPO
042	DA TIPOLOGIA DO MUSEU
044	O ESPAÇO ARQUEOLÓGICO E A VIDA URBANA
048	IV. CONCLUSÃO

VOLUME II

	V. PROJECTO
056	AS PRIMEIRAS OCUPAÇÕES
060	SINES ROMANA NA ROTA DO GARUM
064	EVOLUÇÃO URBANA
068	ESTRATÉGIA DE INTERVENÇÃO
080	CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO ARQUITECTÓNICO
096	MATERIALIDADE
103	ÍNDICE DE IMAGENS
104	BIBLIOGRAFIA



003 - Castelo de Sines.

INTRODUÇÃO

*“Basta olhar para as camadas da cidade que os arqueólogos nos mostram: elas aparecem como uma fábrica de vida, eterna e primordial, um padrão imutável.”*¹

*“O arquitecto que olha para as ruínas imita, inova, não rejeita o antigo, sentindo-se ele mesmo antigo – coautor com os antigos”*²

O exercício proposto é pensar na cidade de Sines como um local expectante e procurar um tema de trabalho para o desenvolvimento de um projecto. Reflectindo no que diz Aldo Rossi, o tema de pesquisa foi descoberto exactamente a partir do estudo de diversas “camadas” de ocupação do território. Um espaço ao lado do Castelo, sem programa, deixado de parte da cidade, num local de eleição, entre história, limite e contemplação. Premiado com dois conjuntos de ruínas romanas do séc. I, descoberto após análise, a protecção das mesmas assume-se imperativa e os artefactos romanos presentes neste local tornam-se o elemento criador de toda a pesquisa.

O cabo de Sines é um território vasto, ocupado desde as primeiras civilizações até aos dias de hoje. Várias investigações e escavações arqueológicas demonstram as qualidades estratégicas deste lugar, mas também, diferentes identidades culturais e diversas apropriações do espaço natural, transformando-o e tornando-o habitável. A permanência neste território foi desde muito cedo uma constante entre todos os povos que aqui habitaram.

Através do trabalho desenvolvido, a ruína é analisada em toda a sua dimensão histórica ao longo do tempo. O estudo das diferentes mensagens que a própria nos transmite, a sua interacção com a

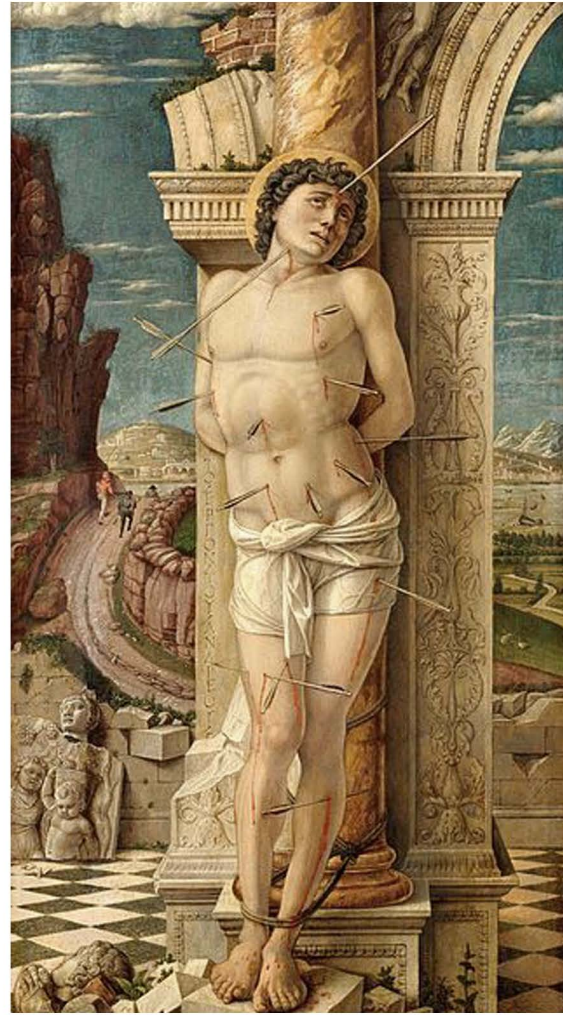
memória e a identidade de um lugar ganha assim uma nova importância, potenciada pelo seu estudo e pela sua reintegração na cidade. O projecto pretende criar um diálogo constante entre passado e presente, transformando o local escolhido e entregando a Sines um novo programa contemplativo e museológico através da construção de um conjunto arquitectónico, ligado entre si, que parte da ruína como elemento criador e de premissas teóricas estabelecidas de restauro e conservação.

1) ROSSI, Aldo. “The Architecture of the City”, 1984. “One needs only to look at the layers of the city that archeologists show us: they appear as a primordial and eternal fabric of life, an immutable pattern”

2) USTARROZ, Alberto. “La Lección de las Ruínas”, 1997, p.15. “El arquitecto que mira las ruínas imita, innova, no rechaza lo antiguo, sintiéndose él mismo antiguo – coautor com los antiguos”

VOLUME I

I. A IMAGEM DA RUÍNA



004 - Andrea Mantegna - *St. Sebastian*. 1459.



005 - Andrea Mantegna - *St. Sebastian*. 1480.

UMA HERANÇA FORMAL

A ruína pode ser considerada uma parte de um todo que resiste a passagem do tempo e que contém informação histórica possível de ser estudada. O significado da palavra ruína esteve desde sempre relacionado com decadência ou queda. Ainda assim, e com o passar do tempo, este significado veio a alterar-se e a estabelecer-se como um suporte válido de informação, deixando de ser um objecto a deixar de parte para a passar a tornar-se num elemento presente na cultura e identidade de cada civilização.

Para Alberto Ustarroz, a ruína é um sistema altamente operacional e emocional da herança da arquitectura clássica, uma relação contínua com o tempo e com a sensibilidade de cada época e artista. Ustarroz vai mais longe e afirma mesmo que a herança da ruína para a arquitectura se assume como uma herança conceptual, técnica e formal.³

O primeiro interesse pelo estudo da ruína, nomeadamente pela sua representação enquanto pintura e outras artes, acontece no período do Renascimento, acompanhando a tendência da época de evolução colectiva, tanto mental como cultural.

Um dos principais focos da cultura renascentista, presente transversalmente, foi o estudo da antiguidade clássica, concretamente, o pensamento e a identidade cultural da civilização grega. Este crescente interesse pelo passado e por testemunhos palpáveis impulsionou o aparecimento da arqueologia e consequentemente ao estudo de vários locais arqueológicos e ruínas. Para o renascimento e para esta nova área de estudo, a ruína era um artefacto legível, um objecto de conhecimento profundo e ligação directa com o passado.⁴ Deste modo pode-se também afirmar que o verdadeiro sentido de conservação e de restauro começou no

renascimento, com o despertar de uma consciência de estima e de valorização dos monumentos clássicos assim como formas de os proteger.⁵

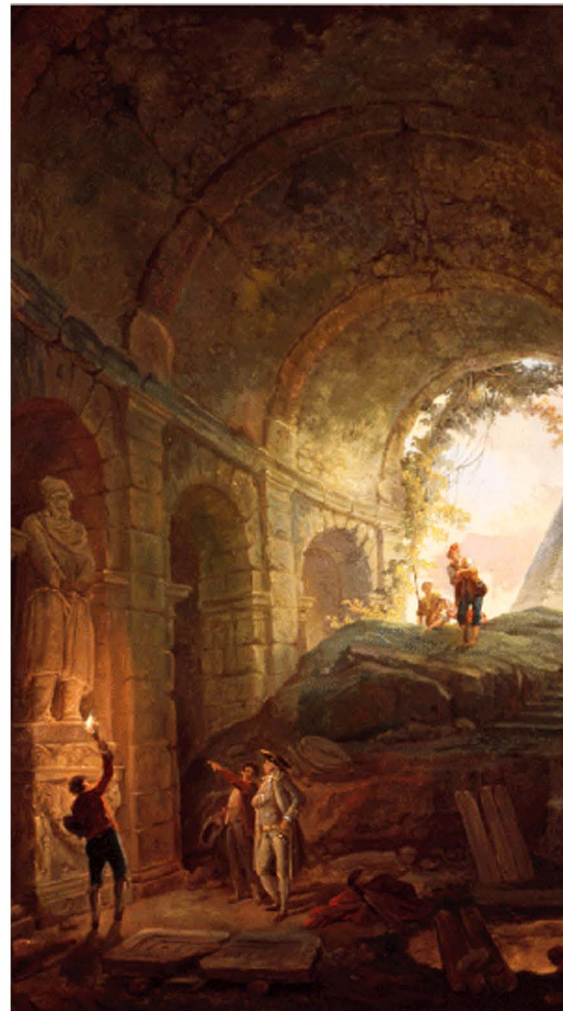
Andrea Mantegna⁶, consagrado pintor renascentista e ávido estudioso da antiguidade clássica, combinava nas suas representações fragmentos de ruínas com diversas referências a outros elementos greco-romanos. Na pintura *St. Sebastian*, podemos observar vários destroços de ruínas romanas aos pés e atrás de S. Sebastião, sendo que no plano de fundo podemos observar outras estruturas da antiguidade em ruína. A imagem é representativa da ideia de “valor da ruína” e podemos afirmar que o período do Renascimento é também influenciado por uma atitude patriótica, nomeadamente a Itália, que rejeitava a superioridade de qualquer civilização que não a Romana.

3) USTARROZ, Alberto. “La Lección de las Ruínas”, 1997, p.13.

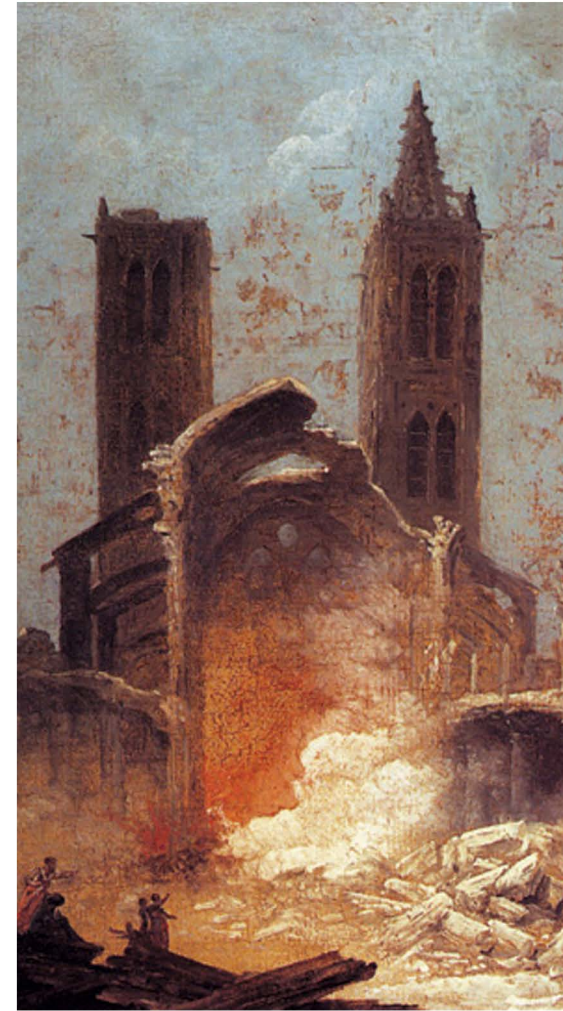
4) DILLON, Brian. “Fragments from a history of Ruins”, 2006.

5) RIEGL, Alois. “El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen”, 1987, p.35.

6) Andrea Mantegna nasceu em Vicenza em 1431 e foi pintor durante a época do Renascimento. Foi um dos primeiros grandes pintores deste período e a sua obra foi também notável enquanto desenhador. Estudou em Pádua com Donatello e trabalhou em diversos locais, nomeadamente em Roma, sobre a influência de Botticelli sendo ainda uma das influências de Leonardo Da Vinci. Faleceu em Mântua, no ano de 1506



006 - Robert Hubert - *Discover of Antiquités*. 1789.



007 - Robert Hubert - *St. Jean*. 1789.

A CULTURA DO SUBLIME

O período Iluminista coincide com a época do Naturalismo, também conhecido por “século das luzes”. O séc XVIII é marcado pelo crescimento da burguesia e de um espectro social intelectual, criando um debate ideológico intenso que veio a modificar a forma como o homem se projecta no mundo. No iluminismo, o homem não mais teme os seus medos, libertando-se dos mesmos, instalando-se a si mesmo como o mestre.

Neste sentido, o homem distancia-se da natureza de forma a dominá-la, separando o desconhecido do que é singular e objectivo. Em 1753, Laugier escreve “*Essay on Architecture*” e nele define um novo tratado para a arquitectura, baseado na interpretação da simbologia clássica como colunas, frontão e entablamento. Em “*Toward a critique of architectural history*” de Manfredo Tafuri o arquitecto começa por estudar este período da história e as teorias urbanas de Laugier em “*Observations sur l'architecture*”. Neste ensaio Laugier estuda o desenho da cidade e tenta reduzi-la a um fenómeno natural: “*Alguém que saiba desenhar um bom parque conseguirá desenhar uma boa planta de acordo como uma cidade deve ser construída (...)*”⁷

A observação e contemplação de ruínas estava definitivamente estabelecida na cultura social do séc. XVIII. O mundo racional humano definia uma relação com o mundo do desconhecido e do incontrolável natural, sendo que a ruína se apresenta com um duplo sentido. Por um lado, uma imagem do desastre natural, por outro, a decadência da humanidade. Denis Diderot em “*The Salon 1767*” escreve “*(...) contemplamos as devastações do tempo, e na nossa imaginação espalhamos as pedras dos edifícios nos quais vivemos; nesse momento solidão e silêncio permanecem à nossa*

volta, nós somos os únicos sobreviventes de uma nação inteira que já não existe mais. Esta é a primeira condição da poética das ruínas.”⁸

Não só o gosto pela ruína crescia em larga escala, como também toda a parte económica ligada à arqueologia e a expedições de reconhecimento. Na verdade estas expedições eram o veículo da divulgação de descobertas do sublime e meio de informação para todos. A cultura do fantástico impunha-se, mas também a da catástrofe, causando curiosidade e fantasia na mente dos estudiosos. O terramoto de Lisboa, e a descoberta de Pompeia, foram factores influentes tanto na representação da ruína histórica como na informação da tragédia.

Na pintura “*Discover of Antiquites*” de Robert Hubert podemos observar o fervor arqueológico do séc. XVIII revelando os segredos da Roma ancestral ao seu cliente burguês e mecenas. A imagem reporta-nos para um mundo de fantasia, uma vez que vários elementos são escolhidos para a composição. Uma estátua de um bárbaro pertencente ao Capitólio em Roma, a galeria em arcada remete para o Coliseu e a pirâmide ao fundo, um túmulo de um magistrado romano. Apellido por Diderot como “*Robert des Ruines*”, este era um pintor entusiasta de ruínas e cenários de catástrofe e viu o seu trabalho e a sua reputação explodir durante o iluminismo.

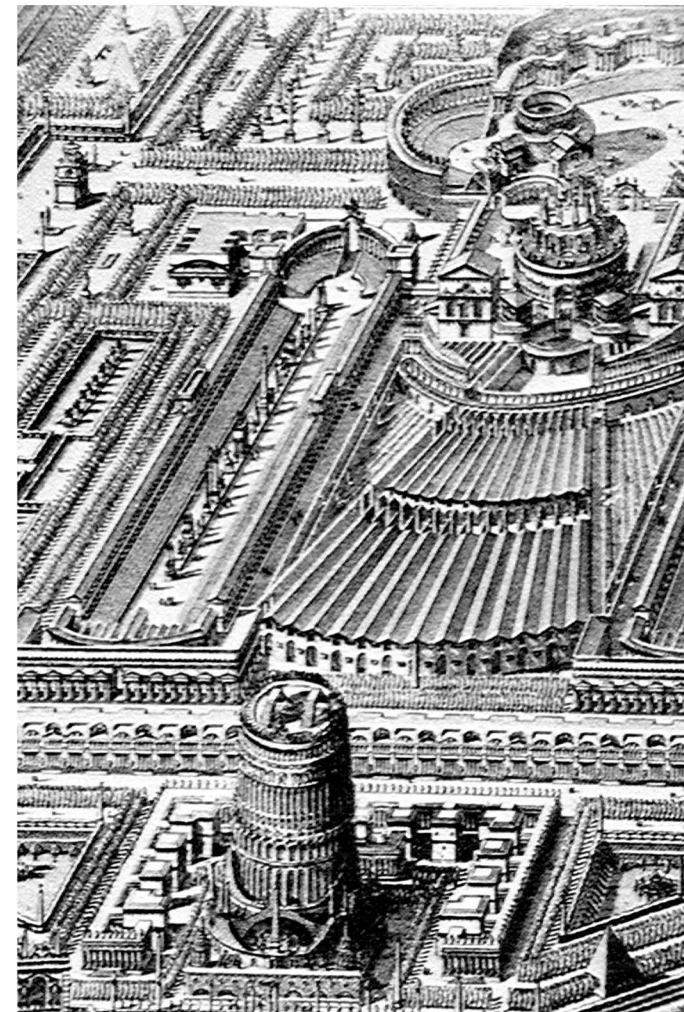
A sua abordagem, potenciaria a inclusão da crítica na arquitectura, sendo a ruína classificada tanto como um transmissor de informação como cânone de um tempo perdido que viria a influenciar o arquitecto e a sua visão para a cidade futura. A cidade de Roma pode ser considerada o grande laboratório da mudança de paradigma na arquitectura do séc. XVIII.

7) LAUGIER, Marc-Antoine. “*Observations sur l'architecture*” The Hague, 1765, pp. 312-313. “*Anyone who knows how to design a park well will draw up a plan according to which a city must be built (...)*”

8) DIDEROT, Dennis. “*The Salon 1767*”, 1767, citado por Brian Dillon em “*Ruins*”, 2011, p.12.



008 - Giovanni Battista Nolli - *Campo Marzio*.



009 - Giovanni Battista Piranesi - *Campo Marzio*.

9) A planta de mármore ou “Forma Urbis Romae” é uma planta esculpida em peças de mármore que representam a Roma antiga. Foi criada no séc. III durante o Império de Septimus Severus e media originalmente 18m. Criada a uma escala de 1:240 a planta possuía detalhes incríveis como escadas, marcação de vãos, nomes de ruas e edifícios de especial interesse. A planta foi gradualmente destruída durante a idade média e grande parte das suas peças utilizadas em construção. Com o passar do tempo várias investigações foram realizadas e uma parte das peças recuperada e expostas ao público.

10) KALLAS, Gregor. “ Mapping, Memory and Fragmented Representation”, 2015, p.2.

11) TAFURI, Manfredo. “Projecto e Utopia”, 1985, p.18.

12) “Campo Marzio” foi uma planta e objecto de investigação de Piranesi sobre ruínas e fragmentos da antiga Roma. O desenho assume-se como um confronto entre vários artefactos antigos em contraste com construções da cidade da sua época. Muitas delas fora de escala e desproporcionadas, a investigação de Piranesi foca-se numa crítica histórica a evolução de Roma com regras restrictas. As ruínas são vistas como mutáveis e sem um destino certo e após a contribuição de Piranesi para a planta da capital italiana bem como para a Planta de Mármore, “Campo Marzio” pode ser visto como um instrumento criado sobre o palimpsesto, isto é, sobre as várias camadas históricas e arqueológicas da cidade.

13) TAFURI, Manfredo. “Projecto e Utopia”, 1985, p.20.

Giovanni Battista Nolli foi o grande percursor desta iniciativa, com os seus vários estudos da planta de Roma e medições precisas de ruínas. Nolli foi também capaz de recuperar várias partes da “*Planta de Mármore*”⁹ da cidade de Roma, projectada no período do Alto Império (séc. I a III a. C), afirmando que manter partes da mesma e investigar o projecto iria potenciar a sobrevivência de fragmentos da antiga Roma que influenciariam a abordagem ao Neoclassicismo.¹⁰

Discípulo de Nolli, Giovanni Battista Piranesi trabalhou primeiramente em levantamentos da cidade e no estudo da “Planta de Mármore”. Co-autor com Nolli de várias plantas da cidade de Roma, Piranesi introduz a crítica histórica, ao defender a superioridade do mundo ocidental visível nas referências greco-romanas presente nas suas investigações. A ruína torna-se numa peça usada fora de contexto mas aceite pela sociedade, sendo este o grande choque que viria a despoletar soluções mas, acima de tudo, a agravar a crise interna da arquitectura nos anos de Oitocentos.¹¹ Os fragmentos dispersos pela cidade são, para Piranesi, um conjunto de referências da Antiguidade Clássica e possuem uma determinada carga simbólica. As representações que constrói assumem-se como um conjunto de diferentes peças arquitectónicas que resultam numa fantasia arqueológica, que despoleta um combate heroico entre cidade e arquitectura.

Em “*Campo Marzio*”¹², Piranesi exalta a sua visão e a mesma atinge um potencial tão inesperado e uma tensão tão violenta que não pode ser aceite pelos seus contemporâneos.¹³ A presença de elementos da Antiguidade Clássica representa o arruinar dos valores da antiga ordem, afirmados pela descontextualização dos mesmos, tanto em escala como em proporções. Trata-se de uma luta entre a

força da ordem e o potencial do disforme incitando à irracionalidade. Para Piranesi os sítios arqueológicos e ruínas não eram elementos do passado, mas sim do presente, que ele poderia modificar e reconfigurar.



010 - Thomas Cole - *Ruins with Arch by the river*. 1801.



011 - Thomas Cole - 1/5 - *Savage State*.



012 - Thomas Cole - 2/5 - *The Arcadian*.

A REJEIÇÃO DO PROGRESSO

O período do Romantismo é marcado pela rejeição do progresso e pelo medo inabalável da sociedade em abraçar o futuro e a mudança. Este movimento artístico teve o seu auge no séc. XIX e é fortemente influenciado pelo aparecimento da máquina e a pequenez do homem face ao poder da mesma, resultando num período temporal caracterizado pelo início da indústria do ferro e do vidro. A sociedade renega a passagem do tempo e perde a esperança numa plenitude perdida do passado, impedindo-a de utilizar as novas tecnologias disponíveis, reforçando o poder dos revivalismos históricos.

Também na vertente artística a angústia em progredir se fazia sentir, sendo o poder do homem face à natureza arrebatado, devolvendo-lhe todo o interesse e toda a capacidade de fascinar com o desconhecido e indomável. O Romantismo pode mesmo ser considerado como um período altamente pessimista e enquanto o Século das Luzes se impunha em tentar domar a natureza o romantismo encarcerava-se numa melancolia em manter a imagem da natureza e da ruína intocáveis. Esta mentalidade viria a tornar a ruína um “(..) símbolo de toda a criação artística; o objecto ou o fragmento é mais valioso que o objecto final, ou trabalho unificado.”¹⁴ O impulso romântico valoriza a verdadeira decadência do artefacto clássico. O fragmento é deixado à mercê do tempo e a natureza apropria-se de forma natural.

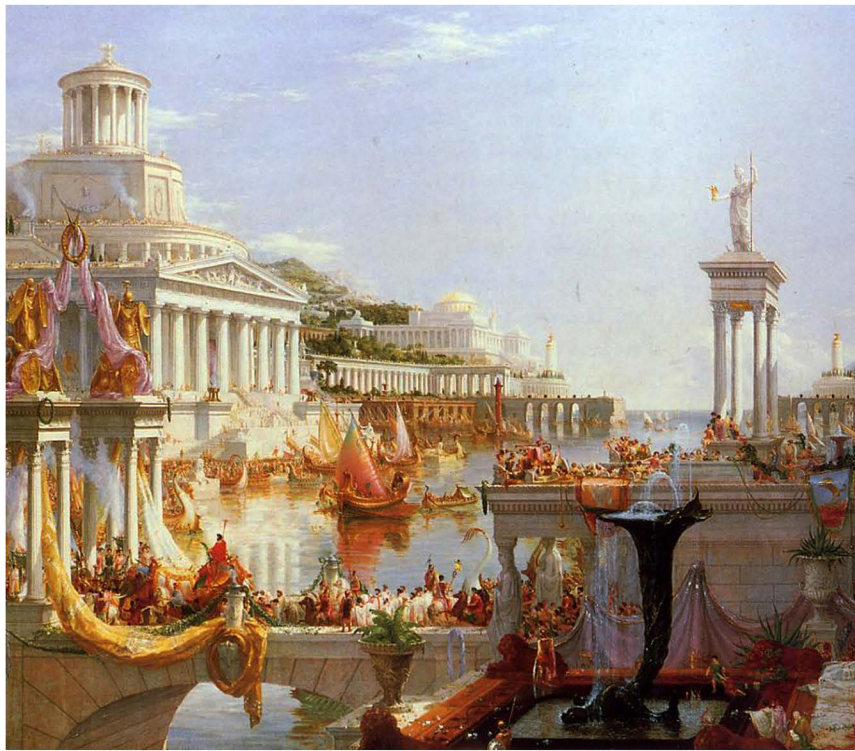
Para melhor compreendermos o período romântico destaco o trabalho do pintor Thomas Cole.¹⁵ Proveniente da escola Inglesa, Thomas pintou uma série de cinco gravuras que denominou “*The Course of the Empire*”. O curso do Império, mostra-nos o medo

implícito da sociedade em se adaptar ao avanço da vida moderna e referenciam a degradação da civilização.

No primeiro quadro da série, “*The Savage State*”, podemos observar a natureza no seu estado mais puro apenas ocupada pelo homem tribal, nómada; os grandes mistérios da vida são desconhecidos e são ainda visíveis uma fogueira e um acampamento, sementes de uma cidade. Já na segunda gravura, intitulada “*The Arcadian*” observa-se o avanço da civilização; um templo foi construído e vê-se um filósofo a escrever e uma mulher a dançar. É um cenário utópico, uma manhã perfeita, onde existe paz, felicidade e harmonia com a natureza. Porém, e observando a terceira pintura, podemos concluir que não existe qualquer apontamento natural sem ser a água. A civilização está no auge e erguem-se enormes monumentos. A este exemplar, Thomas Cole denominou “*The consumption of the Empire*”. O declínio da civilização aparece nas últimas duas pinturas. A quarta chamada de “*The Destruction*” relata para uma guerra, seguida de uma tempestade. Os monumentos feitos pela mão do homem caem, os edifícios são pilhados e os civis mortos.

14) DILLON, Brian. “Fragments from a history of Ruins”, 2006.

15) Thomas Cole nasceu em Bolton em 1801 e foi um pintor de renome durante o período Romântico. Desenvolveu o seu percurso nos Estados Unidos da América e é considerado o fundador da Escola do Rio Hudson, movimento artístico norte americano que floresceu durante o séc. XIX. Reconhecido principalmente por representar paisagens, destacou-se na pintura de ruínas apropriadas pela natureza entre um misto de ficção e criatividade. A sua principal obra foi “*The Course of the Empire*” e o pintor viria a falecer quase no anonimato em Catskill no ano de 1848.



013-Thomas Cole - 3/5 - *The Consumption of the Empire.*



014-Thomas Cole - 4/5 - *The Destruction.*



015-Thomas Cole - 5/5 - *Desolation.*

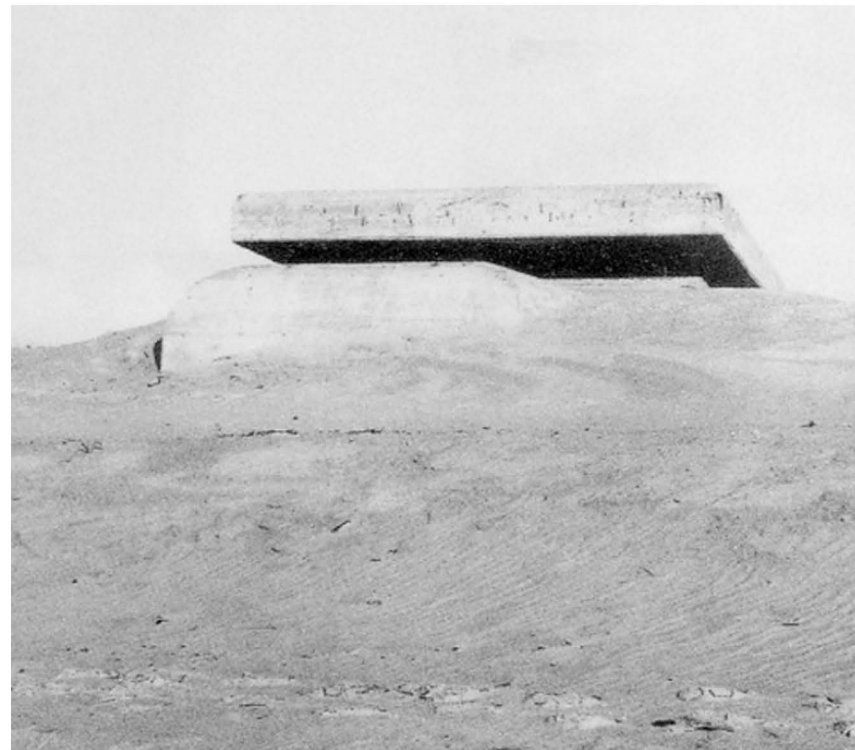
A série termina com a gravura “*Desolation*” e a mesma mostra-nos o por do sol sobre a civilização. Não existem mais humanos e a natureza reclamou os monumentos da antiguidade. “Toda a glória do mundo é efémera.”¹⁶, esta é a condição do Romantismo.

Também na arquitectura o debate se acentuava e a questão do restauro e de como manter a ruína, bem como a própria possibilidade de não a manter e deixar a natureza seguir o seu processo natural, eram hipóteses em estudo. John Ruskin e Viollet-Le-Duc o primeiro da escola inglesa e o segundo da francesa, foram os principais agitadores deste debate. Com visões muito distintas um do outro, marcaram o séc. XIX com uma luta interna na arquitectura e na visão da ruína que viria a despoletar soluções e situações de confronto nos anos seguintes até ao aparecimento de Alois Riegl e o seu documento “*O Culto Moderno dos Monumentos*”.

16) KEMPIS, Tomás. 1418. “*Sic transit gloria mundi.*”



016 - Axel Springer Nebau - *Trümmerkinder; Das Fundament.*



017 - Paul Virilo - Bunker Archeology, *Architecture Monument 2.*



018 - Yves Marchaind e Romain Meffre - *Ruins of Detroit.*

A DECADÊNCIA

A visão da ruína no séc. XX é completamente alterada devido aos acontecimentos da guerra. A decadência e o período prolongado de catástrofe arrasaram a paisagem sendo a destruição, o objecto destruído, o denominador comum no mundo moderno. A ruína passa a ser considerada um passado presente, vivo, uma ferida aberta na mente de todos, uma imagem recorrente da memória à guerra e à destruição que passa a questionar o futuro. A importância mitológica e de fragmento endeuado deixa de ser uma referência e o cânone antigo desvanece. “ *O aspecto mais enigmático do tempo da ruína é a maneira como esta aponta para o futuro em vez do passado e utiliza o conhecimento passado para reimaginar o futuro.*”¹⁷

A segunda guerra mundial testou o gosto pelas ruínas. A destruição em larga escala abriu uma nova visão para a ruína e rapidamente aparecem imagens de Londres e Berlim completamente destruídas pelos bombardeamentos. Se por um lado a invenção da fotografia tinha aberto novos horizontes na representação arqueológica e na visualização de ruínas durante o período da guerra, por outro e após o terminar da disputa mundial, foi o cinema que mais se empenhou em demonstrar a ruína da modernidade. O filme de Roberto Rossellini “*Germany Year Zero*” de 1948, acaba por ser a grande referência do cinema pós-guerra, ilustrando a cidade de Berlim completamente destruída e os novos e antigo habitantes, “crianças das ruínas ”.¹⁸

O ensaio de Paul Virilio “*Bunker Archeology*” interessa pela sua pertinência. Nele o teórico compõe uma série de fotografias que ilustram os “monumentos” da guerra, as ruínas e marcas deixadas pela mesma, fortificações defensivas construídas ao longo da costa Atlântica, denominadas por muro do Atlântico. Estas fortificações eram

usadas pelo exército Nazi na costa francesa e ainda existem múltiplos apontamentos espalhados por diversas praias. O autor compara as diversas construções com um percurso invisível, uma muralha da modernidade, tornada ruína após a guerra.

Também o trabalho dos fotógrafos Yves Marchand e Romain Meffre com o ensaio “*Ruins of Detroit (2005-2010)*” mostram não só a decadência da era moderna mas também os “novos monumentos”, as novas ruínas da contemporaneidade. A imagem da ruína divide-se em duas grandes facções. A primeira apologista de um passado mitológico e do valor do antigo e da antiguidade e a segunda de um passado constante, vivo e presente na memória de todos, prova do passar do tempo e da mão humana nos séculos passados.

17) DILLON, Brian. “Ruins”, 2011 p.18.

18) “*Childrens of the ruins*” ou em alemão “*Trümmerkinder*” , é uma expressão utilizada por Roberto Rossellini na produção e rodagem do filme “*Germany Year Zero*”. A expressão caracteriza todas as crianças orfãs sobreviventes da guerra como “crianças das ruínas”.

II. O RESTAURO E OS MONUMENTOS



019 - Viollet-le-Duc - Restauo de Notre - Damme.



020 - Viollet-le-Duc - Carcassone.

VIOLLET-LE-DUC E O RESTAURO

Todas as formas de lidar com a herança do passado, a sua conservação e o seu valor, alimentam um debate controverso propagado ao longo dos anos com diversas visões distintas. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc foi um dos principais protagonistas deste debate que se prolongou desde o séc. XIX até à primeira metade do séc. XX. Le-Duc construiu a sua formação na arquitectura e no desenho e o seu trabalho e estudos minuciosos proporcionaram-lhe o domínio de técnicas constructivas e tipologias arquitectónicas nomeadamente sobre a arquitectura da Idade Média.

No contexto cultural francês, era Quatremère de Quincy¹⁹ quem se destacava como figura principal da escola de arquitectura e dos ideais do Classicismo. Ao identificar a arquitectura medieval como herança do passado, despoletou o interesse pela mesma e rapidamente diversas obras tiveram lugar. Le-Duc foi o arquitecto escolhido devido à sua experiência sendo que se destaca o restauro da Catedral de Notre-Dame (1844) e da vila fortificada de Carcassone (1844), considerada o trabalho mais complexo do arquitecto devido ao grau de dificuldade, mas também um dos seus melhores restauros, capaz de demonstrar todo o seu talento.

É neste contexto de intensa actividade arquitectónica que Le-Duc consolida a sua produção intelectual sobre a teoria do restauro, e mais tarde, sobre o que hoje conhecemos como restauro estilístico, isto é, um processo baseado na unidade formal das construções que procura criar um modelo puro de um determinado estilo. Para Le-Duc, a importância de restaurar um monumento devia elevar-se à capacidade de o projectar. Desenvolvendo uma metodologia de trabalho onde diversas vezes o resultado final do restauro era uma obra totalmente diferente do original, *“Viollet-le-Duc (...) procurava*

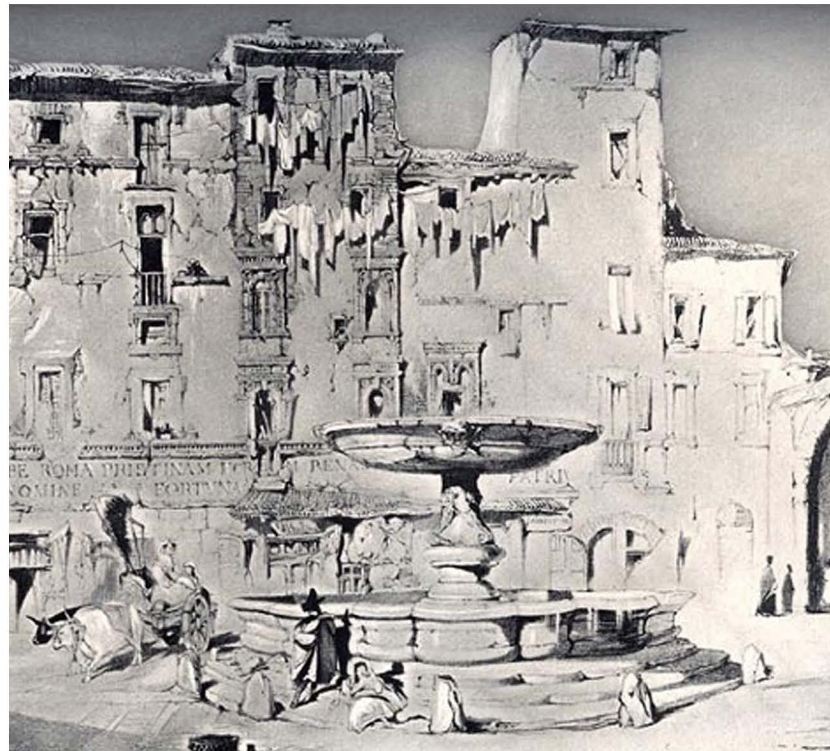
*entender a lógica da concepção de um projecto (...) não se contentava apenas em fazer uma reconstrução hipotética do estado original, mas procurava fazer uma reconstituição daquilo que teria sido feito se, a quando da construção, detivessem os conhecimentos e experiências da sua própria época, ou seja, uma reformulação ideal do projecto.”*²⁰

Le-Duc acreditava que dominando o sistema constructivo do edifício e conhecendo profundamente o seu estilo, seria capaz de reconstruir ou restaurar o mesmo de uma forma ideal, melhor que o original ou mesmo inédita. Para ele, se as formas do passado e as suas premissas espaciais e formais estivessem compreendidas, serviriam de base para a arquitectura do presente. *“Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é estabelecê-lo num estado que pode não ter existido nunca em um dado momento.”*²¹

19) Antoine Quatremère de Quincy nasceu em França em 1755. Foi arqueólogo e teórico de arquitectura tendo-se especializado em direito, arte e crítica de arte. Esteve envolvido na Revolução Francesa e foi membro da Assembleia Nacional. Foi numa viagem a Nápoles que desenvolveu o gosto pela arquitectura e em 1839 foi nomeado secretário vitalício da Academia de Belas-Artes, cargo que lhe ofereceu influência em diversas obras de arquitectura. Faleceu em 1849.

20) VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *“Restauração”, Série Artes e Ofícios, São Paulo, 200, p.18*

21) *Idem.*



021 - John Ruskin - *Piazza Santa Maria del Pianto*.



022 - John Ruskin - *Kenilworth*.

JOHN RUSKIN E A MARCA DO TEMPO

John Ruskin é considerado um dos escritores de arquitectura mais productivos do séc. XIX. As suas preocupações com a arquitectura, profundamente ligadas à origem, à tradição e à herança, guiaram a maior parte dos seus escritos. A sua visão particular para a ruína, para tentar unir passado e presente, rejeitava qualquer processo de restauro simples ou réplica não associada com o passado da construção ou ruína a restaurar. “ (...) a maior glória de um edifício não está nas suas pedras, nem no seu ouro. A sua glória está na sua idade, e nesse sentido profundo de voz, de observação severa, de simpatia misteriosa (...) que sentimos nas paredes que à tanto tempo foram lavadas pelas ondas passageiras da humanidade.”²² Para ele, a memória deveria preservar o nosso conhecimento passado e simultaneamente demonstrar-nos a nossa efemeridade. As ruínas deveriam seguir o seu processo natural de devolução à natureza, e evitar-se qualquer tipo de restauro que pudesse destruir a herança das gerações futuras.

Neste sentido, a marca do tempo, as “feridas” visíveis do passar do tempo e consequentemente as ruínas, foram testemunhos essenciais para demonstrar o envelhecimento na arquitectura. Deste modo, as ruínas tornaram-se nobres, confiáveis, resultados palpáveis e tangíveis do passar dos anos. Para Ruskin, era através da arquitectura que poderíamos reconhecer o nosso passado, a nossa origem, sendo que as ruínas eram claramente um testemunho vivo desta herança, um mensageiro vivo presente entre culturas passadas e presentes, entre a Natureza e a Cultura.

A sua intenção pedagógica foi fortalecida pelas suas ilustrações e também por diversos manifestos escritos. As “feridas” visíveis nos edifícios e ruínas foram bastante influentes no discurso de

Ruskin que era maioritariamente apoiado por desenhos e pinturas. A sua missão preocupou-se em procurar a melhor maneira para retratar o envelhecimento dos edifícios e ruínas, através das imagens que produzia pelos locais que visitava.

Ruskin entendia a arquitectura princialmente como uma disciplina que era considerada fundamental no quotidiano intelectual da vida e também prova viva que os tempos antigos deveriam ser considerados um marco para o entendimento da história. Como ele descreve em “*The Seven Lamps of Architecture*”, “ (...) se a poesia consiste no que uma pessoa pensou e sentiu, então a arquitectura consiste no que as mãos manipularam, o que a sua força forjou, e o que os seus olhos contemplaram, todos os dias da sua vida.”²³

22) RUSKIN, John. “*The Seven Lamps of Architecture*”, University of California, Berkley, 1849, pp. 186-187. “(...) the greatest glory of a building is not in its stones, nor in its gold. Its glory is in its age, and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy (...) Which we feel in walls that have long been washed by the the passing waves of humanity.”

23) RUSKIN, John. “*The Complete works of John Ruskin*”, Nova Iorque, 1905, pp.233-234. “(...) se a poesia consiste no que uma pessoa pensou e sentiu, então a arquitectura consiste no que as mãos manipularam, o que a sua força forjou, e o que os seus olhos contemplaram, todos os dias da sua vida.”



023 - Fotografia anónima de Alois Riegl. 1905.

ALOIS RIEGL E OS MONUMENTOS

A par com Ruskin também Alois Riegl defendia a necessidade de envelhecimento dos edifícios e também ele desejava encontrar uma maneira de qualificar e proteger os mesmos. O interesse no trabalho do historiador de arte vienense centra-se no estudo do seu livro *“O Culto Moderno dos Monumentos”*. Escrito em 1903 a pedido do governo Austro-húngaro, o documento assume-se como um artigo sobre a protecção de edifícios e monumentos e procura perceber qual o valor mais apreciado nos mesmos. É a partir de trabalhos para a reorganização da legislação de conservação de monumentos austríacos que Riegl desenvolve o artigo, assumindo que diferentes monumentos supõe diversos valores e os diversos valores diferentes metodologias de conservação. A obra divide-se em três capítulos sendo que o primeiro aborda o valor atribuído aos monumentos e a sua evolução histórica, o segundo os valor comemorativo e o último os valores da contemporaneidade e a sua relação com os monumentos.

Neste sentido, interessa-nos particularmente a definição de monumento, que Riegl descreve de forma sucinta: por monumento, no seu sentido mais antigo e primitivo, entende-se uma obra realizada pela mão humana criada com o fim específico de conservar para sempre, e viva na consciência de gerações futuras, uma acção ou destino.²⁴ Podemos então afirmar que um monumento, no seu estado original, tem uma relação indissociável com a manutenção de uma memória colectiva de qualquer sociedade e também uma relação afectiva sobre a mesma. Como afirma Françoise Choay: *“A natureza afectiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva (...) A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de actuação sobre a memória.”*²⁵ No caso concreto de Sines, a

matéria oferecida por Riegl guia-nos no sentido de podermos afirmar que a capacidade dos monumentos romanos presentes no território, aliados a uma memória colectiva da cidade, relacionada com actividades portuárias e piscatórias tal como no séc. I o Império Romano o fazia, assume-se como o próprio ADN da cidade e da sua cultura.

A abordagem Riegliana acima descrita transporta-nos também para as premissas de Ruskin e para o esforço da mão humana, o suor dos que ergueram os monumentos. Esta relação é ainda potenciada a partir dos princípios de “valor de antiguidade” e “valor histórico” introduzidos por Riegl. Ao autor, tanto como a nós, a curiosidade centra-se em qual o valor mais assertivo e mais popular. Alois descreve a situação como um dilema, mais uma vez mostrando-nos a sua opção por alguns ideais de Ruskin. *“Parece então que nos encontramos diante de um conflito sem esperança, vemos a valorização do antigo por si mesmo, que basicamente, condena qualquer renovação, e, de outro, a valorização do novo por si mesmo, que procura eliminar todos os traços de antiguidade, considerados perturbadores e ofensivos.”*²⁶

Para Riegl o “valor da antiguidade” é claro e notório, logo após o primeiro contacto com a obra, no qual fica evidente o seu aspecto não contemporâneo. Ou seja, o valor nasce do contraste e da diferença e pode ser assimilado por todas as classes sociais, independentemente do seu estatuto ou intelectualidade. É este apelo às “massas” que Riegl acreditava que seria o paradigma do séc. XX.

24) RIEGL, Alois. *“The Modern Cult of the Monuments: Its Essence and its development”*, Los Angeles, 1997, p,31

25) CHOAY, Françoise. *“A Alegoria do Património”* São Paulo, 2001, p.18

26) RIEGL, Alois. *“The Modern Cult of the Monuments: Its Essence and its development”*, Los Angeles, 1997, p,72



024 - Fotografia anónima de Françoise Choay.

“O valor da antiguidade não é para ele uma promessa, mas uma realidade. A imediatez com que esse valor se apresenta a todos, a facilidade com que se oferece à apropriação das massas, a sedução fácil que ela exerce sobre estas deixam antever que ele será o valor preponderante do monumento histórico do séc. XX.”²⁷

Neste sentido, quando a ruína é compreendida como um organismo natural, quer pelo passar do tempo, quer pelo contraste, entre a grandeza do passado e a decadência do presente, ao valorizar a antiguidade, é rejeitada qualquer tipo de intervenção, a não ser as que impeçam a sua total destruição ou obliteração. No entanto, mais uma vez Riegl aproxima-se da teoria de Ruskin que aponta como o verdadeiro valor dos edifícios a história e a representação de um determinado período ou acontecimento. Neste caso, e dado que *“(…) a contemplação de um monumento não se esgota na sua imagem mas completa-se com conhecimento, ainda que superficial, do estilo empregado, da época em que foi construído, o que implica um conhecimento de história da arte e, portanto, o prazer proveniente desse conhecimento não é um prazer imediato, ao contrário, é reflexivo e científico.”²⁸* aceitam-se intervenções que tenham o intuito de preservação e conservação assim como de reconstrução, desde que o objectivo seja manter o local o mais fiel ao original possível. Assim, tanto Riegl como Ruskin, concluem que a idade dos edifícios e a marca do passar do tempo são preponderantes e que em exemplos semelhantes de monumentos apenas se devem admitir intervenções pontuais de restauro e preservação.

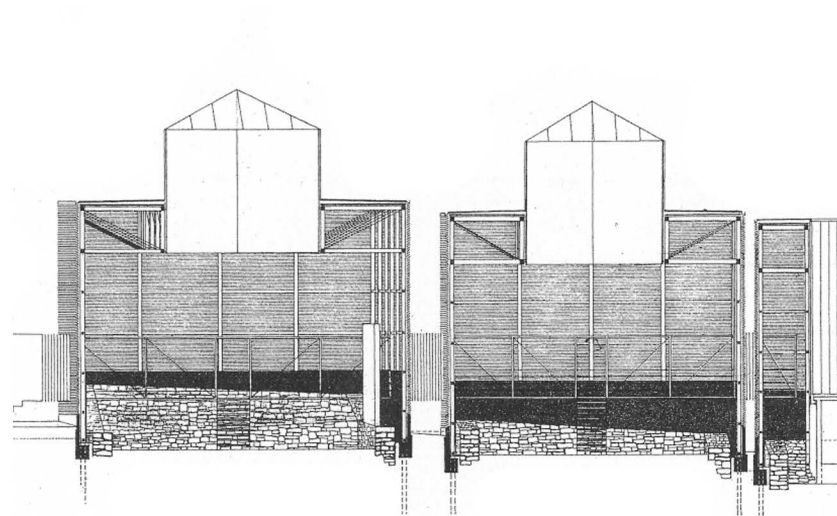
É a partir desta reflexão teórica que grande parte do projecto se questiona. Adoptando os ideais de Ruskin e Riegl e a sua definição de valor de antiguidade, uma vez que qualquer tipo de intervenção na

ruína não é permitida, procuramos responder a questões que introduzam estratégias a seguir. Como poderá ser feita a protecção da ruína sem qualquer reconstrução? Ou como integrar este novo sistema na rotina da cidade e activar e valorizar o seu “valor de antiguidade” e acção pedagógica?

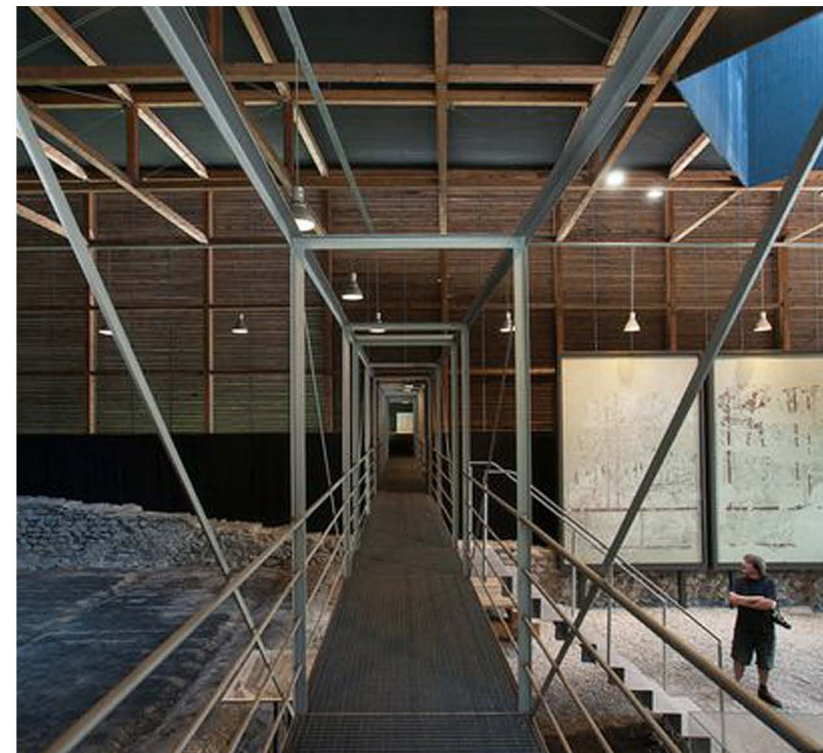
27) CHOAY, Françoise. *“A Alegoria do Património”* São Paulo, 2001, p.169

28) RIEGL, Alois. *“The Modern Cult of the Monuments: Its Essence and its development”*, Los Angeles, 1997

III. O ESPAÇO DA RUÍNA



025 - Corte Longitudinal. Peter Zumthor - Sítio arqueológico de Chur, Suíça.



026 - Vista interior do projecto.

A MEMÓRIA COMO MÁQUINA DO TEMPO

ABRIGOS PARA O SÍTIO ARQUEOLÓGICO DE CHUR, PETER ZUMTHOR, SUÍÇA

“O que importa agora é a sensação de profunda melancolia. A arquitectura está exposta à vida. O seu corpo é sensível o suficiente, pode testemunhar uma realidade da vida passada.”²⁹

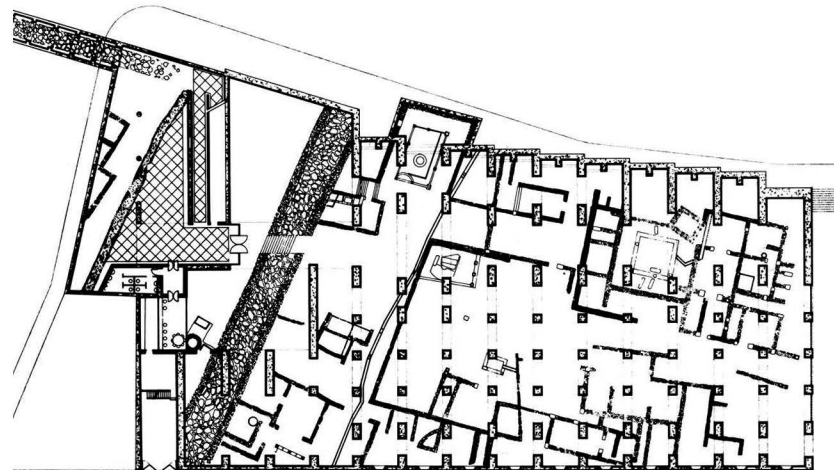
Os abrigos para o sítio arqueológico de Chur (Coira) foram um dos primeiros grandes trabalhos do arquitecto Peter Zumthor. Construído entre 1985 e 1986 em Coira, na Suíça, os abrigos destinam-se a proteger dois edifícios romanos. A cidade de Coira, é a cidade mais antiga da Suíça e após várias escavações arqueológicas foi pedido ao arquitecto que propusesse um projecto para a protecção das ruínas. Peter Zumthor desenhou um sistema de pavilhões de madeira que não só funcionam como protecção mas também como museu. O sistema de pavilhões, coberto por finas placas de madeira, proporciona ao observador contacto directo com a ruína e acentua o contraste entre a cidade do presente e a ocupação romana do passado.

Nesta obra de Zumthor é possível entender que o arquitecto decide estabelecer uma relação entre a cidade e a ruína de forma a protegê-la e integrá-la na cidade moderna. A construção é um filtro entre a cidade e o espaço interno. A penetração de ar, cheiros e som pelas fissuras da madeira, é preponderante neste acontecimento que transforma o espaço da ruína num espaço intemporal. A temporalidade é compreendida quando o trabalho considera o espaço na sua totalidade, sem distinções entre fora e dentro. O conjunto é projectado a partir do ponto de vista do observador e para o observador, o que contribui para fortalecer a relação da ruína com a

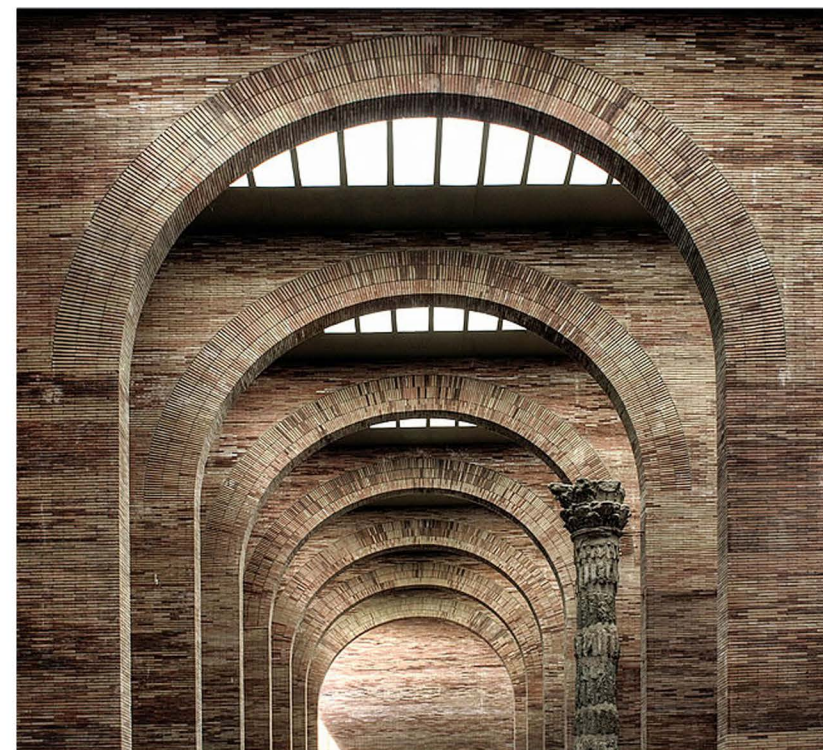
arquitectura presente, com a memória e com a memória colectiva de uma sociedade.

A relação do conjunto com a memória, e do que é o espaço que a guarda, é enfatizada com a construção de um suporte metálico que leva o observador à volta do interior dos volumes oferecendo a possibilidade ao visitante de poder pisar solo romano transportando-nos para uma realidade muito distinta do exterior do pavilhão. É nos possível conjecturar que as sensações e as emoções que Zumthor consegue impôr na sua arquitectura, nos ligam a algo marcante. Essa marca é de tal modo acentuada neste projecto de Zumthor, que podemos mesmo afirmar que cada pavilhão do conjunto funciona como uma autêntica máquina do tempo, valorizando o estado original da obra e oferecendo ao observador o total domínio do espaço da memória.

29) ZUMTHOR, Peter. *“Thinking Architecture”*, Basel, 2006, pp.24-25 *“What matters now is only this feeling of deep melancholy. Architecture is exposed to life. If its body is sensitive enough, it can assume a quality that bears witness to the reality of past life.”*



027 - Rafael Moneo - Planta do Museu Nacional de Arte Romana, Mérida, Espanha.



028 - Vista interior do projecto.

DA TIPOLOGIA DO MUSEU

MUSEU DE ARTE ROMANA DE MÉRIDA, RAFAEL MONEO, ESPANHA

“ (...)um conceito que descreve um grupo de objectos caracterizados pela mesma estrutura formal. Não é nem um diagrama espacial nem a média de uma lista de série. Está fundamentalmente baseada na possibilidade de agrupar objectos através de certas estruturas inerentes e similares..”³⁰

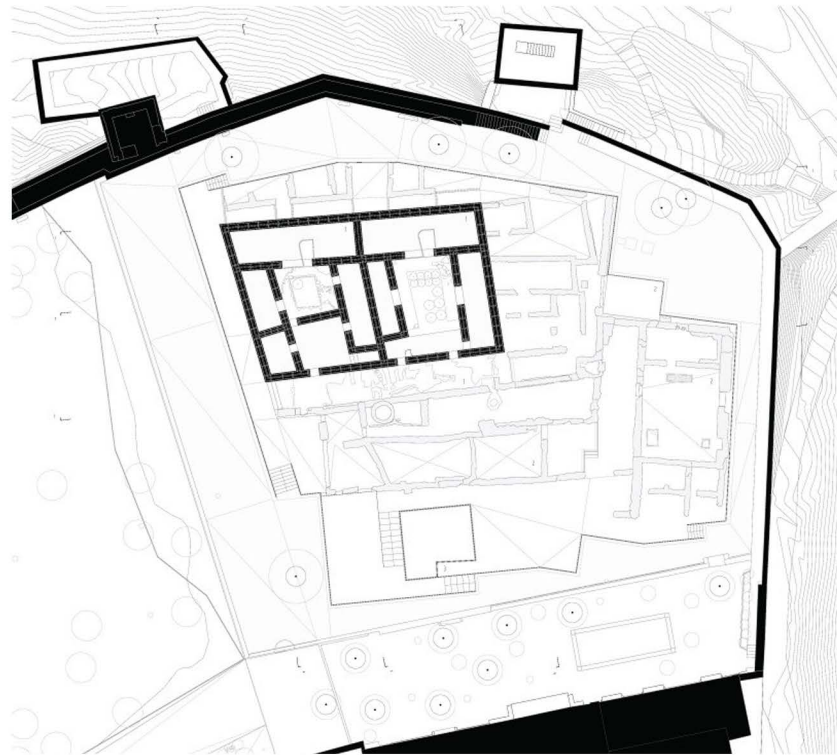
O Museu de Arte Romana de Rafael Moneo foi construído em 1986 na antiga cidade romana de Mérida e junto às ruínas do antigo anfiteatro. O projecto é considerado uma investigação pessoal do arquitecto sobre tipologia, nomeadamente a tipologia romana. O projecto de Moneo, construído sobre antigas ruínas de um quarteirão romano, reúne também uma série de artefactos arqueológicos, exaltando a ligação entre o passado e o presente através de elementos de construção reinterpretados.

No trabalho de Rafael Moneo, os aspectos relacionados com a tradição foram desde sempre muito influentes. As suas construções são várias vezes relacionadas com a ideia de memória e possuem uma conotação muito forte com a arquitectura e engenharia romana. O espaço vasto do museu, assume-se preparado para receber os diversos fragmentos da antiga cidade romana. A planta organiza-se numa sucessão de planos paralelos verticais de tijolo vermelho que se prolongam de um lado ao outro do museu. As galerias e espaços de exposição situam-se nas laterais em diversas mezanines. A luz zenital que perfura as arcadas centrais de maior dimensão ilumina o espaço central da “nave”. As ruínas romanas, elemento gerador da composição, situam-se no piso subterrâneo, onde é legível uma grelha de colunas da nova construção acentuando a diferença entre passado

e presente. O arco e a coluna, repetitivamente utilizados na composição arquitectónica, assumem-se como elemento básico da construção sendo uma interpretação moderna ao arco romano antigo.

A conexão entre o projecto de Moneo e o por esta tese defendido assume-se na metodologia de trabalho do arquitecto. A ruína como elemento gerador e ex-libris da construção deve ser enaltecida através de uma construção que potencie não só a mensagem que a ruína emana, como a atmosfera criada ao redor da mesma, influenciada pela paisagem, pela envolvente e por todas as características passadas da história da ruína. O edifício deve ter uma presença forte, mas nunca, de maneira alguma, entrar em rivalidade com a ruína e o que expõe. Tal como no museu de Moneo, são as ruínas e os artefactos o principal “actor” desta composição. Mas a mensagem de Rafael vai muito mais além de uma encenação entre o fragmento e a nova construção. Se a definição de museu se tem vindo a esgotar em espaços efémeros ou armazéns industriais, o museu de Moneo é configurado de forma a que o material exposto se disperse por toda a construção, em diferentes “camadas” e em diferentes espaços da construção. O espaço arqueológico da ruína e os artefactos encontrados assume-se então, tanto em Sines como em Mérida, perentórios e interesse central da construção não deixando margem para dúvidas na forma de protecção e de apresentação ao público.

30) MONEO, Rafael. “On Typology” em “Oppositions”, nº13, 1978, p.23. “ (...) a concept which describes a group of objects characterized by the same formal structure. It is neither a spatial diagram nor the average of a serial list. It is fundamentally based on the possibility of grouping objects by certain inherent structural similarities.”



029 - J.L.Carrilho da Graça e J.Gomes da Silva - Alcáçova do Castelo de S.Jorge.



030 - Vista exterior do projecto.

O ESPAÇO ARQUEOLÓGICO E A VIDA URBANA

NÚCLEO ARQUEOLÓGICO DA “PRAÇA NOVA” DO CASTELO DE S.JORGE, LISBOA

JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA E JOÃO GOMES DA SILVA

“(...) nada se faz sem a reflexão sobre o que existia antes, e depois cria-se alguma coisa a partir daí. Juntando elementos que são nitidamente autónomos, mas que fazem viver o que já lá existia.”³¹

“A nossa própria necessidade de marcar a nossa identidade histórica como apoio à nossa identidade cultural levou-nos à conservação, reconstrução e reabilitação de estruturas urbanas, militares e arquitectónicas, algumas através de escavação, que trouxeram de volta leves camadas que nos ajudam a contemplar este local no tempo.”³²

A Praça Nova do castelo de São Jorge situa-se no promontório da colina do castelo, na sua extremidade nascente. Em 1996 teve início no local uma campanha arqueológica que pôs a descoberto vários fragmentos e estruturas de diversos períodos de ocupação. A proposta dos arquitectos resulta num convite feito aos mesmos a fim de musealizar e proteger três áreas distintas, dispersas pela topografia do sítio arqueológico: um conjunto da Idade do Ferro, duas paredes e pavimentos em ruína do período muçulmano e uma superfície pavimentada do séc. XV. A praça ladeada a norte pelas muralhas e a sul pela Igreja de Santa Cruz assume uma relação de dominância visual sobre a cidade e o rio.

O início do projecto é desde logo marcado pela definição de um limite para as áreas de escavação. Um conjunto de muros de aço corten definem todo limite das áreas arqueológicas mantendo no seu

interior, a uma cota inferior, as escavações e ruínas descobertas. É no topo destes muros de aço corten que se sustenta o piso pedonal de basalto que envolve todo o conjunto arqueológico enfatizando os acessos e a relação da intervenção com a envolvente. Nas áreas de escavação os percursos exteriores originais foram mantidos e a utilização do saibro para infiltração de águas pluviais preponderante. Os acessos a diferentes cotas e algumas contenções necessárias aparecem em pequenos elementos individualizados com o uso da pedra Lioz.

Dos três períodos de ocupação que a intervenção protege ressalta à vista os volumes brancos de reconstrução das casas islâmicas. Os volumes nascem das fundações originais descobertas e sugerem que se organizavam em torno de um pátio que proporcionava ventilação e iluminação, elemento gerador da tipologia das casas. As estruturas, ainda que abstractas, representam uma vontade muito clara da dupla de arquitectos em reproduzir uma sequência espacial.

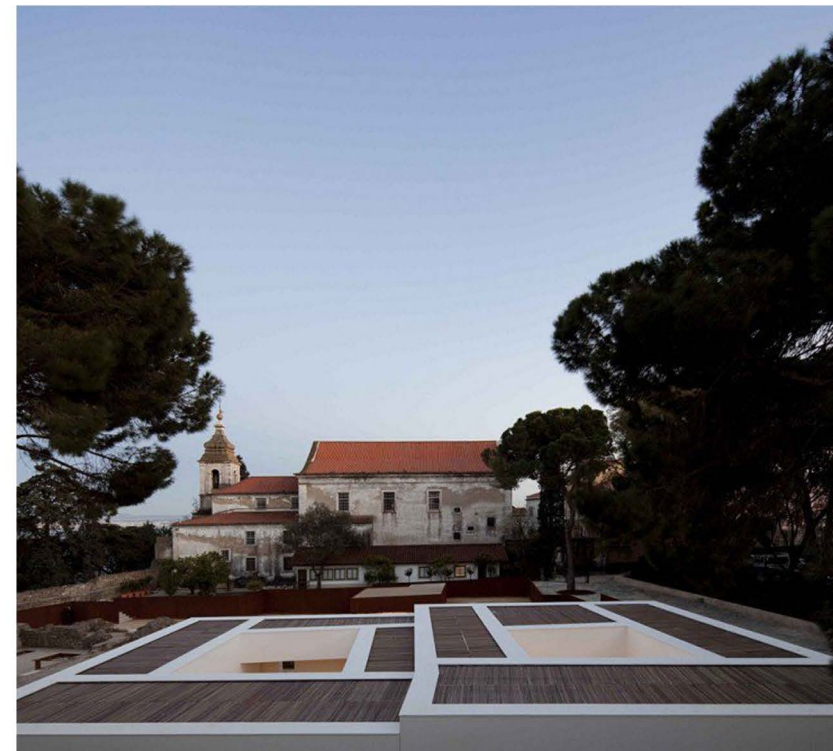
As estruturas da Idade do Ferro, a uma cota inferior, encontram-se protegidas por uma estrutura de aço corten proveniente do muro com uma fluidez e clareza imponente que conduz o olhar do observador até ao rasgo que permite ver a ruína. Deixou-se a descoberto a estrutura metálica que contém o terreno periférico, uma vez que permite que sejam analisados diversos estratos e se garante a continuidade dos trabalhos arqueológicos. Os pavimentos do palácio aparecem a uma cota superior à do muro e a sua vista é garantida através de um espelho que evita o contacto do observador com a obra, mas lhe oferece uma perspectiva inédita.

31) João Luís Carrilho da Graça in LOBO, Inês (Coord.) - Lisbon Ground, La Biennale di Venezia - Lisbon Ground Architettura, 1ª edição, Lisboa, 2012, pp. 190-193

32) GOMES DA SILVA, João. “MUSEALIZATION OF THE ARCHEOLOGICAL SITE – ‘PRAÇA NOVA’ SÃO JORGE CASTLE | LISBON | PORTUGAL | 2009-2010 with JLCG Arquitectos” consultado em <http://www.gap.pt/project/sao-jorge-castel/> consultado no dia 10 de Janeiro de 2018 “Our own cultural necessity to mark our historical identity as a support to our Collective Identity led us to the conservation, reconstruction or rehabilitation of the urban, military and architectonic structures, sometimes through excavation which brought back to light layers of matter that help us contemplate this Place in time.”



031 - Vista do interior.



032 - Vista exterior do projecto.

A obra dos arquitectos reintegra todo o campo arqueológico na vida da cidade. Uma vez que não é enfatizada uma permanência estática na obra, devido ao percurso existente é possibilitado ao observador que percorra toda a intervenção e todas as ruínas presentes. A articulação dos diferentes sítios arqueológicos parece-me de extrema importância para a compreensão do problema de Sines. A ligação entre os diversos sítios e uma maneira que o projecto proporcione de percorrer e vivenciar os diversos locais arqueológicos é mandatária. A liberdade dada à ruína, ainda que limitada e abraçada pela construção, é também uma premissa válida para o que este documento defende. A sua protecção enquanto peça musealizada e exibida dentro de uma construção, assume a importância do estudo e descoberta arqueológica pelo que a mesma se deverá encontrar acessível tanto pelo exterior como pelo interior da futura construção.

A liberdade de utilização, a devolução e reabilitação deste novo programa na cidade, assume-se, tanto como se assumiu em Lisboa, uma característica de elevado interesse para a intervenção e para a cidade de Sines. Prova viva da identidade cultural da cidade de Lisboa, a ruína apresentada é um testemunho das diversas camadas de ocupação e do palimpsesto na capital. Em Sines a intervenção encara essa característica da mesma forma e a preservação da ruína assume um factor pedagógico de extrema importância para a população da cidade, proveniente de qualquer espectro, intelectual ou não.

IV. CONCLUSÃO

“Uma peça de arquitectura é como um desenvolvimento de linguagens. Escrevê-las, um esforço; melhorá-las, um enriquecimento; lê-las, depois (neste caso), um privilégio.”¹

Um projecto que oferece um novo programa à cidade. Um projecto que redefine um novo lugar, uma memória esquecida, uma identidade perdida. A ruína como objecto central, a contemplação e a permanência, a integração do objecto no quotidiano da cidade. Estas foram as condições com que nos propusemos a trabalhar desde o início.

A imagem da ruína na arquitectura tem-se vindo a alterar consoante a passagem do tempo. A sua capacidade em se adaptar a qualquer período temporal leva-nos a afirmar que a sua relação com o tempo é intemporal. Assumindo diversos valores e diferentes valores de interesse, a mesma está sujeita a diferentes observações mas o seu valor, pedagógico e de interesse público, é inegável.

A sua condição de monumento faz com que a sua protecção seja mandatária, pelo que a possibilidade de proteger e ao mesmo tempo expô-la à comunidade se assume imperativa. As diferentes perspectivas de restauro, neste documento estudadas, abrem-nos o espectro de possibilidades e entendimentos diferentes, não sendo intuito desta tese realçar um método a outro, mas sim compreender como é que a intervenção pode contribuir para o enriquecimento e a protecção de um elemento fulcral na história de Sines.

Através dos casos de estudo apresentados foi também interesse deste trabalho expôr diferentes metodologias de projecto, assim como diferentes entendimentos da ruína, do espaço de museu e da arqueologia na vida urbana.

33) Manuel Graça Dias in Prémio Secil Arquitectura 1994: Escola Superior de Comunicação Social, João Luís Carrilho da Graça. 1ª Edição. Lisboa: Secil, 1994, p. 21.

VOLUME II

V. PROJECTO







Locais arqueológicos situados em Sines. 1 - Cetárias romanas; 2 - Vale Pincel I; 3 - Vale Pincel II; 4 - Monte Novo; 5 - Quitéria; 6- Palmeirinha; 7 - Brejo Redondo. ☉

AS PRIMEIRAS OCUPAÇÕES

Para entendermos o trabalho em questão urge iniciar o mesmo pela identificação da causa, inserindo-o no contexto histórico do lugar e conhecendo toda a informação necessária para melhor compreensão de todos os factores constituintes do projecto.

O maciço sub-vulcânico de Sines é caracterizado por rochas magmáticas e outros tipos de solos arenosos e argilosos, sendo uma paisagem maioritariamente formada por falésia, praia e planalto. Esta parte ocidental da costa Sul do Sado oferece algumas boas localizações naturais para porto tendo sido desde sempre razão estratégica para diversas ocupações humanas.

Em 1984 dois arqueólogos, Carlos Tavares da Silva e Joaquina Andrade, publicam um artigo em que se destaca o reconhecimento de cinco sítios arqueológicos em Sines, compreendidos entre o período Mesolítico e a Idade do Bronze.

*“Cada uma delas corresponde a um estágio bem definido de processo de ocupação humana durante a Pré-História (...)o Mesolítico (...) em Vale Marim; o Neolítico antigo em Vale Pincel I; o Neolítico final em Vale Pincel II; o Calcolítico em Monte Novo e o Bronze Médio na Quitéria.”*³⁴

Todos estes locais apresentam provas dos primeiros contactos humanos com este lugar e são ainda caracterizados em três diferentes fases de evolução demonstrando o avanço das capacidades estratégicas do homem primitivo face ao passar do tempo.

“Os povoados sem defesas naturais na fase comunitária primitiva (...)”

“A procura de zonas elevadas e com boas condições naturais de defesa na Idade do Cobre”

“O retorno à planície na Idade do Bronze (formas embrionárias

*de uma organização estatal) (...) acentuada hierarquização que levaria a que os centros de poder (...) se ocupassem da defesa de determinado território)”*³⁵

Desta maneira é possível compreender que não só a área foi desde sempre bastante disputada, como foi também capaz de sustentar povoações durante séculos, servindo de local para pequenas construções de apoio a actividades piscatórias e habitações temporárias para povos nómadas, eventualmente acabando por culminar na presença romana, até à actualidade.

34) TAVARES DA SILVA, Carlos. ANDRADE, Joaquina. “Actas do 2º Encontro de História do Alentejo Litoral.”, Centro Cultural Emérico Nunes, 2011, pp. 10-11

35) Idem



034 - Vale Pínel.



035 - Vale Pínel II.



036 - Monte Novo.



037 - Palmeirinha.



038 - Quitéria.



039 - Brejo Redondo.



SINES ROMANA - NA ROTA DO GARUM

Em 1993 os mesmos arqueólogos, Carlos Tavares da Silva e Joaquina Andrade, procedem ao levantamento de dois conjuntos de cetárias romanas, localizados em dois locais distintos, perto do castelo e junto à arriba, antigamente denominada por “*barroca*”.¹

Este centro productivo, complementado posteriormente com outro existente na Ilha do Pessegueiro, terá sido construído no séc. I e teve duas fases de evolução. “(...) *a compreendida entre meados do século I e o final do século II em que se teria verificado o pleno funcionamento das unidades fabris; e a situada entre o século III e meados do V, com o abandono ou a retracção/segmentação das áreas de produção e a divisão dos próprios tanques.*”²

As boas condições de porto natural da baía de Sines, aliado à grande quantidade de alimento fornecido por esta costa foram factores decisivos para o assentamento de uma pequena povoação portuária dedicada inteiramente à produção de “*garum*” e ao processo de salga de peixe. Foram ainda encontrados indícios do uso de tinta para decorar peças de cerâmica, extraída de algumas plantas naturais e também de alguns peixes e crustáceos.

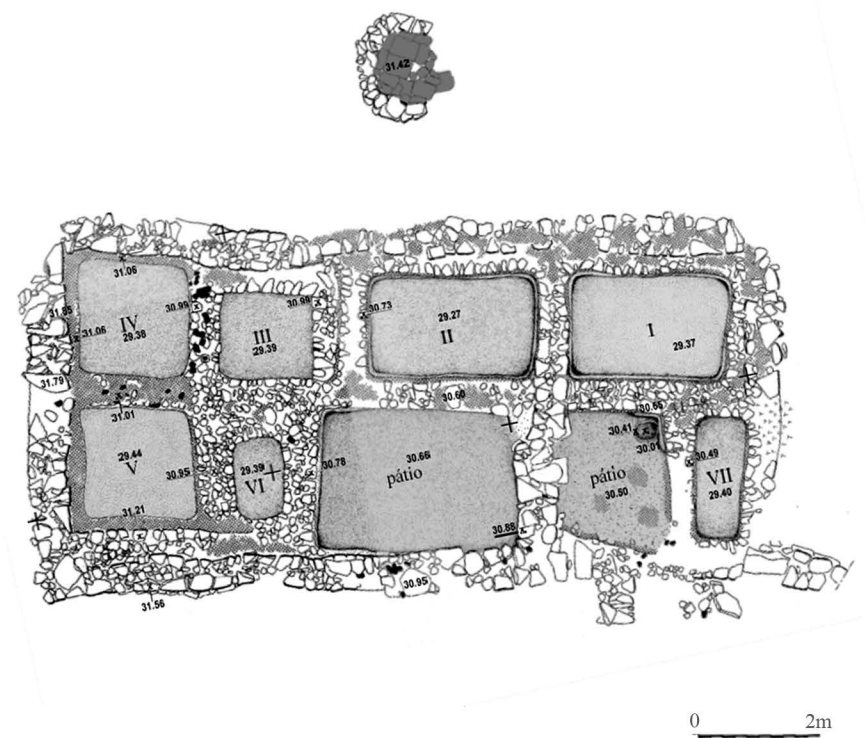
Este pequeno centro productivo, dividido em dois núcleos identificados por oficinas A e B e oficinas C e D, pode também ser considerado o principal porto da cidade romana de Miróbriga (Santiago do Cacém), que se situa apenas a 17km de Sines, tendo inclusive existido uma estrada que unia os dois locais. Esta função deste pequeno povoado e a sua importância enquanto local de desenvolvimento económico e industrial do Império, sugere que tenha existido um espaço público, praça ou templo, onde existiu uma estátua de Marte, objecto de culto da civilização romana.

Conhecem - se actualmente dois núcleos fabris, o do Largo

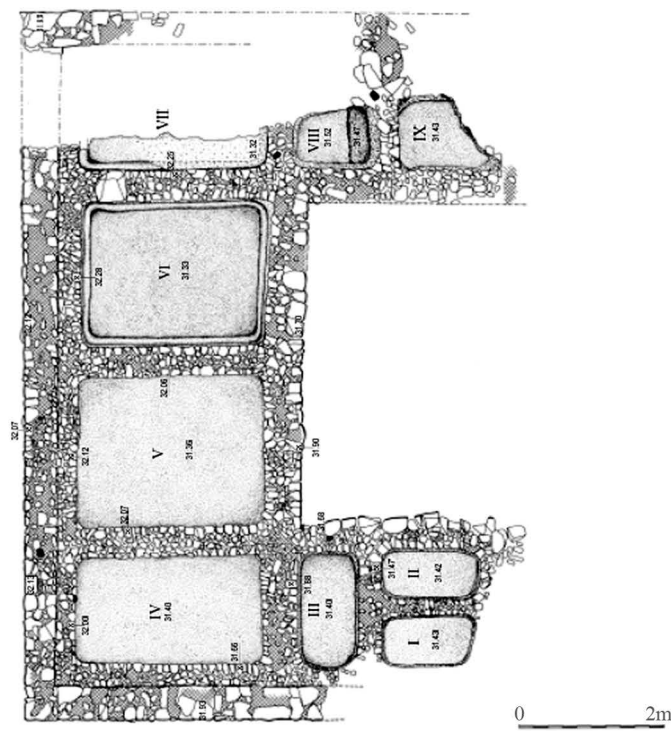
João de Deus (A e B) e o da Rua Ramos Costa (C e D). A oficina A possui planta rectangular 10x6m, era murada e aberta a sul. Possuía sete tanques que se organizavam em U e terá funcionado em pleno durante o séc. I. Já a oficina B, bastante mais deteriorada que a A, possui 8 tanques, orientados em U, sendo o conjunto aberto a Este sabendo-se apenas uma estimativa do seu comprimento, 4.6m. A oficina B denota uma grande evolução constructiva face à oficina A, uma vez que os blocos de pedra utilizados são muito menores e possuem uma estereotomia regular, sugerindo que a sua construção e uso tenham sido praticados durante o “*Alto Império*”. As oficinas da Rua Ramos Costa, encontraram-se bastante deterioradas e apenas se sabe que os tanques estavam organizados em L e mediam 0.5m sendo que a planta era quadrangular, orientada a Este e murada . A Sines Romana possuía ainda uma necrópole na Praça Tomás Ribeiro (poente) sendo exactamente delimitada por essa mesma necrópole e pelo conjunto “fabril” da Rua Ramos Costa.

36) Barroca – Pequena porção de terreno, geralmente em declive e composto alternadamente de depressões e montículos.“barroca”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/barroca> consultado em 26-02-2018.

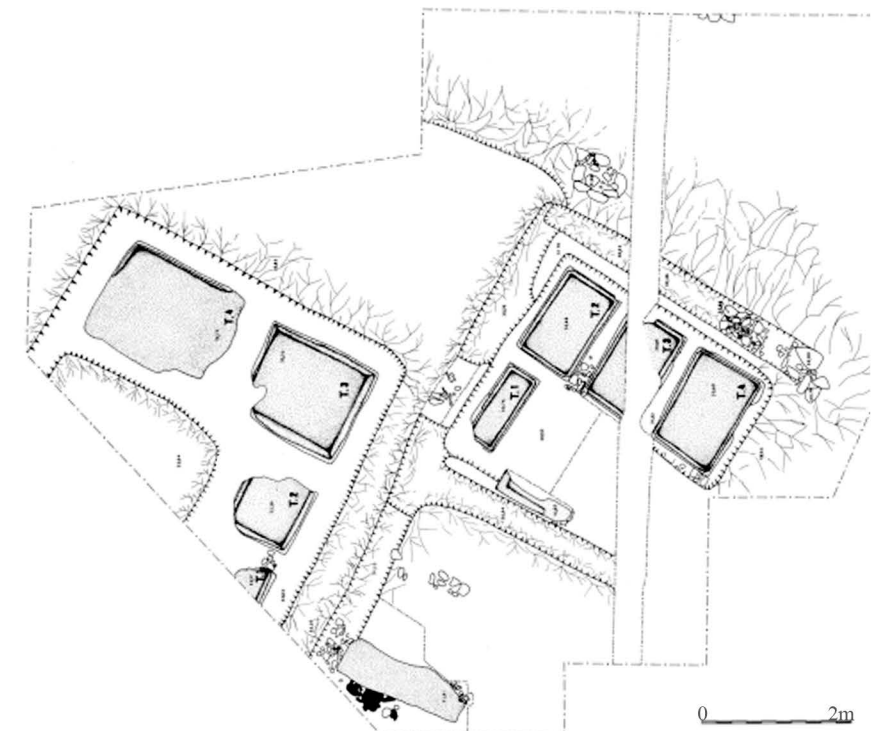
37) TAVARES DA SILVA, Carlos. “Setúbal Arqueológica Vol.13”, Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal, 2006, p.13



040 - Largo João de Deus - Planta da oficina A.



041 - Largo João de Deus - Planta da oficina B.



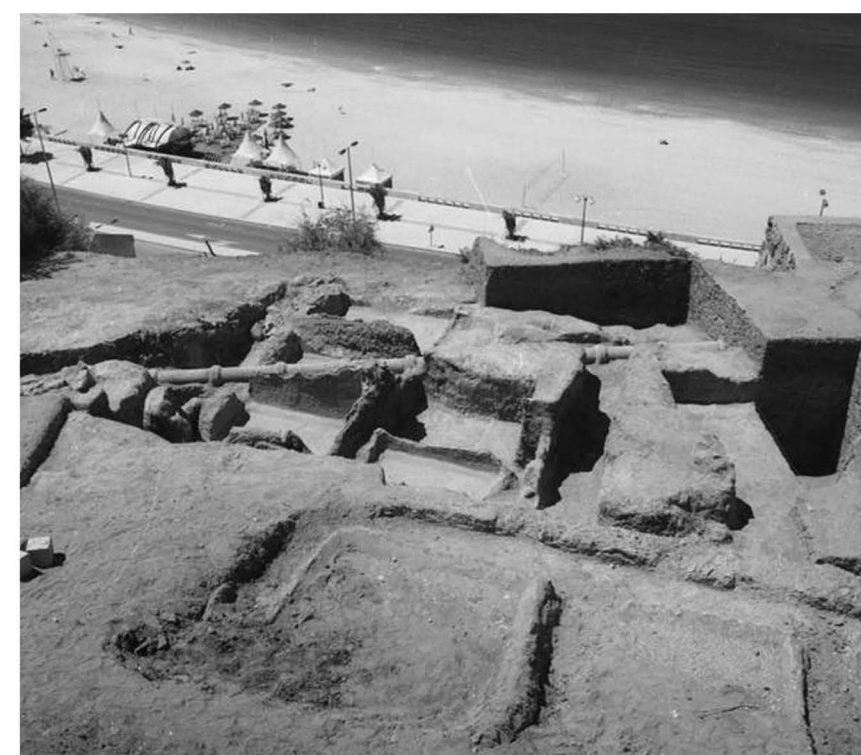
042 - Rua Ramos Costa - Planta das oficinas C e D.



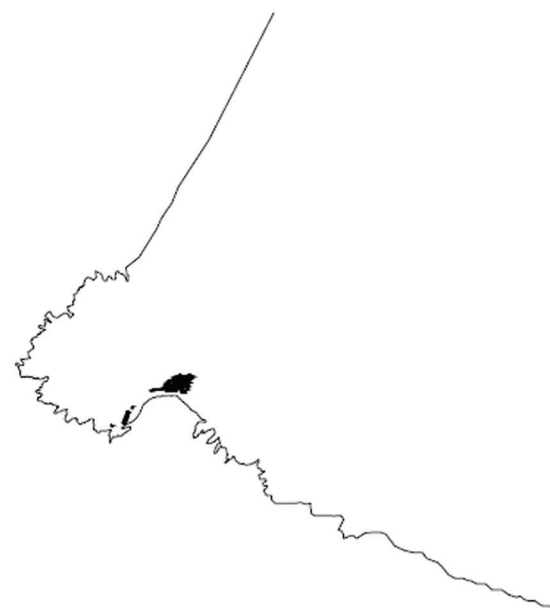
043 - Oficina A



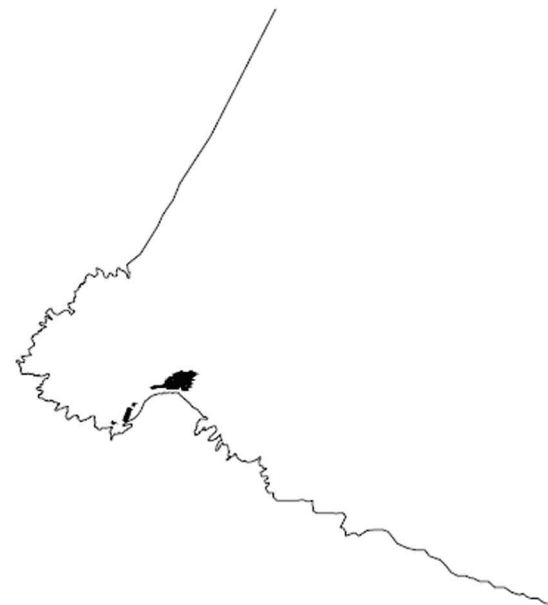
044 - Oficina B



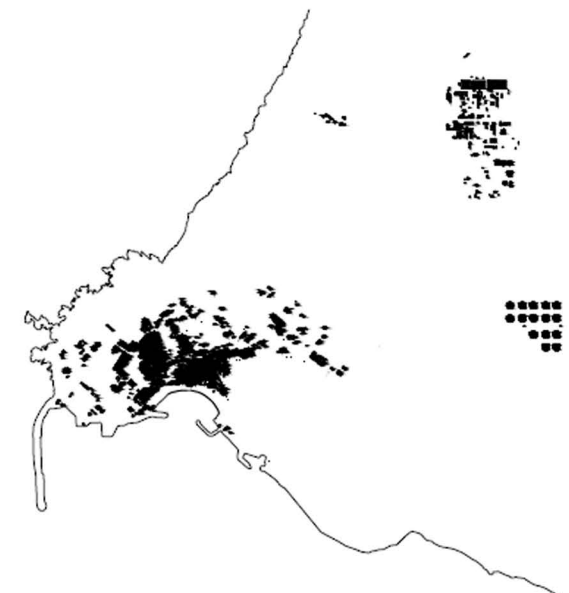
045 - Oficinas C e D



046 - Sines - Alexandre Massai - 1621.



047 - João Chermont e Diego Mota - Carta da Costa do Governo de Sines - 1781.



048 - Sines - 1988.

EVOLUÇÃO URBANA

Após a leitura dos dois textos prévios podemos afirma que a cidade de Sines sofreu diversas mudanças durante a sua existência. Podemos também afirmar que os primeiros vestígios urbanos se dão no período Romano e que a estrutura construída em Sines era um complexo portuário industrial do Império Romano e que fornecia a cidade de Miróbriga (actualmente Santiago do Cacém).

A cidade sofre um interregno de ocupação nos séculos posteriores e já muito mais tarde, no período da monarquia, com o rei D.Pedro, é que a mesma ganha autonomia administrativa em relação a Santiago do Cacém. Sines é considerada um importante local estratégico e de defesa do reino e ao mesmo tempo um importante porto de comércio e rotas marítimas. É por esta altura também que se dá a construção do Castelo de Sines e do Forte do Revelim que se caracterizam por ser as duas obras mais influentes da defesa costeira e da baía da cidade.

A grande transformação da cidade dá-se por volta de 1600 com o engenheiro italiano Leonardo Torreano³⁸. O engenheiro concebe um plano para as áreas costeiras e uma estrutura portuária em que se previa uma muralha sobre os rochedos existentes, um muro de ligação da barroca à praia e um caminho de acesso da muralha à baía. Os projectos de Leonardo viriam a ser alterados posteriormente por Alexandre Massai. Massai, que tinha chegado a Lisboa para a reformulação do porto da capital em 1589, foi destacado para o Alentejo litoral, deixando um notável conjunto de obras das quais se destaca a sua intervenção no Castelo de Sines que persistiu praticamente até aos dias de hoje.

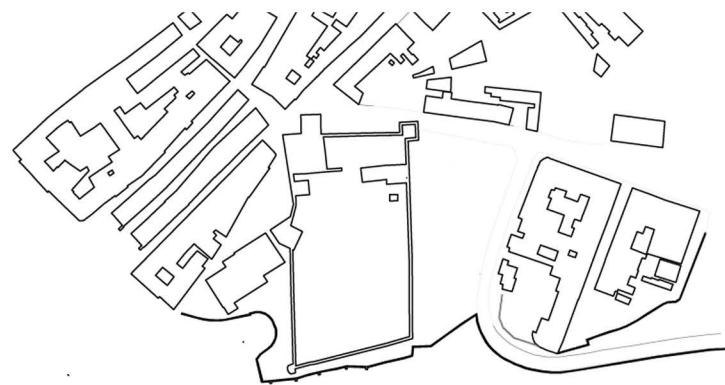
Já nos século XX, nomeadamente nos anos 70, dá-se uma das principais alterações na cidade de Sines e que viria a transformar este

território até à actualidade. Com um crescente poder na conjuntura Europeia, Marcelo Caetano decide criar um grande complexo portuário em Portugal e Sines é o local escolhido. Por se tratar de um porto de águas profundas e por ter rotas de acesso à Europa e à América, Sines favorece as características ideias para a proposta, podendo receber grandes navios e servindo o “interface” de comércio, exportação e importação da República Portuguesa. Para tal, foi construído um enorme aterro na baía, o que alterou a percepção e a morfologia deste território de maneira claríssima.

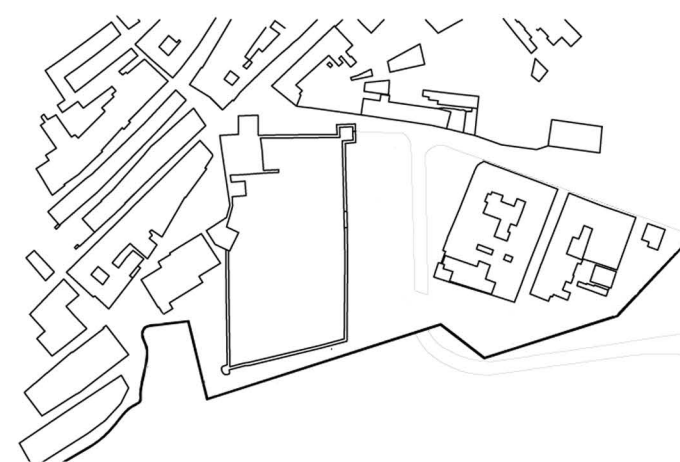
38) Leonardo Torreano foi um engenheiro militar e arquitecto italiano radicado em Portugal. Trabalhou nas obras de Sines, foi encarregado das obras do Forte de São Lourenço do Bugio (1594), do Forte de São Julião da Barra (1597) e, por morte de Filippo Terzi, das obras do Forte de São Filipe de Setúbal (1598), época em que foi nomeado Engenheiro-mor do Reino.







049 - Diagrama - Pré-Existências.



050 - Diagrama - Demolições e redefinição do muro.

ESTRATÉGIA DE INTERVENÇÃO

Entendidas as características das diversas ocupações deste território e consequentemente das diferentes apropriações do lugar e da sua mutação morfológica, torna-se claro que a proliferação de testemunhos destes diferentes períodos, aliados a um desfazamento de medidas políticas e a realidade do lugar, que existe uma grande dispersão de fragmentos históricos fulcrais para o desenvolvimento da identidade de Sines. Esta condição levou a que, embora alguns elementos estejam protegidos, que vários outros se encontrem em elevado estado de deterioração ou mesmo esquecidos (neste caso).

O lugar da intervenção situa-se ao lado do Castelo. Actualmente um parque de estacionamento, esconde dois conjuntos de ruínas romanas por baixo de terra (Largo João de Deus). O lugar é complementado com outro conjunto, que está a descoberto e visível na falésia, e que se situa na Rua Ramos Costa. Após a descoberta destes dois sítios, procedeu-se à compreensão dos limites possíveis do projecto. Ficou claro a existência de um muro que define o limite da cidade com a falésia, o limite da falésia com a baía, a predominância na paisagem do Castelo e o horizonte profundo de mar. Estes elementos, ainda que pré existentes, careciam de uma definição maior sendo intenção do projecto redefini-los de uma maneira muito rigorosa.

A partir desta redefinição do lugar, a intervenção pressupõe a remoção total de construções que estejam implantadas na falésia de modo a enfatizar uma faixa de escarpa que desde sempre caracterizou a paisagem de Sines e a remoção de alguns edifícios anexos ao conjunto das ruínas. Pretende-se também remover os jardins da música pela mesma razão, projectando uma nova “Porta de Mar” para a cidade, tanto pedonal, como viária, que passa pelo centro

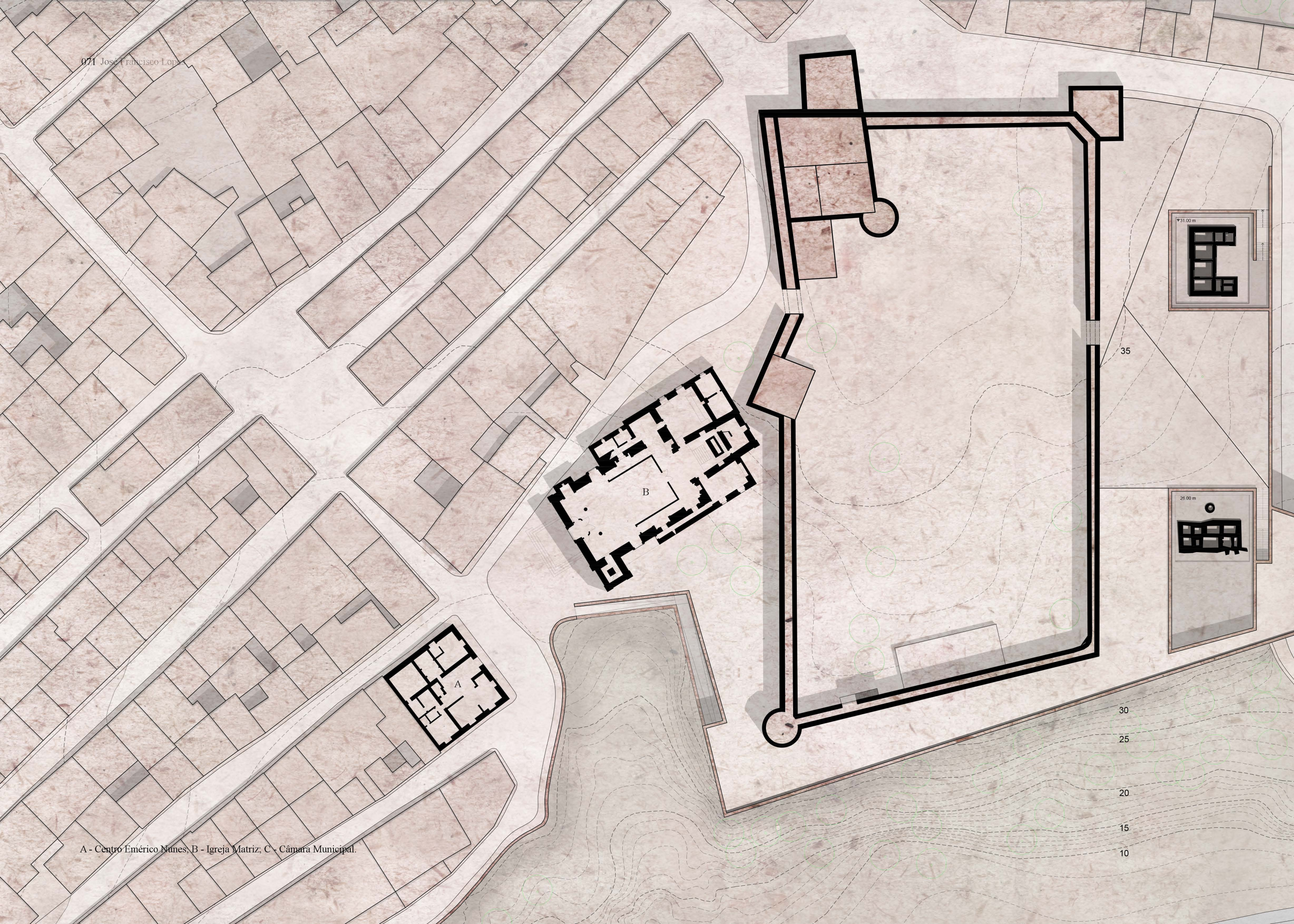
da nova construção e pelo terreiro projectado ao lado do Castelo.

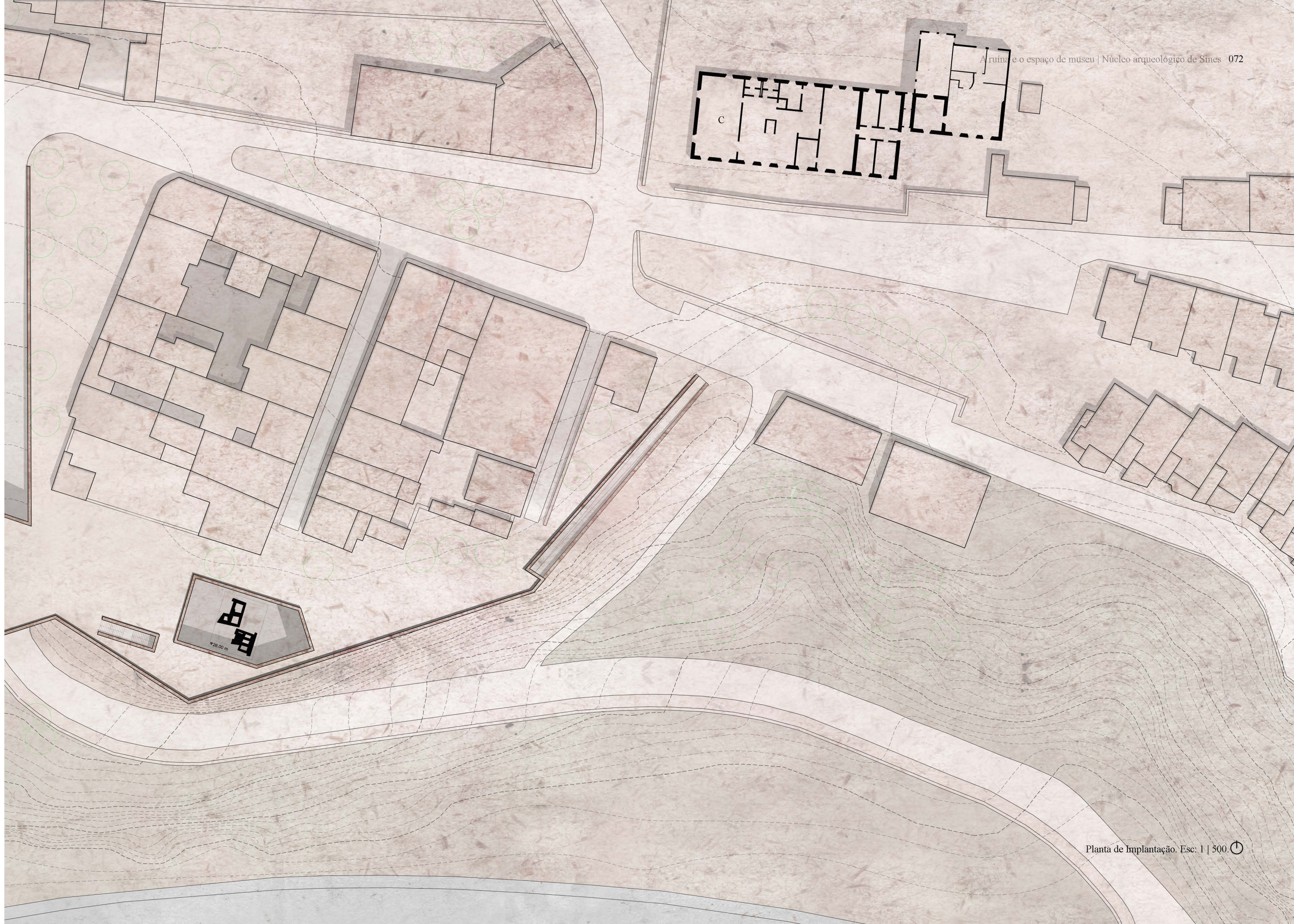
Após a definição dos objectivos propostos para o espaço público, a intervenção focou-se nos limites da nova construção e em como implantá-la, sendo que os limites se estendem desde a Praça Tomás Ribeiro à Rua Ramos Costa e a implantação ocupa toda a área que se estende pelos dois conjuntos. A mesma é feita de forma subtil, estando encastrada no terreno permitindo ao Castelo manter a sua predominância. A partir destes limites e de como a intervenção se implanta, ficou claro todo o desenho do terreiro envolvente à proposta, assim como o seu desenho. Procedeu-se ao desenho viário e ao desenho da “Porta de Mar” nova entrada no centro histórico da cidade de Sines.

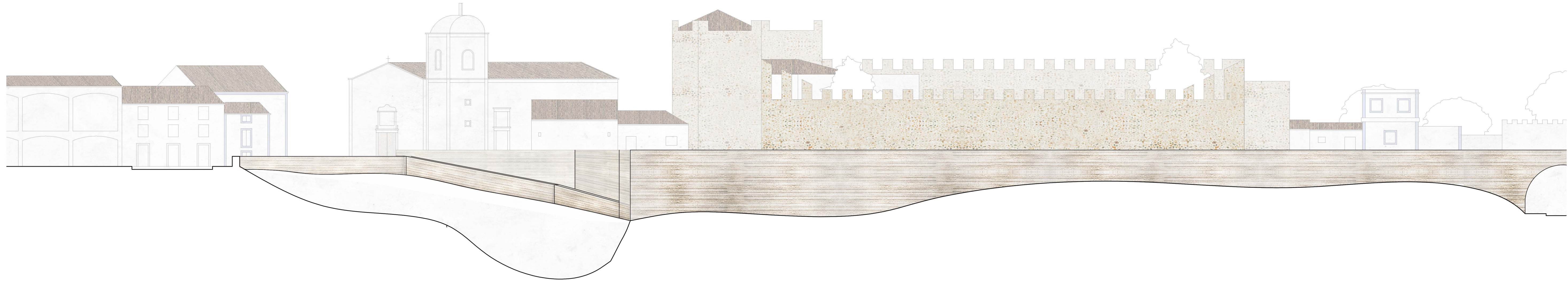
Com a implantação da proposta e o desenho do terreiro, foram escavados os locais das ruínas e definidos os acessos às mesmas e à construção. O terreiro assume claramente uma função necessária neste lugar. A partir da intervenção, é possível ao observador percorrer todo o terreiro e cobertura do edifício, enquanto admira as ruínas, o castelo e o horizonte. A passagem pelos dois núcleos torna-se também possível pela cobertura, não interrompendo este percurso histórico-temporal, e o acesso à baía facilitado pela passagem de mar. O desenho da implantação, e consequentemente do percurso / terreiro, acompanha a morfologia do território incluindo-se no mesmo de forma subtil deixando apenas ver uma linha de muro, o novo limite.

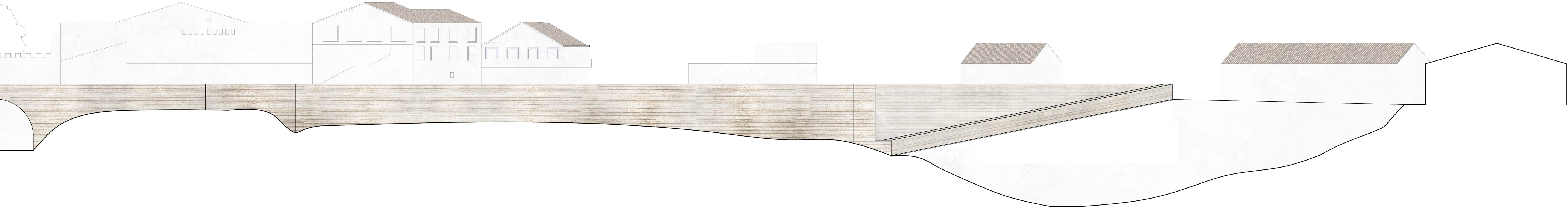














052 - Maquete conceptual.

CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO ARQUITECTÓNICO

Compreendida a estratégia de intervenção e percebidos os elementos com que a construção iria trabalhar e permitiria relacionar, a proposta centrou-se na definição de conteúdos programáticos que melhor se adequariam às condições definidas na estratégia.

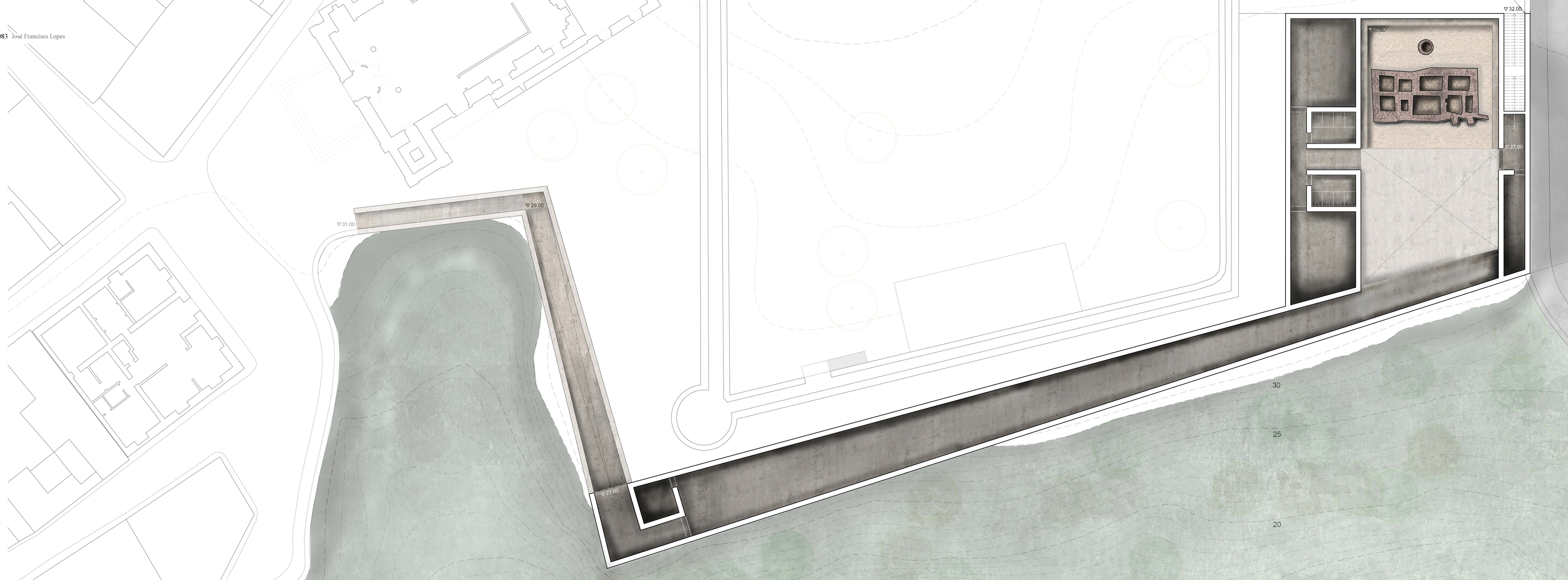
Tendo como principais premissas de trabalho a exposição dos dois conjuntos de ruínas, a possibilidade de percorrer o terreiro e a inclusão dos fragmentos na rotina da cidade, percebeu-se a importância imediata que um museu poderia adquirir. Entendeu-se também que os espaços escavados das ruínas seriam trabalho para arqueólogos e que um espaço de trabalho científico para o mesmo, seria mandatário. Percebeu-se ainda desde cedo que as possibilidades que o “terreiro arqueológico” poderia oferecer são inúmeras e a sua apropriação pela comunidade e por todos os acontecimentos da cidade (ex: Festiva Músicas do Mundo) decorreria de forma natural e à muito desejada.

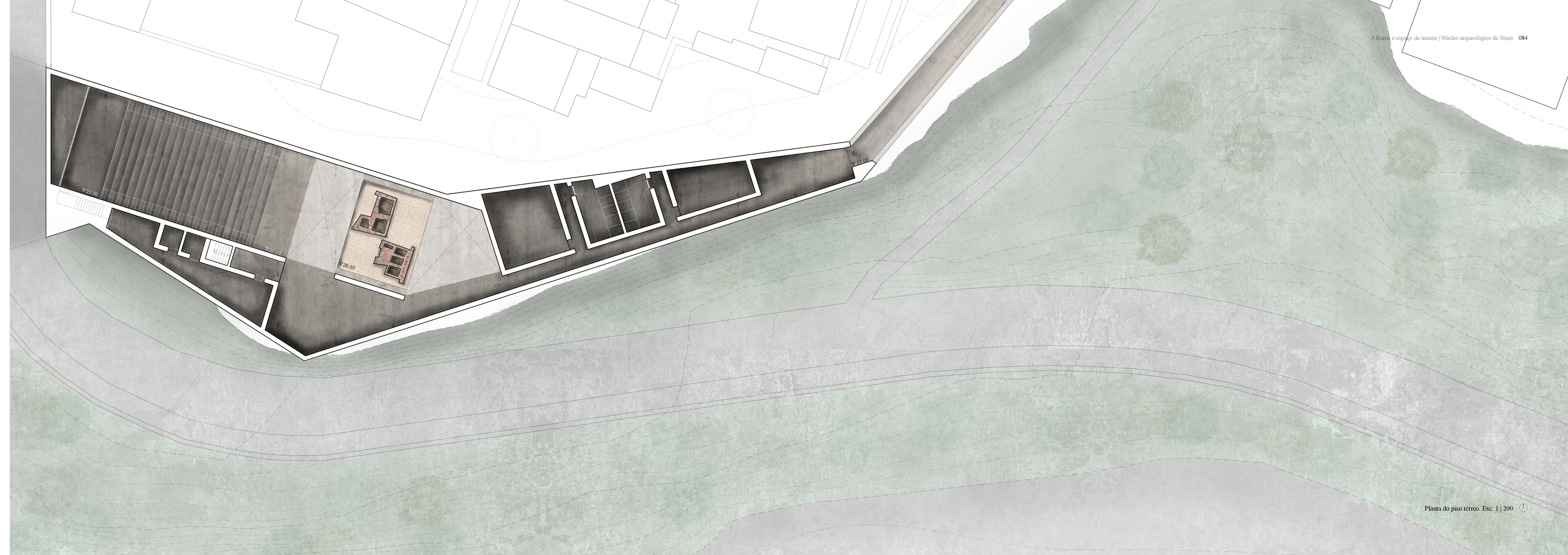
Admitindo o programa museológico e arqueológico como característica principal da construção espacial, o primeiro aspecto a ter em conta foi a diferenciação que teria de se criar entre as áreas museológicas e as áreas arqueológicas. Neste sentido, a construção dividiu-se em dois volumes. Um primeiro do lado do Largo João de Deus e do Castelo com a sua vertente museológica e do outro, um volume orientado para o espaço arqueológico, científico.

Ao invés dos triviais museus e inúmeras salas expositivas que nos oferecem, a proposta do volume museológico definiu-se por uma galeria expositiva, que o visitante é obrigado a percorrer, que desagua num espaço vazio, sem cobertura, que partilha o mesmo espaço da ruína. É este pátio da ruína que se assume como o elemento central da construção e que dita as necessidades programáticas adjacentes: um

acervo e uma loja. Não existem entradas de luz para o exterior sem ser o grande pátio da ruína. A galeria expositiva assume-se como uma “cripta”, escura, que desemboca na actuação final da luz no pátio da ruína. Existe um acesso pela Praça Tomás Ribeiro e outro, de acesso à ruína, no Largo João de Deus.

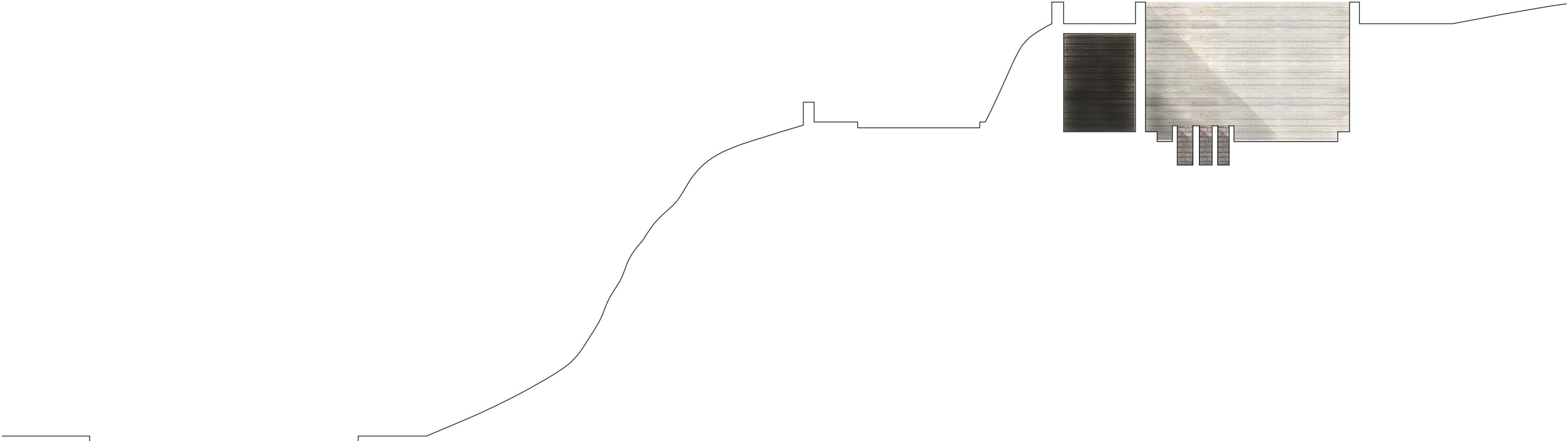
Já o volume arqueológico assume uma componente social. A lógica de acessos é a mesma. Um em rampa e outro pela cobertura. O pátio da ruína assume novamente uma função central e o volume é complementado por duas salas de trabalho, uma cafeteria e um auditório e adjacente camarim. As salas de trabalho assume-se como duas células autónomas e a cafeteria e o auditório partilham o espaço da ruína e a luz daí proveniente.



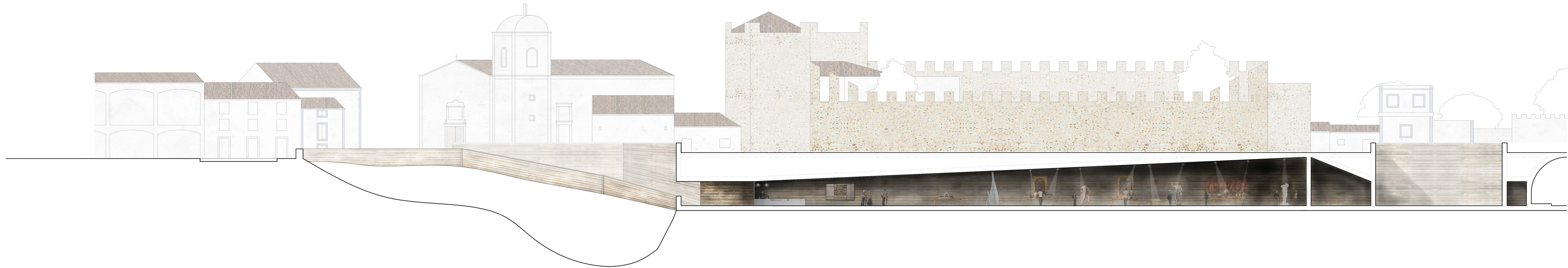


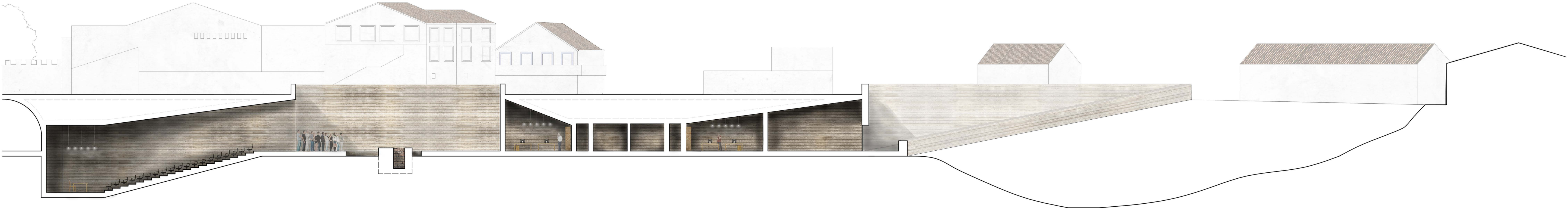


Corte transversal. Esc: 1 | 200.



Corte transversal. Esc: 1 | 200.



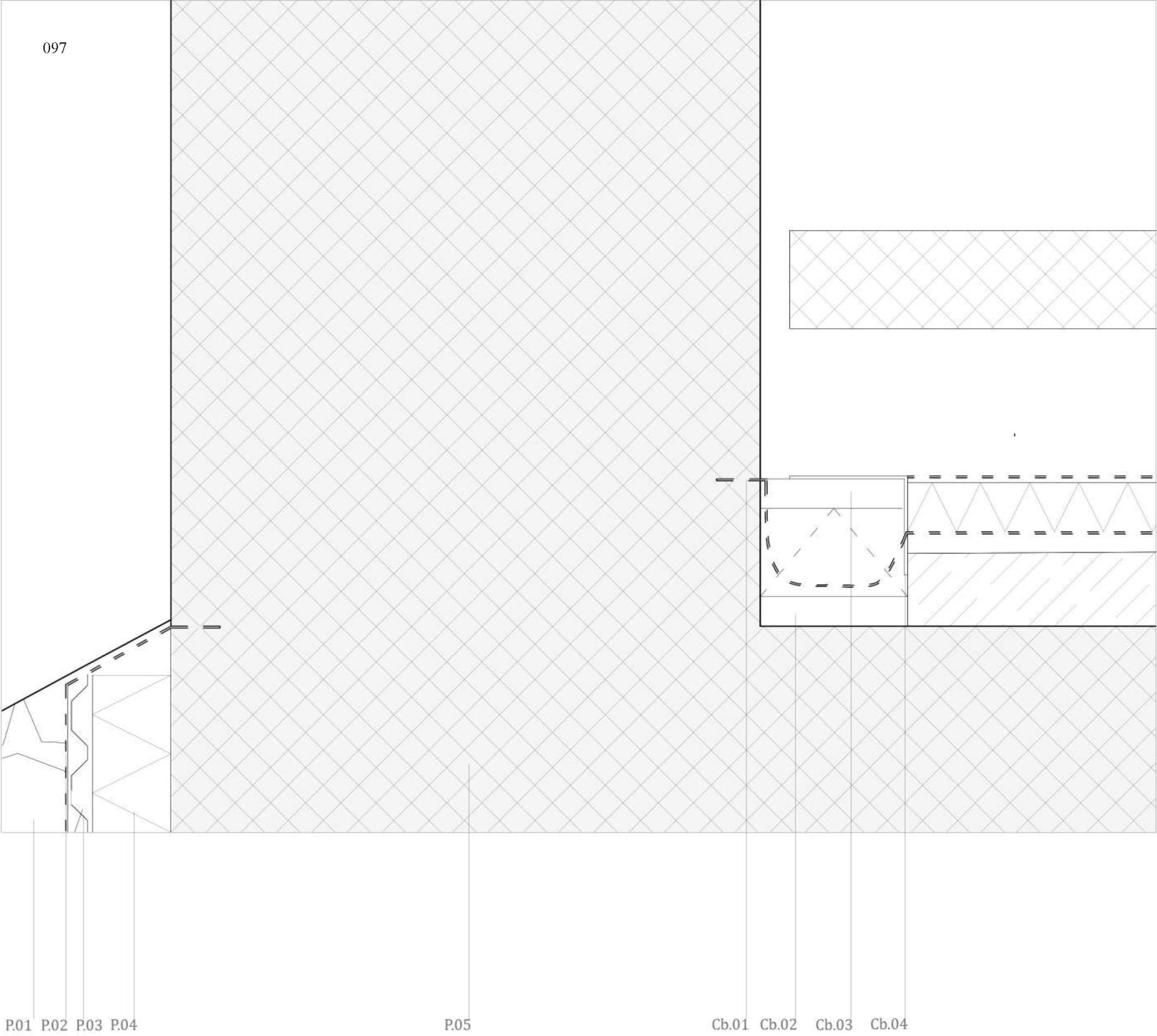


MATERIALIDADE

Visto o projecto se relacionar directamente com a identidade das ruínas romanas do séc.III mas também com o Castelo do séc XV, a materialidade da construção pretende assemelhar-se ao máximo a uma memória perdida, apenas mantida pela matéria do Castelo.

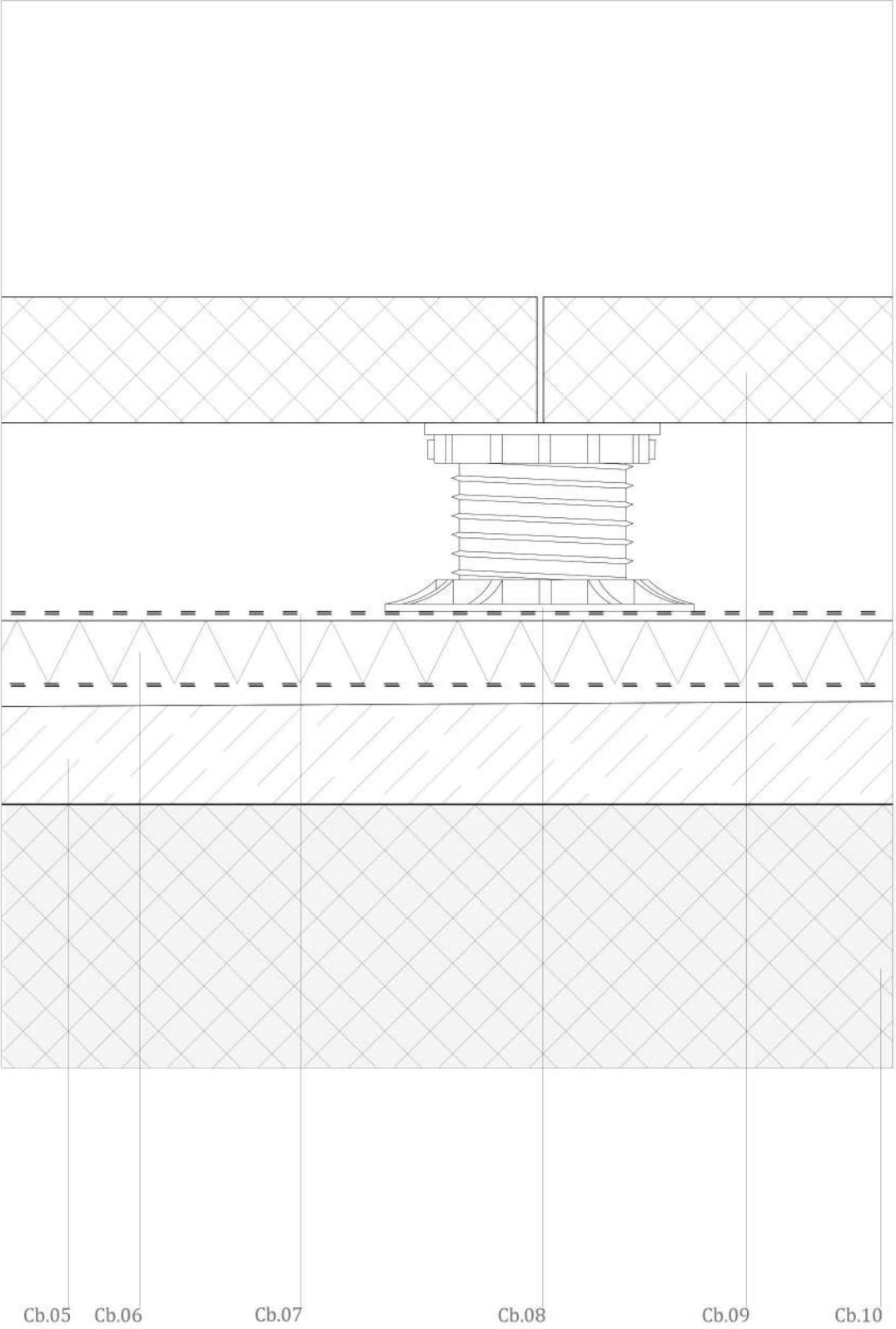
Esta muralha, construída em grande parte em taipa e aglomerados de pedra, demonstra-se como o mote para a decisão do material a utilizar na construção, tendo a decisão recaído no betão pigmentado recorrendo a uma técnica de estratificação. O mesmo deve apresentar uma textura bastante irregular, por contraste com o betão do pavimento, da mesma cor que o pigmento, afagado para a obtenção de uma superfície o mais lisa possível. O betão deve ter uma cor o mais aproximado possível da cor da muralha e as linhas horizontais da estratificação do material devem ser observadas na sua totalidade expressiva.

Quanto ao mobiliário propõe-se a utilização de madeira de carvalho de forma a criar uma homogeneidade na paleta cromática dentro da construção. A caixilharia deve ser construída em aço corten, pela mesma razão.

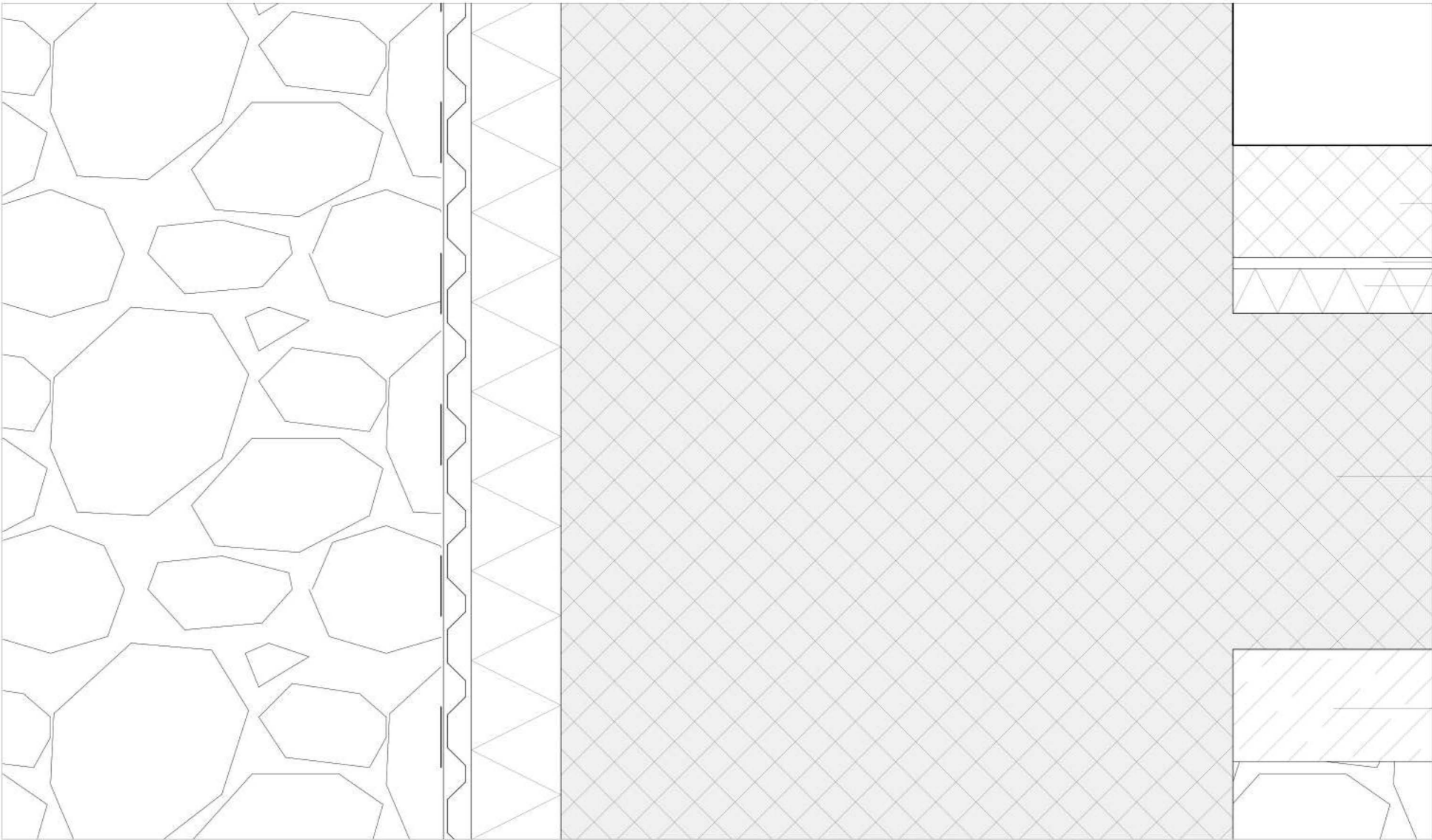


P.01 - Sacos geotêxteis de teca ou gravilha
P.02 - Tela impermeabilizante
P.03 - Manta alveolar drenante
P.04 - Isolamento térmico XPS, 80mm esp.
P.05 - Parede de betão armado, 600mm esp.

Cb.01 - Tela impermeabilizante
Cb.02 - Sistema de assentamento e criação de pendente para a caleira
Cb.03 - Betonilha de assentamento e criação de pendente para a caleira
Cb.04 - Chapa metálica para protecção da tela
Cb.05 - Camada de forma com pendente
Cb.06 - Isolamento térmico XPS, 50mm esp.
Cb.07 - Manta geotêxtil
Cb.08 - Pedestal regulável do tipo Buzon
Cb.09 - Lajetas em betão pré fabricado, 100mm esp.
Cb.10 - Laje em betão armado, 800mm esp.



Pormenores constructivos - Contacto da caleira com a cobertura e pormenor dos pedestais - Esc: 1/5.



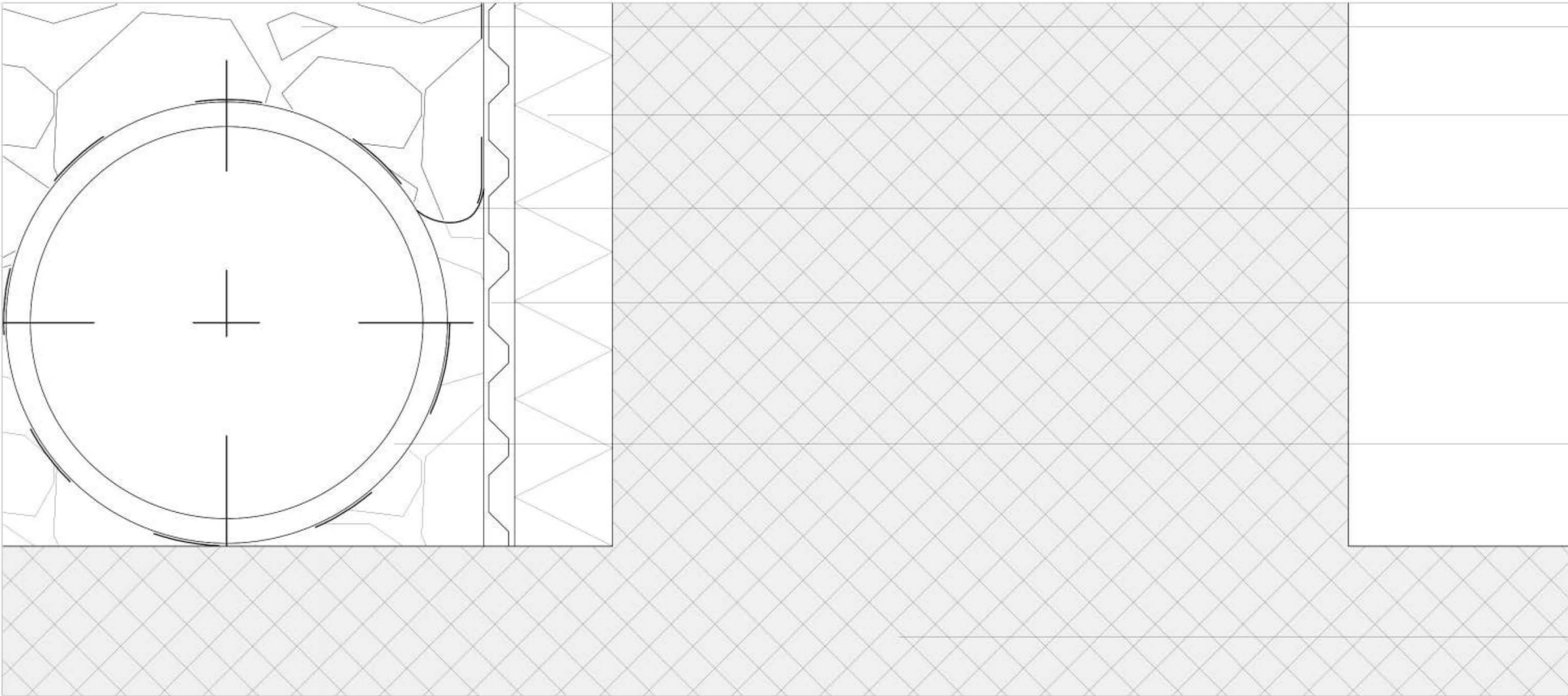
Pv.01

Pv.02

Pv.03

Pv.04

Pv.05



P.01

P.02

P.03

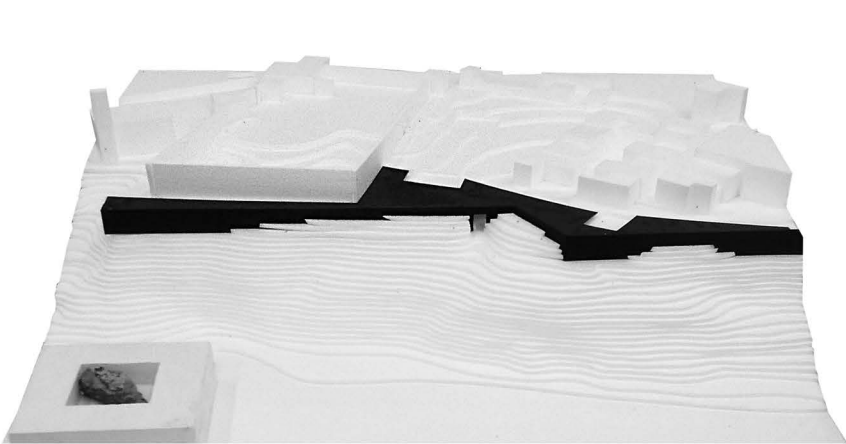
P.04

P.05

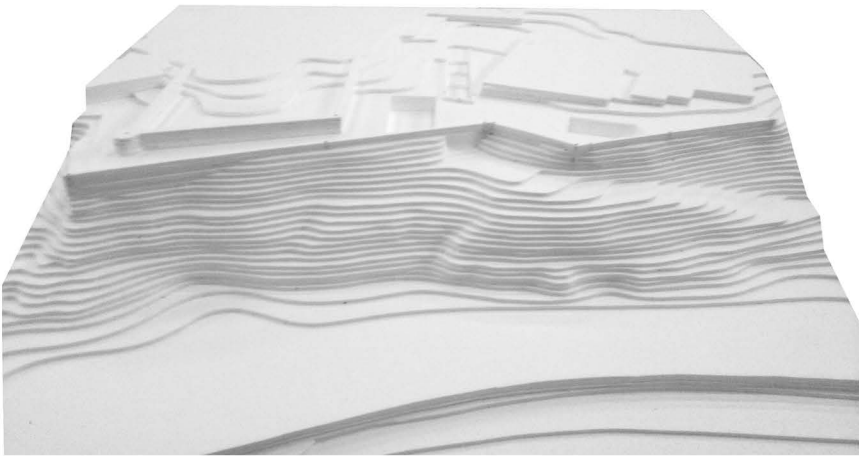
P.06

- Pv.01 - Pavimento em betonilha afagada, 100mm esp.
- Pv.02 - Sistema de piso radiante
- Pv.03 - Isolamento térmico XPS, 40mm esp
- Pv.04 - Laje de betão armado, 300mm esp
- Pv.05 - Lâmina de betão, 100mm esp

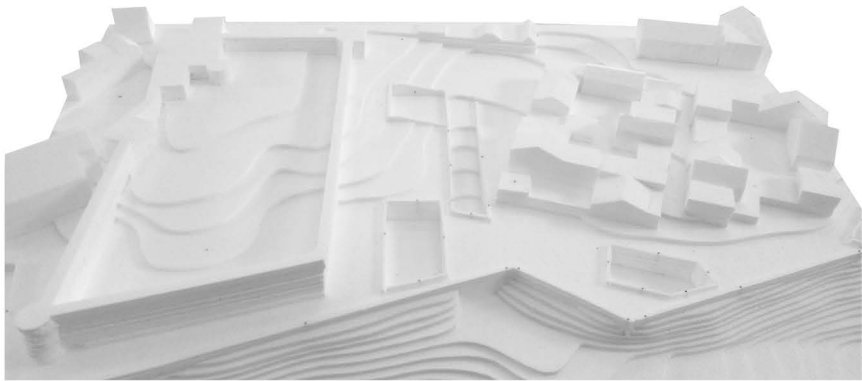
- P.01 - Sacos geotêxteis de teca ou gravilha
- P.02 - Isolamento térmico XPS, 80mm esp
- P.03 - Tela impermeabilizante
- P.04 - Manta alveolar drenante
- P.05 - Geodreno (águas e esgotos)
- P.06 - Sapata de fundação em betão armado



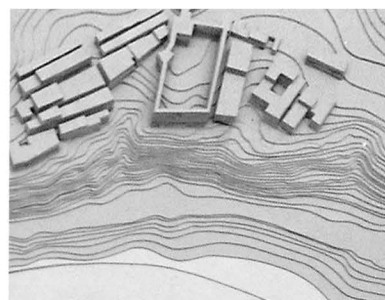
053 - Maquete de estudo - forma e implantação.



054 - Maquete de estudo - definição do novo muro-



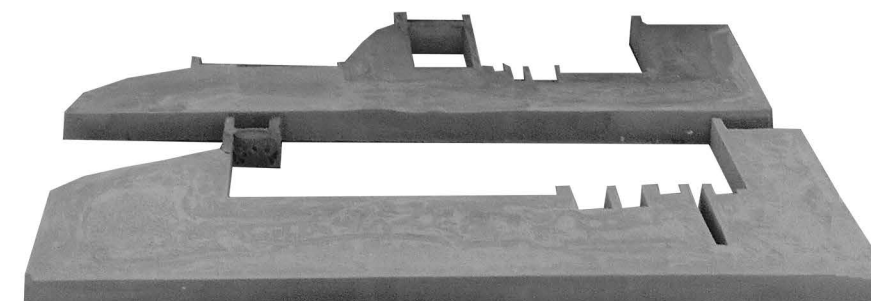
055 - Maquete de estudo.



056 - Maquete de estudo - implantação.



057 - Estudo para espaço interior em betão.



058 - Secções do projecto final em betão.



059 - Fotomontagem do projecto.

ÍNDICE DE IMAGENS

001 – Castelo nos Pirinéus – René Magritte, 1959
Fonte: <http://chavedeleitura.blogspot.com/2012/10/o-castelo-nos-pirineus-jostein-gaarder.html>

002 – Vista do Castelo de Sines
Fonte: Fotografia por Mário Carvalho

003 – Castelo de Sines
Fonte: Autor

004 e 005 – Saint Sebastián. Pinturas de Andreas Mantegna, 1459.
Fonte: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/saint-sebastian>

006 e 007 – Discover of Antiquités e St. Jean. Pinturas de Robert Hubert, 1789
Fonte: www.nytimes.com/2016/06/26/arts/design/revisiting-hubert-robert-and-his-romantic-ruins.html

008 – Giovanni Baptista Nolli – Campo Marzio
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Giambattista_Nolli

009 – Giovanni Baptista Piranesi – Campo Marzio
Fonte: <https://www.archdaily.com/268507/venice-biennale-2012-the-piranesi-variations-peter-eisenman>

010 – 015 – Série de pinturas de Thomas Cole
Fonte: <http://www.the-athenaeum.org/mvmt/detail.php?id=16>

016 – Axel Springer Nebau – Trummerkinder. Das Fundament.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=jlE3ZnGc2fl>

017 – Paul Virilo, Bunker Archeology – Architecture Monument 2
Fonte:<https://www.pinterest.pt/pin/340725528050521771/?lp=true>

018 – Yves Marchaind e Romain Meffre – Ruins of Detroit
Fonte: <http://www.marchandmeffre.com/detroit>

019 e 020 – Viollet-le-Duc – Catedral de Notre-Dame e Vila de Carcassone.
Fonte: vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.087/3045

021 e 022 – John Ruskin – Piazza Santa Maria del Pianto e Kenilworth
Fonte: <http://cargocollective.com/gonzalomunozv/papers-Ruskin-and-the-ruins-the-stain-of-time-in-architecture>

023 – Alois Riegl, 1905
Fonte:<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15586/17160>

024 – Françoise Choay
Fonte: <http://editoraperspectiva.com.br/index.php?apg=listaautor&idau=138>

025 – Corte Longitudinal, Sítio arqueológico de Chur. Peter Zumthor
Fonte: <https://arcspace.com/feature/shelters-for-roman-archaeological-site/>

026 – Vista interior do projecto.
Fonte: <https://arcspace.com/feature/shelters-for-roman-archaeological-site/>

027 – Planta do Museu Nacional de Arte Romana, Rafael Moneo
Fonte:<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/766772/clasicos-de-arquitectura-museo-nacional-de-arte-romano-rafael-moneo>

028 – Vista interior do projecto.
Fonte:<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/766772/clasicos-de-arquitectura-museo-nacional-de-arte-romano-rafael-moneo>

029 – J.L.Carrilho da Graça e J. Gomes da Silva – Alcáçova do Castelo de S. Jorge
Fonte:<http://www.gap.pt/project/sao-jorge-castel/>

030 a 032 – Vistas exteriores do projecto
Fonte:<http://www.gap.pt/project/sao-jorge-castel/>

033 a 036 – Sítios arqueológicos de Vale Pincel, Vale Pincel II e Monte Novo
Fonte:<http://www.atlas.cimal.pt/drupal/?q=pt-pt/node/176>

037 a 039 – Sítios arqueológicos de Palmeirinha, Quitéria e Brejo Redondo
Fonte:<http://www.atlas.cimal.pt/drupal/?q=pt-pt/node/176>

040 a 042 – Plantas das ruínas correspondentes ao Largo João de Deus e à Rua Ramos Costa

043 a 045 – Fotografias das ruínas.
Fonte:<http://www.atlas.cimal.pt/drupal/?q=pt-pt/node/176>

046 a 048 – Diagramas de Evolução urbana-

049 e 050 – Diagramas de pré – existências

052 – Maquete Conceptual

052 a 058 – Maquetes de estudo

059 – Fotomontagem do projecto.

BIBLIOGRAFIA

ADAM, Jean-Pierre. *Roman Building, Materials and Techniques*. Taylor & Francis Group, 2005.

ALARCÃO, Jorge. *Portugal Romano*. Editorial Verbo, 1974. ISBN 17896

BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. London: Verso, 1977. Tít. Orig. *Ursprung des deutschen Trauersprels*. 1ª edição 1963. ISBN 1859844138.

BERGDOLL, Barry. *European Architecture 1750-1890*. London: Oxford University Press, 2000.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Atelier Editorial, 2004.

CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*. Trad. Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 2013. Tít. Orig.: *L'Allégorie du Patrimoine*. ISBN 9789724412740.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, Unesp, 2001.

DE SOLÁ MORALES, Ignasi. *The Museum of Architecture: Support, Surface*. Lotus: Quarterly Architecture Magazine. Milano: Editoriale Lotus, 1982. Nº 35.

DIAS, Manuel Graça e MATOS, Madalena Cunha – *Prémio Secil de Arquitectura 1994: Escola Superior de Comunicação Social, João Luís Carrilho da Graça*. 1ª Edição. Lisboa: Secil, 1994.

DILLON, Brian. *Fragments from a History of Ruin. Ruins*. Cabinet - magazine of art and culture. Nº 20 Brooklyn, New York: Immaterial Incorporated, winter 2005/2006.

FIGUEIRA, Jorge – *Do Românico ao Minimalismo: os caminhos da intervenção patrimonial em Portugal*. RP – Revista Património, nº 1. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural (DGPC), Novembro 2013.

GOMES DA SILVA, João. *MUSEALIZATION OF THE ARCHEOLOGICAL SITE – ‘PRAÇA NOVA’ SÃO JORGE CASTLE | LISBON PORTUGAL | 2009-2010 with JLCG Arquitectos* consultado em <http://www.gap.pt/project/sao-jorge-castel/> consultado no dia 10 de Janeiro de 2018.

GRAÇA, João Luís Carrilho da –. *Musealização da Área Arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge*. Arq/a, nº 82/83. Lisboa: Futur Magazine Editora, Julho-Agosto 2010.

LAUGIER, Marc-Antoine. *Observations sur l'architecture*. The Hague, Chez Desaint, Librairie, Rue Saint Jean de Bauvais, 1765.

LOBO, Inês (Coord.) - *Lisbon Ground, La Biennale di Venezia – Lisbon Groun Architettura*, 1ª edição, Lisboa, 2012.

LOPES, F. L. (1850). *Breve Notícia de Sines, pátria de Vasco da Gama*. Lisboa: Typographia do Panorama.

MONEO, Rafael, *On Typology em Oppositions*. Nº13, 1978.

RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos: a sua essência e a sua origens*. Trad. Werner Roehschild Davidsohn. São Paulo: Perspectiva, 2014. Tít. Orig.: *Der moderne denkmalkultus*. ISBN 9788527310055.

RIEGL, Alois. *The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development*. Trad. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1997. P. 69-83. Tít. Orig.: *Der moderne denkmalkultus*. ISBN 0892363983.

RUSKIN, John. *A lâmpada da Memória*. Trad. Maria Lúcia Bressan Pinheiro. São Paulo: Atelier Editorial, 2008. Tít. Orig.: *The Seven Lamps of Architecture*. ISBN 9788574804064.

RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. London: Universidade de Oxford, 1849.

RUSKIN, John, *The Complete works of John Ruskin*. Nova Iorque: T.Y. Crowell & Co , 1905.

SINES, A. M. (2017). *Sines, História e Património, o Porto e o Mar Actas*. Sines: Câmara Municipal de Sines.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia: Architectura e Desenvolvimento do Capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985. Tít. Orig. *Progetto e Utopia*. ISBN 9789722301671.

TAVARES DA SILVA, Carlos. ANDRADE, Joaquina. Actas do 2º Encontro de História do Alentejo Litoral. Centro Cultural Emérico Nunes, 2011.

TAVARES DA SILVA, Carlos. Setúbal Arqueológica Vol.13. Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal, 2006.

USTÁRROZ, Alberto. *La Lección de las Ruinas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1998. ISBN 849225940x.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Série Artes e Ofícios, São Paulo; Ateliê Editorial, 2001. ISBN 9788574800271.

ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. Birkhäuser Basel, 2006. ISBN 9783764374976.

