

JOÃO PEDRO BRITO MENDES ALMEIDA

**PROJECCÇÕES DA MEMÓRIA NO FUTURO:
UM NOVO PAPEL PARA AS RUÍNAS**

Orientador: Professor Doutor Joaquim Moreno

Universidade Lusófona do Porto

Faculdade de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação

Porto

2013

JOÃO PEDRO BRITO MENDES ALMEIDA

**PROJECCÇÕES DA MEMÓRIA NO FUTURO:
UM NOVO PAPEL PARA AS RUÍNAS**

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura no Curso de Mestrado Integrado em Arquitectura, conferido pela Universidade Lusófona do Porto

Orientador: Prof. Doutor Joaquim Moreno

Universidade Lusófona do Porto

Faculdade de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação

Porto

2013

à memória da minha Mãe

Agradecimentos

Ao meu Pai, que acreditou incondicionalmente e tornou possível este processo;

Ao meu orientador, por todas as conversas que me alargaram os horizontes;

Ao meu amigo Jorge Vaz, por ceder a imensa biblioteca, tanto física como mental;

E a todos que, directa ou indirectamente contribuíram de alguma forma para a minha formação académica e pessoal.

Resumo

A presente dissertação pretende ser uma reflexão sobre a forma como se desenvolveu a percepção e o interesse despertado pelas ruínas de edifícios antigos, ao longo da história da humanidade, tomando como premissa a sua capacidade de salvaguardar e desencadear a memória.

Começando por fazer uma abordagem à evolução do conceito de memória ao longo do tempo, em várias áreas das artes e das ciências sociais, pretende-se ainda perceber de que forma influenciou e através de que meios se integrou no campo da arquitectura.

Após uma reflexão sobre diversas formas de emprego das ruínas em diferentes áreas intelectuais, e de que forma contribuíram, juntamente com a memória, para a necessidade da preservação do património, é feita uma aproximação a algumas teorias sobre o restauro, que abririam caminho para o que é hoje a reabilitação de edifícios.

Como forma de perceber o potencial dos espaços gerados por um edifício em ruína, são apresentados alguns exemplos de obras em que em cada uma, a ruína assume uma função diferente, mas em todas tendo como principal característica a sua capacidade de acumular memórias e mostrar a sua história.

É ainda apresentado nesta dissertação um projecto desenvolvido em paralelo, que assenta numa proposta de reabilitação de dois edifícios em ruína que, apoiando-se nos fundamentos teóricos acima descritos, pretende encontrar uma alternativa às propostas correntes apresentadas actualmente.

Palavras chave: Memória; História; Ruína; Preservação; Restauro; Reabilitação

Abstract

This dissertation is meant to be a reflection on in which ways was developed the perception and interest put on ancient buildings' ruins throughout the history of mankind, taking as a premise its ability to safeguard and trigger memory.

Making an approach to the evolution of the concept of memory over time, in different areas of the arts and social sciences, it's intended to realize how memory has influenced, and by what means it has been integrated in the field of architecture.

After reflecting on various forms of the use of ruins in different intellectual areas, and how they contributed, along with the memory, to the need for heritage conservation, is made an approach to some theories about the restoration, which would make way for what is now known as buildings refurbishment.

In order to realize the potential of the space generated by a building in ruins, some examples of works are presented, on in which the ruin has a different function, but in all is shown the primary attribute of its ability to store memories and tell its story.

It is also part of this dissertation a project developed alongside, based on a proposal for the refurbishment of two buildings in ruins, which primary objective, relying on the theories described above, is to seek an alternative to the ordinary proposals presented nowadays.

Key words: Memory; History; Ruin; Conservation; Restoration; Refurbishment

Índice

Introdução	12
Capítulo 1 – Variações sobre a memória na arquitectura	14
1.1. – Da memória individual à memória colectiva	15
1.2. – O valor da memória nos edifícios	26
Capítulo 2 – As ruínas ao longo da história	27
2.1. – A ruína, o restauro e a preservação	28
2.2. – Preservação de ruínas na reabilitação de edifícios	41
2.2.1. – Teatro Thalia	42
2.2.2. – Casa de Chá, Paço das Infantas	56
Capítulo 3 – Outras variações sobre o valor de uso no interior de uma ruína	65
3.1. – O potencial do espaço gerado por uma ruína	66
3.2. – Projecto de reabilitação de dois edifícios em ruína	70
Conclusão	82
Bibliografia	84

Índice de figuras

Fig.1. Ilustração do livro Hypnerotomachia Poliphili, representando a passagem de Poliphilo por um local preenchido por fragmentos do passado.

www.wikipedia.org. **Pág. 29**

Fig.2. S. Sebastião, de Andrea Mantegna, representado em conjunto com fragmentos de edifícios e estatuária. www.wikipedia.org. **Pág. 29**

Fig. 3. Arco de Trajano, em Benevento, de Giovanni Battista Piranesi, representando a imagem da ruína como elemento principal, num ambiente exposto aos agentes da erosão, com visíveis marcas deixadas pelas forças da natureza e pela passagem do tempo. www.wikipedia.org. **Pág. 31**

Fig. 4. Black Country Skyline, de Edwin Butler Bayliss, representando a paisagem natural do Reino Unido como uma ruína, sucumbindo ao avanço da industrialização deste país. Nesta pintura é representado o céu escurecido, metaforizado por John Ruskin como sendo o acumular de almas perdidas. <http://www.bbc.co.uk/>. **Pág. 34**

Fig. 5. Teatro Thalia, representação virtual da obra de reabilitação concluída.

<http://www.byrneaq.com/>. **Pág. 42**

Fig. 6. Imagem da forma original do Teatro Thalia.

<http://amusedbrain.wordpress.com>. **Pág. 43**

Fig. 7. Imagem da forma original do Teatro Thalia.

<http://amusedbrain.wordpress.com>. **Pág. 43**

Fig. 8. Vista do interior do espaço da ruína que albergava a área do palco; as suas grandes dimensões em relação ao resto dos espaços revelam versatilidade e engenho da máquina cénica. <http://europaconcorsi.com>. **Pág. 44**

Fig. 9. Vista do exterior do edifício em ruína, com as construções anexas demolidas na obra. <http://europaconcorsi.com>. **Pág. 45**

Fig. 10. Vista do interior do espaço da Plateia, dotado de novas infraestruturas.

<http://europaconcorsi.com>. **Pág. 46**

Fig. 11. Vista do interior do espaço da Cena, dotado de novas infraestruturas.

<http://europaconcorsi.com>. **Pág. 46**

Fig. 12. Vista do exterior do novo corpo, que serve de embasamento para o volume do edifício principal. <http://europaconcorsi.com>. **Pág. 47**

Fig. 13. Vista do interior do novo corpo, transparente, que permite uma relação próxima com o exterior. <http://europaconcorsi.com>. **Pág. 47**

Fig. 14. Vista da praça exterior, delimitada pelo novo corpo, com ligação aos jardins. <http://europaconcorsi.com>. **Pág. 48**

Fig. 15. Vista do exterior do volume da entrada formal, recuperado, que alberga o Foyer. <http://europaconcorsi.com>. **Pág. 49**

Fig. 16. Vista do interior do volume da Plateia, onde são mantidas as paredes antigas, à vista. <http://europaconcorsi.com>. **Pág. 49**

Fig. 17. Vista do interior do volume da Cena, onde é visível a ruína preservada do espaço antigo. <http://europaconcorsi.com>. **Pág. 50**

Fig. 18. Vista do exterior do volume em betão armado, a partir da praça que dá acesso ao jardim. <http://europaconcorsi.com>. **Pág. 51**

Fig. 19. Vista do interior do volume da Cena, onde é visível a ruína preservada do espaço antigo. <http://europaconcorsi.com>. **Pág. 52**

Fig. 20. Vistas do exterior do edifício, onde é possível comparar o antigo (à esquerda) com o novo (à direita). <http://amusedbrain.wordpress.com>. **Pág. 52**

Fig. 21. Planta de localização. www.barbaslopes.com. **Pág. 53**

Fig. 22. Planta do piso térreo. www.barbaslopes.com. **Pág. 53**

Fig. 23. Corte longitudinal. www.barbaslopes.com. **Pág. 54**

Fig. 24. Alçado Este. www.barbaslopes.com. **Pág. 54**

Fig. 25. Alçado Oeste. www.barbaslopes.com. **Pág. 54**

Fig. 26. Corte transversal. www.barbaslopes.com. **Pág. 55**

Fig. 27. Alçado Sul. www.barbaslopes.com. **Pág. 55**

Fig. 28. Vista do exterior, para o interior das ruínas do Paço das Infantas. João Almeida. **Pág. 56**

Fig. 29. Planta de localização do Paço das Infantas, no interior das muralhas do castelo. Revista Património Estudos, vol. 1. **Pág. 57**

Fig. 30. Planta da Casa de Chá, inserida no interior das ruínas do Paço das Infantas. Revista Património Estudos, vol. 1. **Pág. 58**

Fig. 31. Vista do exterior da Casa de Chá, mostrando os passadiços que ligam o seu interior ao percurso. João Almeida. **Pág. 59**

Fig. 32. Vista do exterior, para o interior da Casa de Chá, mostrando os planos de pavimento e cobertura, que encerram um volume central que alberga as áreas de serviço. <http://detail-online.com>. **Pág. 60**

Fig. 33. Vista do interior da Casa de Chá, mostrando as paredes exteriores em vidro, bem como a estrutura em aço colocada no interior do espaço. <http://detail-online.com>. **Pág. 61**

Fig. 34. Vista do exterior da Casa de Chá, em que é visível o reflexo da ruína nas paredes em vidro. João Almeida. **Pág. 62**

Fig. 35. Vista do interior da Casa de Chá, onde são visíveis as paredes da ruína, como os seus limites físicos. <http://detail-online.com>. **Pág. 62**

Fig. 36. Vista do exterior da Casa de Chá, do novo uso do espaço da ruína e da relação com a paisagem. <http://arquitecturafotos.blogspot.pt>. **Pág. 63**

Fig. 37. Vista do exterior da Casa de Chá, da relação com a paisagem e do reflexo da ruína nas suas paredes em vidro. João Almeida. **Pág. 63**

Fig. 38. Perfil longitudinal, que mostra como a nova estrutura se dissocia, tanto das paredes da ruína como do solo. Revista Património Estudos, vol. 1. **Pág. 64**

Fig. 39. Corte longitudinal da Casa de Chá. Revista Património Estudos, vol. 1. **Pág.64**

Fig. 40. Corte transversal da Casa de Chá. Revista Património Estudos, vol. 1. **Pág.64**

Fig. 41. Espaço exterior, localizado no interior das ruínas da catedral de S. Nicolau, em Hamburgo. www.wikipedia.org. **Pág. 67**

Fig. 42. Jardim público, localizado no interior das ruínas da igreja de St Dunstan-in-the-East, em Londres. <http://www.historic-uk.com>. **Pág. 68**

Fig. 43. Exemplo de um dos *Playgrounds* desenhados por Aldo van Eyck, em Amsterdão. <http://www.abitare.it>. **Pág. 69**

Fig. 44. Vista aérea da zona de intervenção, com marcação dos edifícios alvo. <http://www.bing.com/maps>. **Pág. 70**

Fig. 45. Vista em planta da zona de intervenção, com marcação dos edifícios alvo. <https://maps.google.pt>. **Pág. 70**

Fig. 46. Desenho de vista sobre parte da Rua do Sol, onde estão localizados os edifícios alvo. João Almeida. **Pág. 71**

Fig. 47. Vista das fachadas dos edifícios alvo, no seu estado actual. <https://maps.google.pt>. **Pág. 72**

Fig. 48. Estudos sobre a desagregação do edifício novo à fachada antiga. João Almeida. **Pág. 73**

Fig. 49. Estudo sobre um pátio ajardinado entre o edifício novo e a fachada antiga. João Almeida. **Pág. 73**

Fig. 50. Estudo sobre o desenho das fachadas dos edifícios novos. João Almeida. **Pág. 74**

Fig. 51. Estudos sobre o módulo funcional do piso térreo. João Almeida. **Pág. 75**

Fig. 52. Alçados exteriores, ruínas. João Almeida. **Pág. 77**

Fig. 53. Alçados interiores, edifícios novos. João Almeida. **Pág. 77**

Fig. 54. Planta do piso térreo. João Almeida. **Pág. 78**

Fig. 55. Planta do piso superior. João Almeida. **Pág. 79**

Fig. 56. Corte longitudinal. João Almeida. **Pág. 80**

Fig. 57. Corte longitudinal. João Almeida. **Pág. 80**

Fig. 58. Maqueta da proposta para reabilitação. João Almeida. **Pág. 81**

Introdução

O tema da presente dissertação surge, em parte, da análise dos exercícios que me foram propostos ao longo do meu percurso académico no curso de arquitectura, não só das disciplinas de projecto, mas do intercâmbio de conteúdos do plano de estudos. Fazendo uma breve retrospectiva, facilmente me apercebo que desde cedo mostrei mais interesse pelos trabalhos que incidiam sobre a reabilitação de edifícios e, conseqüentemente, ligados à história humana e da arquitectura. Entendendo-os como os trabalhos que me proporcionaram maior prazer em realizar, encarei esta dissertação como um desafio a mim próprio, colocando-me a seguinte pergunta: por que razão prefiro actuar sobre algo antigo, a construir algo novo?

Lançada a questão, era necessário um ponto de partida, um objecto de estudo no qual pudesse expiar todas as responsabilidades por este prazer sublime: as ruínas.

Faltava agora dissecar este objecto de estudo, procurar as suas origens, as suas relações com os homens e perceber qual seria a fonte da sua sedução.

Invoquei Descartes, recorrendo ao seu método científico; observei as ruínas e verifiquei as suas marcas, constatando que teriam sido deixadas pela exposição às forças da natureza e pela acção do homem ao longo do tempo, ao longo da sua história. Logo, as ruínas funcionavam como uma acumulação de acções, de marcas, como se de uma colecção se tratasse, um álbum de recordações – um livro de memórias.

Era, portanto, a memória que iria ter o papel de fio condutor, para estabelecer a relação entre sujeito e objecto, entre o homem e a ruína. Era através dela que se tornava possível decifrar as marcas de uma ruína, permitindo-lhe partilhar as suas histórias, satisfazendo a nossa curiosidade e, ao fazê-lo, proporcionar-nos momentos de deleite, deixando-nos sempre ansiando por mais.

O passo seguinte, seria a realização de uma análise sobre o interesse despertado pelas ruínas e pela memória na humanidade, ao longo da história, desde os seus primeiros vestígios, perceber quais os rumos tomados e que processos viriam a desencadear.

Lançado o exercício que se viria a desenvolver durante o presente ano, na disciplina de Projecto, cujo objectivo incidia na reabilitação de dois edifícios em ruína, de características semelhantes, tive como objectivo perceber qual seria a melhor forma de tirar partido do seu estado actual.

Deste modo, o principal objectivo desta dissertação assenta na tentativa de perceber as razões da preservação das ruínas enquanto tal, o seu potencial, as suas vantagens e a melhor forma de concretizar estas ideias em obras de reabilitação. Através desta análise, pretendo ainda perceber quais as implicações dos edifícios em ruína num determinado local, de que forma são vistos por nós e como influenciam o seu espaço envolvente.

Como forma de alcançar os objectivos propostos, a metodologia a aplicar passará pela leitura de registos de alguns autores, sobre estas problemáticas, destacados em diversas áreas das artes e das ciências sociais, ao longo da história humana. De seguida, será feita uma análise de duas obras de arquitectura, na área da reabilitação de edifícios antigos, da autoria de arquitectos portugueses, localizadas em Portugal, que têm como principal objectivo a preservação da ruína.

Nos últimos anos, diversos trabalhos têm vindo a ser realizados, por inúmeros arquitectos, sobre a preservação de ruínas na reabilitação de edifícios, de que são exemplos a Casa em Baião, ou a Pousada de Sta. Maria do Bouro, do arquitecto Eduardo Souto de Moura. A selecção dos dois projectos propostos para análise neste trabalho, baseia-se na forma distinta de como a ruína é conservada: no Teatro Thalia, no interior do novo edifício; na Casa de Chá do Passo das Infantas, no exterior do novo edifício.

Depois da realização desta análise, tanto das obras como dos documentos teóricos, tornar-se-á ainda parte integrante desta dissertação o projecto resultante do exercício levado a cabo ao longo do presente ano. Devidamente informado e fundamentado, este projecto pretende fazer o cruzamento de dados obtidos nas análises anteriores, sobre a memória e sobre a ruína, servindo de mote para a conclusão que precede, procurando dar resposta às questões colocadas numa primeira fase.

- Capítulo 1: Variações sobre a memória na arquitectura

1.1. – Da memória individual à memória colectiva

A memória, do Latim *memoria*, é definida como a capacidade psíquica através da qual é possível reter e evocar o passado, dada pela função cerebral que resulta de ligações sinápticas entre neurónios. Está ligada à recordação de factos, dados ou ocorrências do passado, que dizem respeito a um determinado assunto. É um conceito muitas vezes também relacionado com a associação de ideias, referido por muitos autores como parte das linhas de raciocínio.

Ao longo do tempo, têm chegado até nós vários registos e ensaios de filósofos, intelectuais e pensadores de diferentes áreas, sobre o significado e as repercussões da memória na nossa existência, a importância da sua organização e preservação, e ainda de que formas se tem relacionado e influenciado a nossa história.

Sigmund Freud, por exemplo, ao escrever sobre “O Mal-estar na Civilização”, usa Roma para ilustrar o processo mental de armazenamento de informação acumulada, falando desta cidade como sendo uma “cidade eterna”, um local de memória. Já Frances Yates, no seu livro “A Arte da Memória”, estabelece uma ligação clara entre edifícios e a memória, usando uma técnica de mnemónica para criar relações entre um determinado discurso e o edifício de um palácio ou de um teatro. Desta forma, torna-se mais simples para um orador recordar determinadas partes do seu discurso, associando cada uma das suas ideias a cada sala ou local específico de um edifício imaginário. Embora o livro de Yates se tenha tornado influente entre arquitectos da sua época, não era mais que o relato de uma técnica para memorizar factos, sem justificar o papel da arquitectura como “arte de memória”.

Começa a desenvolver-se então um culto da memória, recorrendo à crescente necessidade da existência e vontade de preservar obras de arte, pela sua existência na dimensão física e capacidade de resistir ao esquecimento. Desta forma, tornava-se possível combater a fragmentação do conhecimento e a falta de integridade do mesmo.

No campo da arquitectura, é no séc. XVIII que surge a primeira alusão do valor da memória como elemento de estética que, por conseguinte, é o que confere liberdade ao sujeito. Enquanto que até aqui a qualidade da arquitectura era definida por regras de ordem e proporções, estabelecidas autoritariamente, a introdução do valor da memória garantiu a cada indivíduo a liberdade de obter o seu próprio prazer do trabalho realizado.

Embora a noção de memória tenha origem filosófica, é identificada no relato dos processos mentais, apresentados por John Locke no seu “Ensaio Sobre o Entendimento Humano”, e parte integrante da liberdade de expressão e pensamento que Locke reivindica para cada cidadão. Esta perspectiva de Locke, foi popularizada por Joseph Addison, numa série de artigos publicados sob o título “Os Prazeres da Imaginação”, em 1712. No 6º capítulo, intitulado “Prazeres primários: a arquitectura, a arte que produz de forma mais imediata tal prazer da imaginação”, Addison propõe que o prazer deriva não só dos nossos sentidos, mas também da contemplação do que é imaginário: “...*devemos considerar a grandeza na forma em arquitectura, a qual tem tal poder sobre a imaginação que um edifício pequeno que a possua irá dar à mente ideias mais nobres do que outro vinte vezes mais volumoso cuja forma seja vulgar ou menor*”. Entende-se este excerto como uma alusão à preeminência da qualidade sobre a quantidade, realçando a importância do que uma obra significa e suscita em cada indivíduo.

Acentuando o papel da memória na imaginação, Addison continua: “*A nossa imaginação segue tal indício e conduz-nos inesperadamente a cidades ou teatros, planícies ou prados. Podemos observar ainda que, depois de a fantasia reflectir assim sobre as cenas que por ela anteriormente passaram, aquelas que a princípio se revelaram apazíveis à contemplação tornam-se ainda mais apazíveis ao serem objecto de reflexão, pelo que a memória eleva o encanto do original*”. Portanto, quanto mais exaustivo e minucioso fosse o processo de apreensão e reflexão sobre uma obra, mais memórias ela iria evocar, tornando essa experiência mais rica. Logo, o verdadeiro poder das obras de arte, sugere ainda Addison, deriva da associação de ideias que elas evocam: “...*este prazer secundário da imaginação deriva daquela acção da mente que compara as ideias resultantes dos objectos originais com as ideias suscitadas pela estátua, quadro, descrição ou som, que as representa.*”

No fim do séc. XVIII surge a teoria de Lord Kames, em “Elements of Criticism”, dizendo: *“O mundo que habitamos está repleto de coisas não menos notáveis pela sua variedade que pela sua quantidade. Estas, desdobradas pelo maravilhoso mecanismo dos sentidos externos, abastecem a mente com várias percepções, que, aliadas às ideias da memória, da imaginação, e da reflexão, formam um comboio que não tem uma lacuna ou um intervalo.”* ⁽¹⁾ Mais uma vez encontramos uma alusão às linhas de raciocínio proporcionadas pela memória, e à capacidade de associação e retenção de ideias.

No seguimento da teoria desenvolvida por Kames, Archibald Alison e Richard Payne Knight defendem que, quanto mais extensa e variada fosse a linha de pensamentos associados, mais rica seria a sensação estética que esta iria sugerir. Como explica Alison, nos “Essays on the Nature and Principles of Taste”, em 1790, *“...quanto mais as nossas ideias forem aprofundadas, ou as nossas concepções alargadas sobre qualquer assunto, maior o número de associações lhes iremos ligar, mais forte a sensação de sublimidade ou beleza iremos receber.”* ⁽²⁾

Deste modo, a memória facultava um meio para o que Payne Knight chamou, em “An Analytical Inquiry into the Principles of Taste”, de 1805, “Improved Perception”, que se referia à capacidade através da qual um indivíduo aumentava o leque de ideias evocadas por um determinado objecto. *“Como todos os prazeres do intelecto surgem da associação de ideias, quanto mais os materiais de associação forem multiplicados, mais incrementada será a esfera destes prazeres. Para uma mente bem abastecida, quase qualquer objecto da natureza ou da arte, que seja apresentado aos sentidos, tanto estimula novas linhas de raciocínio e combinações de ideias, como reaviva e fortalece aqueles que existiam antes...”* ⁽³⁾

⁽¹⁾. The world we inhabit is replete with things not less remarkable for their variety than their number. These, unfolded by the wonderful mechanism of external sense, furnish the mind with many perceptions, which, joined with ideas of memory, of imagination, and of reflection, form a complete train that has not a gap or interval.

⁽²⁾. ...the more that our ideas are increased, or our conceptions extended upon any subject, the greater the number of associations we connect with it, the stronger is the emotion of sublimity or beauty we receive from it.

⁽³⁾. As all the pleasures of intellect arise from the association of ideas, the more the materials of association are multiplied, the more will the sphere of these pleasures be enlarged. To a mind richly stored, almost every object of nature or art, that presents itself to the senses, either excites fresh trains and combinations of ideas, or vivifies and strengthens those which existed before...

Portanto, Payne Knight defende que um indivíduo que tenha uma vida preenchida por uma grande variedade de experiências, por meio da capacidade de recordação de factos concedida pela memória, automaticamente conseguirá obter maior prazer nas suas vivências.

No entanto, a associação de ideias, como teoria de apreensão estética, tinha uma série de inconvenientes que levaram ao seu desaparecimento. Em primeiro lugar, baseava-se maioritariamente nos sentidos crítico e de gosto individuais, pois era restritiva a quem possuía uma grande quantidade e variedade de memórias. Em segundo lugar, sendo a associação de ideias um processo mental inteiramente dedicado ao sentido crítico, as linhas de pensamento evocadas pelas relações entre objectos e ideias associavam-se por vontade própria nas memórias do sujeito e não pelo encontro com o objecto.

Embora as noções de memória e de associação de ideias do séc. XVIII pudessem parecer demasiado vagas para aplicação prática, acabaram por provar a sua utilidade ao definir regras de ordem, proporção e ornamento, proporcionando a base para o que seria uma nova fase da interpretação da memória arquitectónica, desenvolvida por John Ruskin já no séc. XIX.

Em “The Seven Lamps of Architecture”, John Ruskin nomeia dois elementos vencedores do esquecimento dos homens: a poesia e a arquitectura. Dos dois, considera a arquitectura como sendo superior, pois não só apresenta o que os homens pensaram e sentiram, mas o que as suas mãos tocaram, o que a sua força forjou e o que os seus olhos contemplaram. A arquitectura, para Ruskin, tinha a capacidade de nos trazer a memória do trabalho humano, tanto mental como físico.

As diferenças entre a noção de memória de Ruskin e a dos seus predecessores do séc. XVIII são consideráveis. Em primeiro lugar, o que é recordado não é uma cadeia interminável de pensamentos, mas um trabalho concreto e determinado. Em segundo lugar, a memória evocada por um edifício que não tenha sido construído com um propósito comemorativo não é eternamente individual, mas com o passar do tempo, pode tornar-se social e colectiva. Tal como a literatura, a arquitectura é um dos factores através dos quais uma nação constrói a sua identidade, com memórias partilhadas. Em terceiro lugar, a memória é não só um relato do passado, mas também um compromisso do presente face ao futuro.

Esta ideia da imortalização da arquitectura é visível no seguinte excerto: “...quando construimos, pensemos que construimos para sempre. Que não seja para o deleite do presente, nem só para uso do presente. Que seja tal trabalho pelo qual os nossos descendentes nos irão agradecer, e pensemos que, enquanto colocamos pedra sobre pedra, uma época virá em que essas pedras serão consideradas sagradas por as nossas mãos lhes terem tocado, e em que homens dirão, ao olhar para o trabalho imprimido nelas, “Vejam! Isto foram os nossos pais que fizeram para nós” (4)

Contemporâneo a Ruskin, destaca-se também William Morris, deixando clara a necessidade da introdução da memória sob a forma de história na arquitectura. Segundo Morris, como descreve no livro “Gothic Architecture”, o que se construía no presente não podia ser totalmente desprovido de noções do passado, mas um acumular das necessidades sentidas até então. Só assim um edifício seria capaz de “lembrar a história do passado, fazer história no presente, e ensinar história no futuro.”

A noção de memória de Ruskin estava também intimamente relacionada com a sua ideia de história, e o que quer que propusesse a sua distinção deixava de fazer sentido. O impacto imediato desta ideia incidiu sobre a preservação de edifícios antigos. Como objectivo principal, a teoria de Ruskin pretendia salientar que, tal como a poesia, a arquitectura não pertencia a ninguém em particular, nem apenas ao presente, mas era intemporal. Um indivíduo no presente, tinha apenas interesse na arquitectura durante o seu tempo de vida e, cabia-lhe a obrigação de a preservar para a posteridade.

(4) “. ...when we build, let us think that we build for ever. Let it not be for present delight, nor for present use alone. Let it be such work as our descendants will thank us for, and let us think, as we lay stone on stone, that a time is to come when those stones will be held sacred because our hands have touched them, and that men will say, as they look upon the labor and wrought substance of them, “See! This our fathers did for us.”

“...não é, novamente, uma questão de consciência ou de sentimento, se deveremos preservar os edifícios dos tempos passados ou não. Não temos qualquer direito a tocar-lhes. Eles não são nossos. Eles pertencem em parte a quem os construiu, e em parte a todas as gerações da humanidade que nos irão suceder.” ⁽⁵⁾ É perceptível, neste excerto, a elevação da arquitectura a um patamar superior, quase divino, existindo como uma entidade intocável e intemporal.

Em dois dos seus últimos escritos sobre a arquitectura, “St Marks Rest” e “The Bible of Amiens”, ambos de 1883, Ruskin continua a dar especial importância à memória, mas já num sentido diferente, mais generalizado. Nestes dois livros, escreve que alguns edifícios proporcionam acesso a toda a extensão da história, mitologia e religião. Já não tanto como uma personificação da memória, são agora vistos como meios de despoletar a memória humana e de a relacionar com a sua compreensão.

No seguimento da perspectiva de Ruskin sobre o papel da memória nos edifícios antigos, destaca-se no início do séc. XX, pela mão de Alois Riegl, um plano que tinha como principal objectivo a preservação destes edifícios, questionando que valores lhes eram atribuídos. Fazendo esta análise, Riegl define três valores principais:

- valor de monumento intencional;
- valor de monumento não intencional;
- valor de antiguidade.

No primeiro, é imprimido um valor de memória na sua concepção; o monumento é feito com uma determinada vontade de perpetuar a memória de um ou um conjunto de acontecimentos históricos. No segundo, o valor da memória não existe à priori; para o atingir, o monumento depende inteiramente do uso que lhe é dado no presente. No terceiro, o monumento adquire um valor de memória gerado espontaneamente, que lhe é concedido apenas pelas marcas da passagem do tempo que apresenta.

⁽⁵⁾ ...it is again no question of expediency or feeling whether we shall preserve the buildings of past time or not. We have no right whatever to touch them. They are not ours. They belong partly to those who built them, and partly to all the generations of mankind who are to follow us.

Contemporâneo ao trabalho sobre o valor da memória nos monumentos desenvolvido por Riegl, esta é levada por um caminho exactamente oposto por Friedrich Nietzsche. No seu ensaio “Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida”, Nietzsche insistia na necessidade de apagar a memória e, conseqüentemente, a história, afirmando que era possível viver sem memória, mas impossível viver sem esquecer.

É este sentimento de ruptura com o passado que serve de mote para o movimento artístico que viria a instalar-se de seguida: o modernismo.

No discurso da arquitectura moderna, o valor da memória não era negado, mas simplesmente ignorado. Tudo o que tirasse objectividade ou não estivesse em contacto directo com a obra, era alvo de relutância e afastamento. A memória era vista como uma ameaça a estes novos ideais.

Embora a relação com o passado tivesse sido negligenciada na maior parte das artes do movimento moderno, na literatura o valor da memória permaneceu estoico, sendo ainda considerado o elemento catalisador da escrita e leitura desta época. A necessidade de resistência está bastante explícita na obra intitulada “Em Busca do Tempo Perdido”, de Marcel Proust. O autor percebe que sem existir memória, não poderá existir esquecimento. Proust torna-se um leitor entusiasta da obra de Ruskin, e é ao fazer a tradução do livro “The Bible of Amiens” que percebe a relação entre edifícios, literatura e memória, chegando mesmo a comparar o processo de elaboração do seu livro “Em Busca do Tempo Perdido” com a construção duma catedral.

Todavia, Proust acaba por reconhecer a instabilidade e falibilidade do processo de desencadeamento de memórias proporcionado pelos edifícios. Enquanto que a memória era um elemento importante para a estética modernista, o seu valor era perceptível apenas pela sua relação de descontinuidade com a arquitectura, que contrariava todas as teorias sobre a memória arquitectónica elaboradas nos séc. XVIII e XIX.

Se nesta fase a importância da memória estava em declínio, durante as últimas décadas do séc. XX dá-se a sua exaltação. Começa a haver uma obsessão pela história como nunca se tinha testemunhado antes, e são feitos investimentos gigantescos em museus, arquivos históricos e estudos da história. É aqui que começa a ser pensada a linha que distingue a história da memória, de que é exemplo a visão do crítico alemão Walter Benjamin. Benjamin faz uma crítica à “história” relatada até então, referindo-se a ela como sendo uma ciência do séc. XIX, que deturpava os eventos de forma a servir o poder dominante. Por sua vez, a “memória” representava já o conjunto de fragmentos do passado que entravam no presente de forma explosiva e incontrolada, sem sofrer qualquer tipo de manipulação por parte do homem.

É durante este período, num ímpeto sem precedentes, que a civilização ocidental começa a construir objectos que preservem as memórias dos soldados mortos durante as várias guerras, memoriais cujo único propósito era atenuar os medos de uma sociedade aterrorizada pela ideia de cair no esquecimento. Apesar de todo este esforço depositado em monumentos comemorativos, a arte moderna e a arquitectura moderna tinham apenas o papel de espectadores.

Qualquer ligação com actividades de exaltação da memória, levada a cabo por um artista ou arquitecto que se auto-proclamava como sendo modernista, era alvo de críticas efusivas.

Por outro lado, já na década de 60, com um legado tão rico em significado emotivo deixado por uma época repleta de actividade memorial, os arquitectos encontraram uma nova forma de reestruturar o significado da memória, como forma de fuga às ideias monótonas e austeras da arquitectura moderna. Gaston Bachelard, no livro “A Poética do Espaço”, em 1958, elabora um dos mais conhecidos exemplos onde esta nova mentalidade é retratada, ao afirmar que a habitação é um dos locais com maior potencial para a integração de memórias, pensamentos e sonhos da humanidade.

Bachelard escreve: *“A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de protecção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens.”* Nota-se uma tentativa de aproximação do simples acto de habitar, às lembranças pessoais e à imaginação, recordando o passado, tornando coerente o presente.

Ainda assim, a memória descrita por Bachelard continua a ser estritamente mental. Poucas ligações directas ao mundo físico dos edifícios construídos, e conseqüentemente, de difícil descrição, foram factores que afastaram ainda mais a relação entre a memória e os edifícios que a pretendiam desencadear.

A reintrodução da memória no discurso arquitectónico é feita no final do séc. XX, num derradeiro esforço para combater os valores ortodoxos do modernismo. Uma das figuras mais influentes deste novo movimento de reinvenção da memória, foi o arquitecto italiano Aldo Rossi. No seu livro *“A Arquitectura da Cidade”*, Rossi sugere que a melhor forma de desenvolver novas formas urbanas, era a compreensão das formas já existentes. Só estas forneciam dados sobre as permanências específicas de cada cidade e revelavam as memórias colectivas dos seus povos. Citando Rossi, analisando o ensaio do sociólogo francês Maurice Halbwachs sobre a memória colectiva: *“...a própria cidade é a memória colectiva do seu povo e tal como a memória, está associada a objectos e lugares, a cidade é o locus da memória colectiva. Esta relação entre o locus e os cidadãos torna-se, portanto, a imagem predominante, a arquitectura, a paisagem, e como certos artefactos fazem parte da sua memória, novos artefactos surgem. Neste sentido, inteiramente positivo, grandes ideias fluem através da história da cidade, moldando a sua forma.”* Conclui ainda que *“A memória ... é a consciência da cidade”*.

Ao introduzir o valor da memória, Rossi pretendia definir uma nova lógica na arquitectura moderna, diferente do funcionalismo, defendendo a ideia de que quem aceitasse construir dentro de uma cidade, não só iria alterar a sua forma original, mas iria também alterar a memória colectiva dos seus habitantes.

É no trabalho do sociólogo francês Maurice Halbwachs, que Rossi encontra os alicerces para a sua teoria da relação entre os edifícios de uma cidade e a memória colectiva dos seus habitantes. Ao estudar os trabalhadores franceses nas primeiras décadas do séc. XX, Halbwachs apercebe-se que o seu compromisso com o trabalho causava a sua desagregação em relação à sociedade, causando a sua alienação e, conseqüentemente, levava ao declínio de uma consciência colectiva. No seu livro “A Memória Colectiva”, o sociólogo francês escreve que determinados grupos sociais mantêm a sua identidade enquanto grupo, através da memória comum que reflecte a imagem mental de espaços criados pelo grupo. Seguindo esta teoria, tendo a cidade como principal objectivo encontrar-se a si própria, Rossi escreve que a união entre o passado e o futuro está presente na ideia de que a cidade flui da mesma forma que a memória flui através da vida de uma pessoa.

Embora os seguintes trabalhos de Rossi adoptassem uma atitude completamente anti-historicista na sua relação com o objecto urbano, não deixou de ser o autor da ideia de que a malha urbana era a própria memória colectiva da cidade, que influenciou a geração de arquitectos das últimas décadas do séc. XX.

Jane Jacobs, por exemplo, associa o processo de construção da memória social e colectiva de um centro urbano, à diversidade de práticas e costumes recorrentes do quotidiano dos seus habitantes. Frisa ainda que, para o bom funcionamento de uma cidade, esta deve estar homogeneamente repleta de gente que sirva de suporte à sua memória colectiva, considerando o tempo como factor fundamental para a sua consolidação.

Nos anos que se seguiram, a época pós-modernista negligenciou de certa forma o papel da memória nos campos da psicologia, filosofia e literatura. O que sobressaía era então a tensão entre a memória e a possibilidade do esquecimento. Passou a ser aceite a ideia de que, embora sem justificação aparente, a memória social podia ser explicada a partir da memória individual e os objectos urbanos proporcionavam um correspondente físico ao campo intelectual da memória. A memória social passa a ser constituída não pelos objectos urbanos da cidade, mas pelas actividades e cerimónias desenvolvidas em paralelo. Uma obra arquitectónica memorial que não se faça acompanhar de uma actividade importante, acaba por se revelar fútil, fazendo com que o seu propósito caia no esquecimento.

A tentativa de reintroduzir a memória como parte integrante do processo de criação de uma obra de arquitectura poderia ser vantajosa, face à alienação de que foi alvo durante a época moderna. No entanto, a aparente falta de interesse por parte dos arquitectos dos últimos tempos sobre o papel da memória nos restantes campos sociais, tornam dúbia a ideia da inclusão da arquitectura como “arte de memória”.

1.2. – O valor da memória nos edifícios

Como já foi dito anteriormente, é a memória que torna um edifício digno da sua preservação. As memórias por ele evocadas, o diálogo que estabelece com cada um de nós, transporta-nos para dimensões só alcançadas pelo acumular de vivências. A eterna relação entre sujeito e objecto postulada por Emmanuel Kant.

Por serem poços de armazenamento de memórias, que têm a capacidade de tornar virtualmente eternas as memórias colectivas de grupos de indivíduos pertencentes a determinadas etnias, religiões, sociedades ou mesmo períodos da história que as partilham, alguns edifícios são elevados de estatuto, adquirem o título de monumentos. Tornam-se parte integrante do património histórico.

Como diz Georg Friedrich Hegel, tal como as restantes artes, a arquitectura faz parte do depósito do espírito de um povo, com um poder de unificação tal, que se torna no centro gravitacional responsável pela coesão de uma colectividade e pelo seu desenvolvimento histórico.

É a partir da filosofia do processo histórico de Hegel, que Alois Riegl desenvolve o conceito de valor histórico de um monumento, encarando-o como fruto da actividade humana e procurando os elos de ligação ao passado, que são visíveis a partir do presente. Desta forma, o valor histórico de um edifício não era resultado do intuito de perpetuar uma determinada memória, conjecturado na sua génese, mas dos vestígios da passagem do tempo. Segundo Riegl, o valor histórico de um monumento é indispensável e sobrepõe-se a qualquer outro valor, pois é encarado como uma cadeia evolutiva que nos transmite a sua história.

Como testemunhas silenciosas da história, capazes de desencadear memórias, os edifícios em ruína desde cedo despertaram a curiosidade no ser humano, tornando-se catalisadores para inúmeras artes e ciências sociais.

- Capítulo 2: As ruínas ao longo da história

2.1. – A ruína, o restauro e a preservação

Mas, afinal, o que nos cativa nos edifícios em ruína? Quais são as origens desta vontade inconsciente de a contemplar e preservar, de não a esquecer, de manter viva a sua memória? É o seu valor histórico, destinado apenas a quem o testemunha no presente, que nos torna complacentes com a sua existência.

No Renascimento, a ruína era o primeiro dos vestígios legíveis, um repositório da sabedoria escrita. As ruínas clássicas preservaram um certo extracto da cultura linguística da Grécia e Roma antigas, visíveis nas inscrições nos monumentos, túmulos, e estelas. Outros objectos mudos, tais como fragmentos de estatuária, colunas, fragmentos de arcos órfãos ou frontões partidos, compondo em si uma espécie de guião feito com gestos, linhas e ornamentos, conferiam sentido à pergunta do arqueólogo francês Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy: " O que é a Roma antiga, senão um grande livro cujas páginas foram arrancadas e destruídas pelo tempo, deixando à investigação moderna a tarefa de preencher os espaços em branco e estabelecer pontes entre os intervalos?".

No fim do séc. XV, o espólio do passado clássico era um amontoado de pedaços de código espalhados, um texto codificado e completamente misterioso. Exemplo disso é a obra literária intitulada "Hypnerotomachia Poliphili", em 1499, cuja autoria é atribuída a Francesco Colona. Neste enigmático livro renascentista, é retratada a história das viagens do personagem principal, Poliphilo. Através dos seus sonhos e pesadelos, são descritos ambientes arquitectónicos com vestígios de várias épocas e sociedades diferentes. São relatadas paisagens preenchidas por fragmentos clássicos como capitéis, cornijas, frisos, pirâmides e obeliscos com inscrições hieroglíficas, ligando imagens aos textos, deixando a cargo do leitor estabelecer o seu significado moral. As ruínas, portanto, tornavam-se num meio através do qual era reconstruído um passado misterioso e fragmentado.

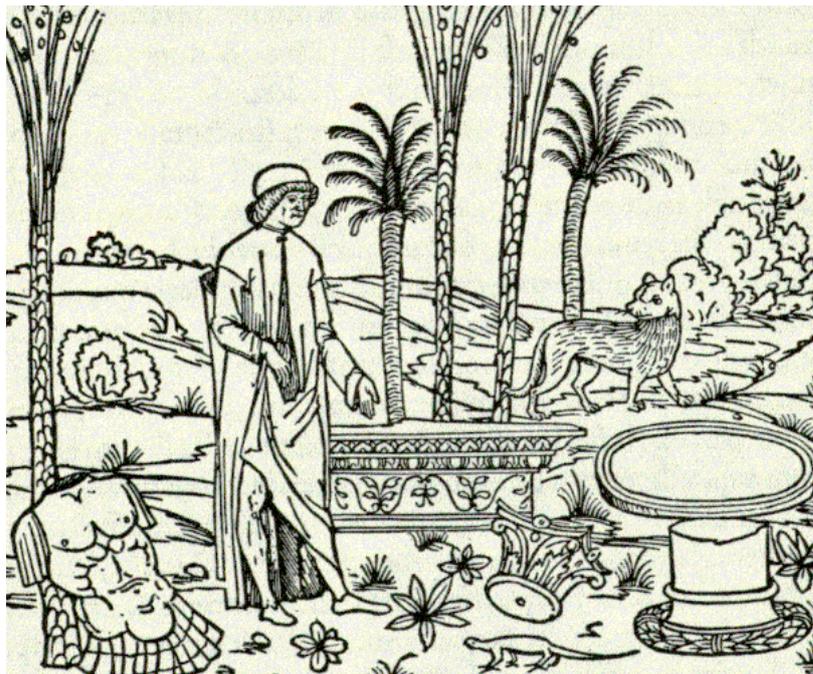


Fig. 1. Ilustração do livro *Hypnerotomachia Poliphili*, representando a passagem de Poliphilo por um local preenchido por fragmentos do passado (1499)



Fig. 2. S. Sebastião, de Andrea Mantegna, representado em conjunto com fragmentos de edifícios e estátuária (1480)

As ruínas são muitas vezes o principal objecto de inspiração para pinturas e esculturas desta época, representando e testemunhando as consequências da passagem do tempo, a decadência e destruição resultantes dos actos dos homens, assim como a *“nostalgia viril ou um projecto ideal de reconstrução, devido à nitidez com que são vistos e representados, pela ordem com que são distribuídos, pelo vigor com que se fazem emergir do esquecimento dos homens e do insulto do tempo.”* ⁽⁶⁾

No séc. XVII, a ruína representa tanto a imagem das catástrofes naturais como as catástrofes da história humana. Um dos textos onde melhor se identifica esta ambiguidade surge em 1791, sob o título *“Les Ruines, ou Méditation sur les Révolutions des Empires”*, pela mão de Constantin-François de Chassebœuf, conde de Volney, que começa saudando e

⁽⁶⁾ Enciclopédia Einaudi, Volume I – Memória-História, Ruína/Restauração

invocando as ruínas: *“Eu vos saúdo ruínas solitárias, túmulos santos, paredes silenciosas. Eu vos invoco; é a vós que dirijo as minhas orações. Sim! Apesar da vossa aparência provocar um medo secreto aos olhos vulgares, o meu coração encontra em vos contemplar, o encanto de sentimentos profundos e pensamentos elevados. Que úteis lições, tocantes e fortes reflexões vós não ofereceis à mente que vos sabe consultar!”* ⁽⁷⁾

Neste texto, o autor relata as suas viagens por entre as ruínas do Egipto e da Síria, onde o seu olhar estagna sobre a antiga cidade de Palmira. Impelido pela suas memórias e sonhos sobre grandes cidades como Babilónia, Persépolis e Jerusalém, imagina as ruas, agora vazias e silenciosas, outrora repletas de gente que circula por entre pórticos fragmentados, templos caídos e edifícios saqueados. É então visitado por uma figura sobrenatural, a quem chama “espírito das ruínas”, que o eleva no ar e lhe dá uma visão da Terra transformada num local de sepulcros, aparecendo como um globo coberto por destruição, desertos e povos desolados. Logo deduz que é simplesmente a lei da natureza; tudo o que conhecemos tende a tornar-se em ruínas, mas é imediatamente corrigido pelo espírito, revelando que a sua visão nada tinha de natural: significava justamente a história humana.

Durante a época romântica, a ruína é vista como o símbolo de qualquer criação artística: o fragmento adquire maior elevação do que a obra dada como completa. As obras de arte tendem a valorizar a decadência da arte clássica, convergindo para a ideia comum de um corpo mutilado, um pedaço de pedra esculpido. Mesmo as obras que se encontram completas são imaginadas como meros fragmentos de si mesmas e retratadas como tal por inúmeros artistas desta época.

⁽⁷⁾ Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux ! C’est vous que j’invoque ; c’est à vous que j’adresse ma prière. Oui ! Tandis que votre aspect repousse d’un secret effroi les regards du vulgaire, mon cœur trouve à vous contempler le charme de sentimens profonds et de hautes pensées. Combien d’utiles leçons, de réflexions touchantes ou fortes n’offrez-vous pas à l’esprit qui vous sait consulter !

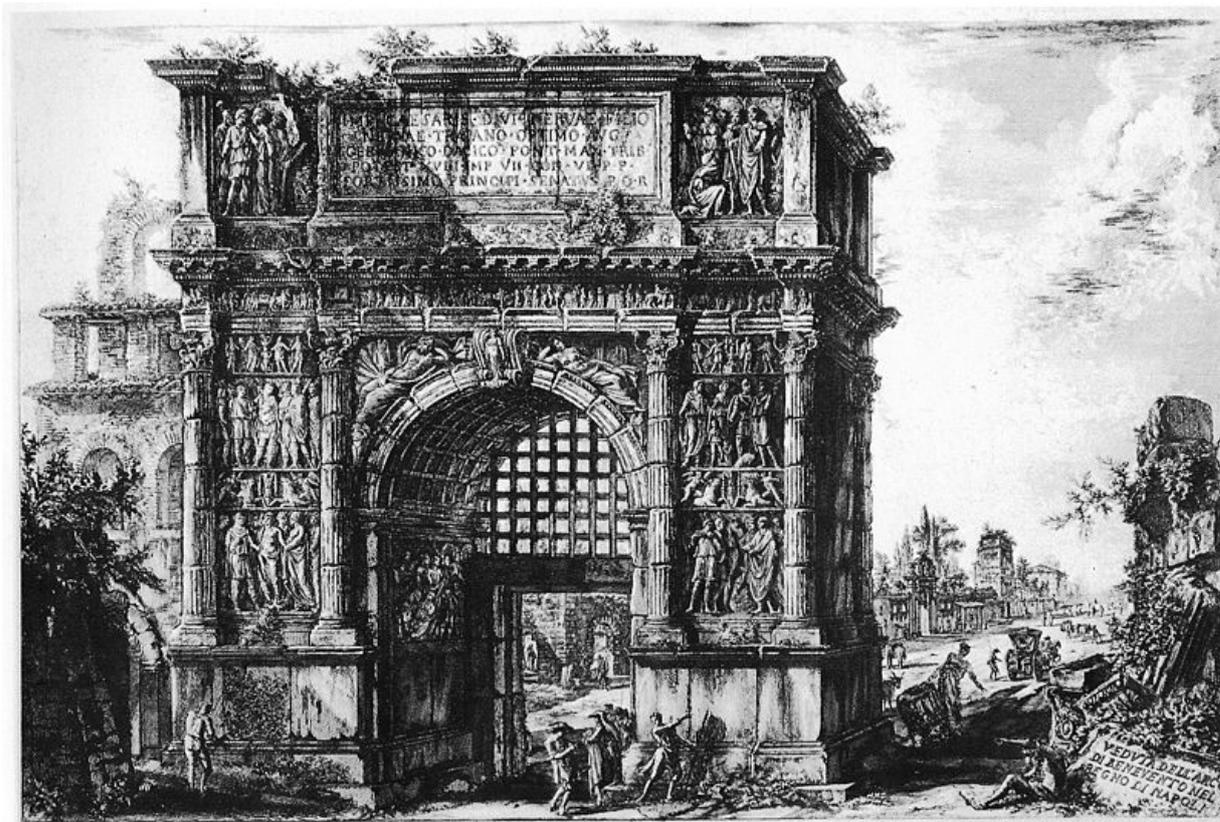


Fig. 3. Arco de Trajano, em Benevento, de Giovanni Battista Piranesi, representando a imagem da ruína como elemento principal, num ambiente exposto aos agentes da erosão, com visíveis marcas deixadas pelas forças da natureza e pela passagem do tempo (1757)

Para o filósofo alemão Gotthold Ephraim Lessing, como escreve no seu livro “Laocoon”, a escultura clássica representava não uma narrativa, nem mesmo o clímax de uma história, mas um momento escolhido ao acaso, que retratava tudo o que estava ali em falta. Lessing escreve que “quanto mais vemos, mais devemos ser capazes de imaginar; e quanto mais acrescentamos à nossa imaginação, mais devemos pensar que vemos”. Continua, explicando que ao olharmos para algo fragmentado, é a nossa imaginação, apoiada pelos sentidos e nutrida pelo acumular de memórias, que completa o objecto, criando deste modo uma imagem mental do seu todo, impossível de se manifestar no mundo físico. ⁽⁸⁾

⁽⁸⁾ The more we see the more we must be able to imagine ; and the more we imagine, the more we must think we see. But no moment in the whole course of an action is so disadvantageous in this respect as that of its culmination. There is nothing beyond, and to present the uttermost to the eye is to bind the wings of Fancy, and compel her, since she cannot soar beyond the impression made on the senses, to employ herself with feebler images, shunning as her limit the visible fulness already expressed.

A figura humana voltaria a aparecer, anos mais tarde, inserida nas primeiras fotografias de ruínas antigas, desta feita, apenas posicionada de forma a não interferir com a composição, servindo como referência para a escala do monumento, comparando o insignificante ser humano com a grandiosidade das estruturas criadas pelas civilizações antigas.

É a partir de meados do séc. XVIII, na Europa Ocidental, desencadeada pela sistematização da arqueologia como ciência e pelas escavações levadas a cabo em Herculano e Pompeia, que se dá início a uma vontade ávida de preservação e valorização das ruínas antigas. Surgem nesta época as primeiras ideias sobre a preservação do património histórico.

Começa a ser pensado o significado do conceito de ruína e que estruturas serão dignas desse título. O filósofo francês Denis Diderot explica esta distinção, quando escreve, na “Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers”: *“só se pode falar de Ruína para palácios e túmulos sumptuosos ou monumentos públicos. Não se fala de Ruína para a casa de um camponês ou de um burguês; neste caso fala-se de edificação arruinada.”*

É já no séc. XIX que se começa a ter consciência da importância da conservação dos monumentos como forma de preservar o legado cultural, que iria constituir a identidade de uma comunidade através das memórias colectivas acumuladas.

Pela mão de Mérimée, historiador francês, nomeado Inspector dos Monumentos Históricos, a quem se deve parte da conservação do património cultural de França, surge o jovem arquitecto Viollet-le-Duc, que viria a levar a cabo os primeiros trabalhos de restauro de monumentos em ruína, devolvendo-lhes a sua imagem original. O seu método passava por aliar a articulação dos fragmentos teóricos dispersos à imagem mental que o construtor teria do edifício, aquando da sua concepção. Esta atitude restaurava o valor histórico do monumento, mas não a sua historicidade, levando a que a sua autenticidade fosse posta em causa, tornando-se alvo de contestação.

É neste contexto de recuperação das formas antigas que surge o historiador inglês Edward Augustus Freeman, que descreve, no seu livro “Principles of Church Restoration”, três tipos distintos de restauro:

- a) O *destrutivo*, em que as partes antigas do monumento não são tidas em consideração e o restauro é feito de acordo com as preferências do restaurador.
- b) O *conservador*, onde a imagem e forma originais do monumento são restauradas.
- c) O *eclético*, em que os dois tipos anteriores são combinados.

Se em França era adoptado o método conservador para levar a cabo o processo de restauro do património histórico e cultural, algumas ideias apoiando um método oposto eram desenvolvidas em Inglaterra.

É neste ambiente de instabilidade, com a paisagem inglesa a ser cada vez mais dilacerada pelas transformações provocadas pela Revolução Industrial, que são conhecidos os primeiros escritos de John Ruskin, desprezando a industrialização e os seus efeitos. Ruskin acreditava que a arquitectura era a ponte de ligação entre o presente e o passado, e através dela, uma comunidade construía a sua identidade e evitava a queda no esquecimento. Assim, a arquitectura era o principal suporte da memória, um relato da história dum povo, e não podia ser tocada, com o risco de ser corrompida. Cabia apenas aos presentes a sua manutenção e assegurar a sua transição para as gerações seguintes. A arquitectura, dizia Ruskin, era mesmo imbuída de uma metáfora que a comparava a um ser vivo, com um nascimento, um tempo de vida, e uma inevitável morte.

Se o processo de ruína pressupunha em parte um retorno à natureza, é durante o séc. XIX que esta ideia se torna mais sólida do que nunca, surgindo mesmo a própria natureza já como uma ruína, vítima deste processo.

Como descreve John Ruskin, na série de livros intitulada “Modern Painters”, a natureza encontra-se aqui exposta a um implacável processo de erosão, turvando os seus contornos e dissolvendo as suas formas. Esta decadência é identificada na pintura desta época por uma crescente falta de integridade formal. O mundo natural sucumbia perante o desenvolvimento da cidade moderna, tornando-se enevoado e ignóbil.

Ruskin insurge-se contra a industrialização, comparando a galopante penumbra do céu da cidade de Londres a uma nuvem tóxica, composta pelas cada vez mais almas perdidas em busca do descanso eterno. *“Não há nenhuma grandiosidade, ou beleza de qualquer tipo; nada sem ser destruição, desorganização e ruína, obtidas através da violação dos contrastes naturais. Os fundamentos de bárbaros apenas se podem associar à corrupção, os fundamentos da natureza inorgânica só à aniquilação.”*⁽⁹⁾



Fig. 4. Black Country Skyline, de Edwin Butler Bayliss, representando a paisagem natural do Reino Unido como uma ruína, sucumbindo ao avanço da industrialização deste país. Nesta pintura é representado o céu escurecido, metaforizado por John Ruskin como sendo o acumular de almas perdidas. (1874-1950)

⁽⁹⁾ There is no grandeur, no beauty of any sort or kind; nothing but destruction, disorganization, and ruin, to be obtained by the violation of natural distinctions. The elements of brutes can only mix in corruption, the elements of inorganic nature only in annihilation.

É também no séc. XIX, no seguimento da relação entre a ruína e a natureza, que a ruína começa a ser vista como um elemento que faz parte da paisagem natural. Um dos exemplos que melhor ilustra a forma de pensar este diálogo é, em 1874, a escavação arqueológica levada a cabo no Coliseu, em Roma. Ao fim de tantos séculos deixado ao cuidado das forças da natureza, como escreve o botânico inglês Richard Deacon no seu livro “Flora of the Colosseum”, o seu interior tornou-se num jardim selvagem que albergava cerca de 420 espécies diferentes de plantas, cujas sementes teriam sido transportadas por animais desde a Ásia e África. Estas plantas, formavam um elo de ligação na memória, que trazia até àquela época vislumbres do poder de regeneração da natureza e da sua capacidade devastadora de absorver civilizações grandiosas, transformando-as em ruínas.

Seguindo um método diferente do teorizado e utilizado pelos seus predecessores ingleses, surge o arquitecto italiano Luca Beltrami, com o conceito de “restauro histórico”, método que se baseava na análise minuciosa de fontes escritas e iconográficas sobre o monumento a interencionar. Com a passagem à prática, este processo rapidamente se provou falível, devido à subjectividade das interpretações feitas aos documentos. Porém, marcou um avanço qualitativo na área do restauro, por adoptar a premissa de que cada monumento era um elemento singular, com as suas características e história únicas.

É já no final do séc. XIX que entra em cena o arquitecto italiano Camillo Boito, combinando as ideias de Ruskin com a possibilidade do restauro em casos de necessidade extrema. Boito recusa a ideia da morte inevitável do edifício, admitindo a aplicação de novos elementos que consolidassem o monumento, apoiando-se em materiais e técnicas modernos, desde que fosse perceptível a distinção entre antigo e moderno. Esta atitude abria portas para um novo método de preservação dos edifícios antigos, que mais tarde viria a receber a denominação “restauro científico”. Numa conciliação das ideias conservadoras de Ruskin com a atitude racional de Viollet-le-Duc, Boito propõe, baseando-se no avanço da técnica, oito princípios que pretendem legitimar e otimizar os resultados obtidos na prática do restauro:

1. Diferenciação de estilo entre o antigo e o novo
2. Diferenciação de materiais e seu emprego
3. Supressão de molduras e decoração nas partes novas
4. Exposição das partes materiais que foram eliminadas, num espaço contíguo ao monumento restaurado
5. Incisão de uma marca convencional nas partes novas onde se trabalhou, para facilitar a identificação
6. Memória descritiva de todo o processo de intervenção no monumento
7. Descrição e fotografias das diversas fases dos trabalhos depositadas no próprio monumento, num lugar público próximo, ou ainda a publicação de todo o material
8. Notoriedade visual das acções realizadas

Para além destes princípios, apercebendo-se da complexidade do processo de restauro e impelido pela ideia da necessidade da reutilização dos monumentos, Boito distingue três tipos de restauro, dependendo do estilo e da idade dos edifícios:

- a) Para os monumentos da Antiguidade, um *restauro arqueológico*, de consolidação técnica e acção mínima.
- b) Para os monumentos medievais, um *restauro pitoresco*, executado principalmente a nível estrutural.
- c) Para os monumentos renascentistas e barrocos, um *restauro arquitectónico*, envolvendo todo o edifício.

Os seus princípios perduraram durante alguns anos, difundidos a nível internacional, constituindo a primeira *Carta de Restauro*, que serviria mais tarde, já no séc. XX, como base dos princípios fundamentais para a *Carta de Roma* e para a *Carta de Atenas*.

Contemporaneamente a Camilo Boito, destacam-se, na Áustria, os escritos de Alois Riegl, que propõe uma análise crítica do monumento histórico, do ponto de vista social e filosófico. Como presidente da Comissão Austríaca dos Monumentos Históricos, Riegl é responsável pela legislação para a conservação dos monumentos, que serve de ponto de partida para a sua obra “O Culto Moderno dos Monumentos”.

É neste trabalho que Riegl faz a distinção entre *monumento* e *monumento histórico*. A noção de *monumento*, é dada pela contraposição dos testemunhos do presente face aos registos do passado. A par do seu “valor histórico” intrínseco, é-lhe adicionado um “valor de antiguidade”, tendo como base a memória social e colectiva, que o torna facilmente aceite pelas massas, tornando-se rapidamente no valor dominante. Ao *monumento histórico*, é atribuído o “valor artístico” e o “valor de uso”, que definia as condições de utilização ou reutilização do monumento.

Com o crescente interesse na preservação do património histórico e cultural das nações, os monumentos atingem cada vez mais protagonismo, começando a ser pensada a forma como se inserem e articulam o espaço urbano que os envolve. Os primeiros vestígios desta corrente foram testemunhados na Paris de Napoleão III, pelo Barão Haussmann, ao criar uma rede que ligava os principais monumentos, tornando esta cidade no que mais tarde viria a ser chamado “cidade museu”.

É neste clima de, como o caracteriza Françoise Choay, “museificação da cidade antiga”, que se distingue Gustavo Giovannoni, propondo uma conciliação entre o valor museológico e o valor de uso dos conjuntos urbanos antigos, integrando-os na concepção da organização do território.

Giovannoni afasta a ideia de que um monumento deve ser entendido como um elemento isolado, considerando a sua envolvente como contributo para o seu destaque e desenvolvimento. Deste modo, é feita uma reformulação do conceito de “monumento”, passando a ser considerada a ideia de “conjunto histórico”. Assente numa formação diversificada nas áreas de arquitectura, restauro, história da arte, engenharia e urbanismo, este pensamento inovador, iria apoiar-se nos princípios do restauro científico, postulados por Camilo Boito, estendendo-os à escala urbana, desenvolvendo a ideia da conservação da “cidade histórica”.

As reflexões consolidadas no pensamento de Giovannoni acerca da preservação de monumentos aplicada à escala urbana e na sua nova noção de “sítio histórico”, mostraram-se fundamentais para a redacção das *Cartas de Roma, Atenas e Veneza*. As suas ideias estão ainda presentes na origem da necessidade da criação de organismos de preservação do património arquitectónico, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, de que são exemplo a UNESCO ⁽¹⁰⁾, o IBI ⁽¹¹⁾ e o ICOMOS ⁽¹²⁾.

Contemporaneamente a todas as considerações feitas sobre a necessidade de restauro e da preservação do património histórico e cultural, alguns autores escreviam sobre o papel das ruínas dos edificios antigos na sociedade, bem como o seu lugar no processo de reabilitação urbana. É, neste contexto, no início do séc. XX, que se destaca o filósofo e sociólogo alemão Georg Simmel, com o seu ensaio intitulado “A Ruína”.

Simmel era apologista de que a natureza era um factor fundamental para a caracterização e apreensão das ruínas. Descreve a arquitectura, presente num edificio concluído, como a representação de uma vitória temporária do espírito do homem sobre a natureza, que é dissolvida quando o edificio desaba. No entanto, o resultado deste triunfo da natureza não é a ausência de forma, como se de um simples amontoado de pedras se tratasse, mas a génese de um novo objecto, com forma, significado e inteligibilidade próprios.

Esta relação íntima e filosófica entre a vida e a morte na arquitectura é descrita por Simmel em “A Ruína”, no seguinte excerto: *“O valor estético da ruína unifica o desequilíbrio, o eterno devir da alma que luta consigo mesma, com o contentamento formal, com a delimitação fixa da obra de arte. Por isso, onde não há mais restos da ruína suficientes para fazer sentir a tendência à elevação, ela perde sua sedução metafísico-estética. Os restos das colunas do Forum Romanum são simplesmente feios e nada mais, enquanto uma coluna espedaçada até a metade pode desenvolver um máximo de sedução.”*

⁽¹⁰⁾ United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura).

⁽¹¹⁾ Internationales Burgensforschungs Institut (Instituto Internacional para Estudo dos Castelos).

⁽¹²⁾ International Council of Monuments and Sites (Concelho Internacional de Monumentos e Sítios).

A ruína é entendida, portanto, como a dissolução do equilíbrio gerado entre a matéria e o espírito, presente numa obra de arquitectura, um momento de transição, uma fina linha que separa a persistência e a decadência; uma metáfora da fragilidade da relação entre a vida e a morte, que tanto seduz o ser humano desde os primórdios da sua existência. No entanto, a percepção da ideia de batalha travada entre o homem e a natureza desvanece, a partir do momento em que o homem interfere no processo de erosão natural, quer acelerando o processo de ruína, quer contrariando a destruição do edifício, recorrendo a intervenções de restauro.

Com o avançar do tempo e com o crescente interesse nos estudos da história, cada vez mais informações eram adicionadas ao espólio das civilizações antigas. Era através das ruínas dos grandes impérios da antiguidade, que a humanidade ficava a conhecer a sua imponência e a sua capacidade de fazer com que as suas marcas fossem lembradas durante milénios. Ciente desta capacidade, o alemão Albert Speer, arquitecto do 3º Reich, depois de observar a presença autoritária das ruínas do fórum romano em Roma, projectava os edifícios do Império Alemão pensando nas ruínas em que se iriam transformar no futuro.

Durante a época moderna, sendo cultivada a prática de uma drástica ruptura com a história, o passado, e até mesmo o futuro, são negligenciados. A frequente vontade da utilização de formas completamente novas, sem qualquer conotação a algo já feito, aliada ao emprego de novos materiais “artificiais”, como é o caso do betão, que envelheciam de uma forma aparentemente demasiado rápida, nunca antes testemunhada na natureza, proporcionou o aparecimento de ruínas precoces.

Por serem demasiado recentes e de fácil associação à contemporaneidade, estas ruínas perdiam toda a sua “poética” e a sua “magia”. Já não suscitavam as histórias gravadas na nossa memória, que nos transportavam a lugares imaginários e maravilhosos, situados em tempos indefinidos. Estes edifícios eram vistos, então, apenas como marcos da destruição gradual causada pelos actos violentos e pelo esquecimento dos homens, e pela ausência da memória. Restavam apenas os testemunhos da rápida passagem do tempo.

Sobre as marcas da passagem do tempo gravadas nos objectos arquitectónicos, David Leatherbarrow, no livro “Architecture Oriented Otherwise”, escreve que, embora por um lado este desgaste lhes imprima um tipo de subtracção, por outro lado, é proporcionada também uma adição. Por conseguinte, o tempo não passa pela arquitectura, mas nela acumula, deixando traços e sinais da história do seu uso, conferindo-lhe legitimidade e carga memorial. Os edifícios devem funcionar, deste modo, como sedimentações de acções, comportamentos e padrões de vida que encerram.

2.2. - Preservação de ruínas na reabilitação de edifícios

2.2.1. - Teatro Thalia



Fig. 5. Teatro Thalia, representação virtual da obra de reabilitação concluída

“As ricas inumeráveis luzes de gás que iluminavam esses salões, as ricas toilettes e as magníficas pedrarias de que elas faziam valer todo o brilho; os uniformes, as insígnias das ordens e os trajes da corte, de que os mais eminentes personagens, tanto portugueses como estrangeiros, se tinham revestido; os espelhos gigantescos nas molduras douradas, que enchiam os muros multiplicando os objectos; os florões do tecto, tão delicadamente desenhados e de uma douradura admirável, de onde pendiam três soberbos lustres; os ornamentos, os vasos de flores e a galeria circular, que, pela altura da sua cornija, parecia coroar todas estas maravilhas; essa reunião de objectos sedutores dava lugar às mais deliciosas sensações, e admirava-se, ao mesmo tempo, que esse palácio de Armida estivesse cheio de gosos mais reais e mais palpáveis.”

Pinto de Carvalho, Lisboa d’Outros Tempos, Volume XIV, As festas do Farrobo.

A requalificação do Teatro Thalia é um projecto de reabilitação, levado a cabo pelos arquitectos Gonçalo Byrne, Patrícia Barbas e Diogo Lopes, que tem lugar em Lisboa, junto aos terrenos do Jardim Zoológico, sobre uma estrutura inserida numa área actualmente pertencente ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, denominada Quinta das Laranjeiras. Sendo um entusiasta das artes cénicas, o antigo proprietário deste terreno, o Conde de Farrobo, famoso pelas suas extravagâncias, procedeu à construção de um teatro junto ao seu palácio, a primeira versão do Teatro Thalia, em 1820. Crónicas da época referem que a sua sala principal dispunha de cerca de 560 lugares, possuía luxuosos camarotes e um opulento salão de baile, de paredes revestidas com exuberantes espelhos de Veneza.



Fig. 6. Imagem da forma original do Teatro Thalia



Fig. 7. Imagem da forma original do Teatro Thalia

Mais tarde, em 1862, causado pelo descuido de um operário que soldava uma clarabóia, um incêndio destruiu o teatro e a sala de baile, arrastando consigo toda a decoração luxuriante. A falência do Conde de Farrobo, que acabou por morrer em completa miséria, fez com que o Teatro Thalia partilhasse o mesmo destino, deixando-o ao sabor das forças da natureza e da passagem impiedosa do tempo. Assim permaneceu, em ruína, durante cerca de 150 anos, agravando gradualmente o seu estado. A partir do momento em que o Estado tomou posse do conjunto, alguns restauros e readaptações foram feitos, mas apenas sobre o antigo palácio e os seus jardins, e em 1978, apresentando um grande risco de ruir, a cobertura do teatro foi demolida, restando assim muito pouco da sua pompa de outrora.



Fig. 8. Vista do interior do espaço da ruína que albergava a área do palco; as suas grandes dimensões em relação ao resto dos espaços revelam versatilidade e engenho da máquina cénica

Na sua ruína, visivelmente sacrificada pelo fogo, do que fora um pequeno teatro, de cena italiana, com dois níveis de galerias, apenas se podia distinguir um esqueleto rígido e pesado, de formas essencialmente verticais, que envolvia os volumes vazios dos espaços dedicados ao Foyer, uma Plateia de dimensões reduzidas e Cena de área generosa.

Nesta obra de reabilitação, não eram apenas necessárias intervenções nas estruturas e infraestruturas originais do edifício. Era também necessária a adaptação dos espaços à contemporaneidade e à sobreposição de novos usos, tais como a realização de conferências e seminários, reuniões de trabalho, recepções, concertos e representações cénicas, estipulados pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. Este “novo” edifício, que prima pela sua versatilidade, funciona também como interface público do Ministério com a rede de serviços externos que controla, orienta ou estimula.



Fig. 9. Vista do exterior do edifício em ruína, com as construções anexas demolidas na obra

Como premissas para a reabilitação deste espaço, foram adoptadas as ideias de inserção de novas redes de infraestruturas necessárias ao funcionamento do novo edifício, e manter as estruturas antigas, como forma de, citando os seus arquitectos, “revelar o passado, para protagonizar o futuro, ou pelo menos o presente, nas suas diversas matizes”.

Desta forma, conservando as estruturas existentes, os espaços cénicos primitivos seriam mantidos, revelando a sua expressão espacial, mas dotados das infraestruturas que tornariam possível o seu uso polivalente. As construções anexas aos corpos que albergavam estes três espaços principais seriam demolidas, dando lugar à construção de uma nova estrutura que respondesse eficazmente às exigências técnicas das utilizações previstas, revelando também o porte monumental do edifício existente.

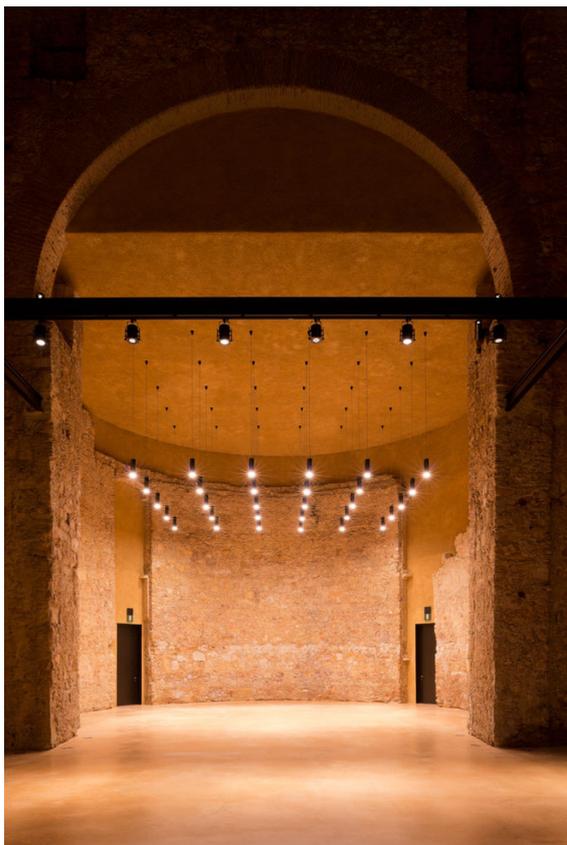


Fig. 10. Vista do interior do espaço da Plateia, dotado de novas infraestruturas



Fig. 11. Vista do interior do espaço da Cena, dotado de novas infraestruturas

O novo corpo adjacente, de carácter provisório, transparente, que funciona como embasamento do edifício, desenvolve-se em torno de uma praça, acabando por criar uma relação próxima entre o interior do edifício e os jardins contíguos, protegendo-os do ruído proveniente da Estrada das Laranjeiras. Este corpo de piso único, alberga os espaços de portaria, instalações sanitárias públicas, arrumos, áreas técnicas e uma cafetaria com respectivas zonas de apoio. A sua forma em L, foi determinada com o principal objectivo da preservação do máximo número de árvores.



Fig. 12. Vista do exterior do novo corpo, que serve de embasamento para o volume do edifício principal

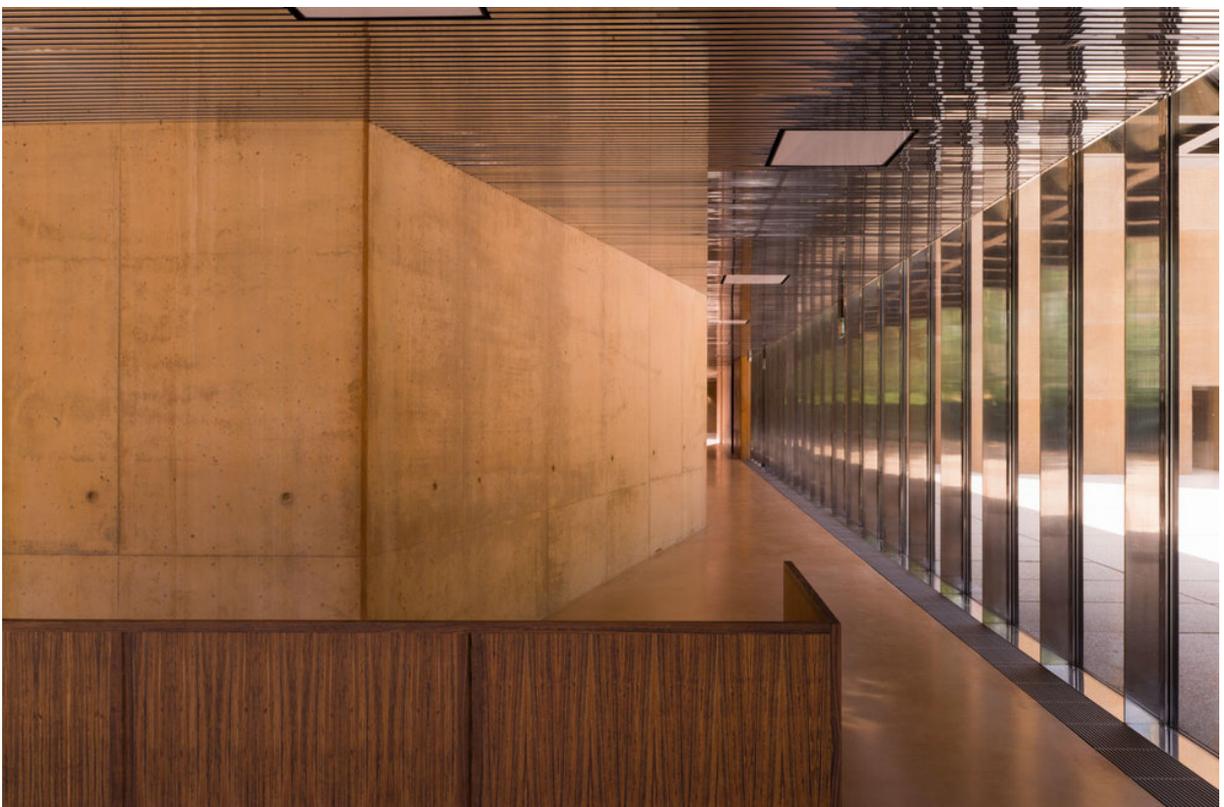


Fig. 13. Vista do interior do novo corpo, transparente, que permite uma relação próxima com o exterior



Fig. 14. Vista da praça exterior, delimitada pelo novo corpo, com ligação aos jardins

Este diálogo entre o corpo antigo e o corpo novo, marcado pelos materiais utilizados, proporciona uma dicotomia entre pesado e leve, definitivo e provisório, interior e exterior, antigo e contemporâneo.

No espaço primitivo dedicado ao Foyer, que funciona como entrada formal para o conjunto, foi realizada a recuperação integral das cantarias e das paredes em estuque. Este volume é entendido como a frontaria do Teatro Thalia, evocando a memória da imagem dada pelo edifício antigo.

Nos espaços dedicados à Plateia e Cena, a imagem dos volumes criados pela estrutura antiga é mantida. Para tal, as infraestruturas que garantem a delimitação e iluminação dos espaços foram colocadas através de sistemas localizados no pavimento e suspensos nas novas coberturas. É feita a conservação das paredes antigas, à vista, em alvenaria de pedra e tijolo maciço, preservando o seu valor patrimonial de ruína.



Fig. 15. Vista do exterior do volume da entrada formal, recuperado, que alberga o Foyer

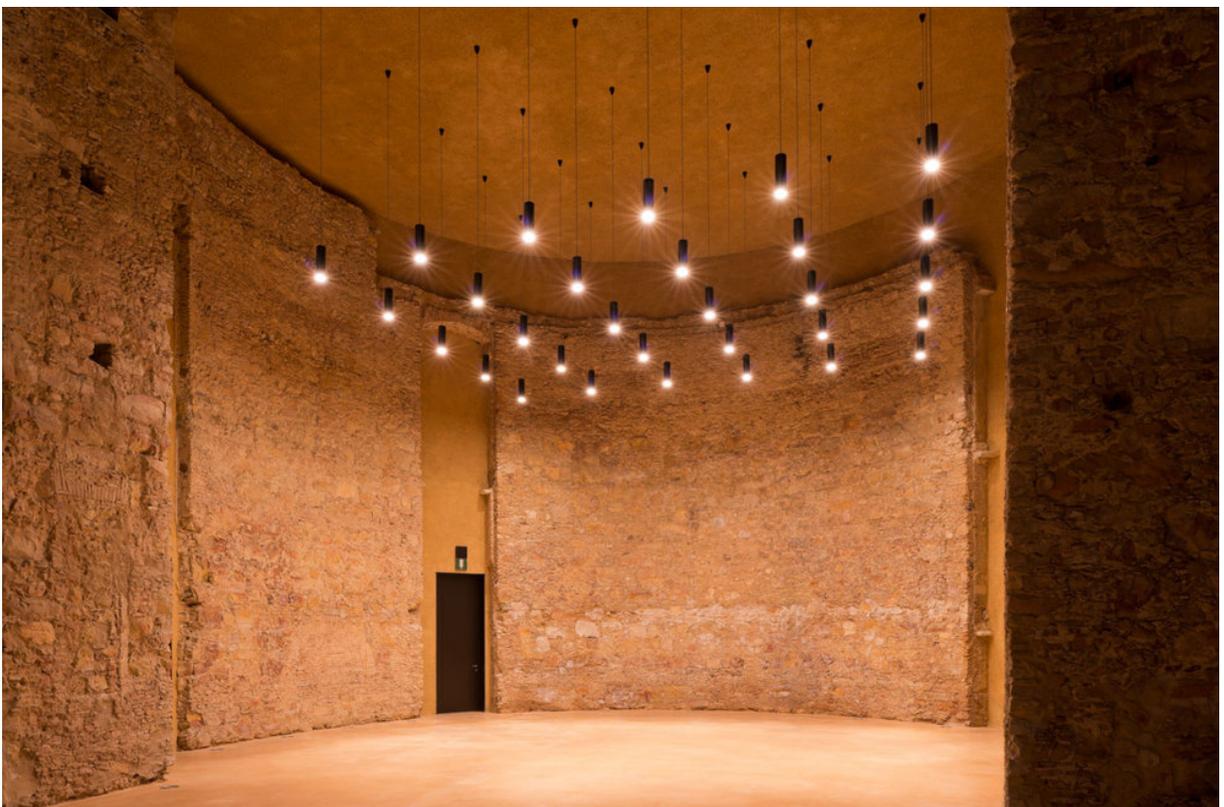


Fig. 16. Vista do interior do volume da Plateia, onde são mantidas as paredes antigas, à vista



Fig. 17. Vista do interior do volume da Cena, onde é visível a ruína preservada do espaço antigo

A vontade de manter a ruína intacta, visível no interior dos espaços, que impossibilitava a utilização de sistemas que garantissem o travamento de paredes no interior, levou à consolidação e reforço da estrutura a partir do exterior, através da construção de uma pele em betão armado que a envolvesse. Desta forma, dissipava-se o risco de colapso da estrutura antiga e criava-se a possibilidade da adição de novas coberturas, de forma independente da ruína. O betão utilizado é colorido e à vista, com acabamento corroído por meios químicos, de forma a minimizar as marcas deixadas pelos painéis de cofragem, de cor terracota, num esforço de aproximação à cor e textura das argamassas existentes.

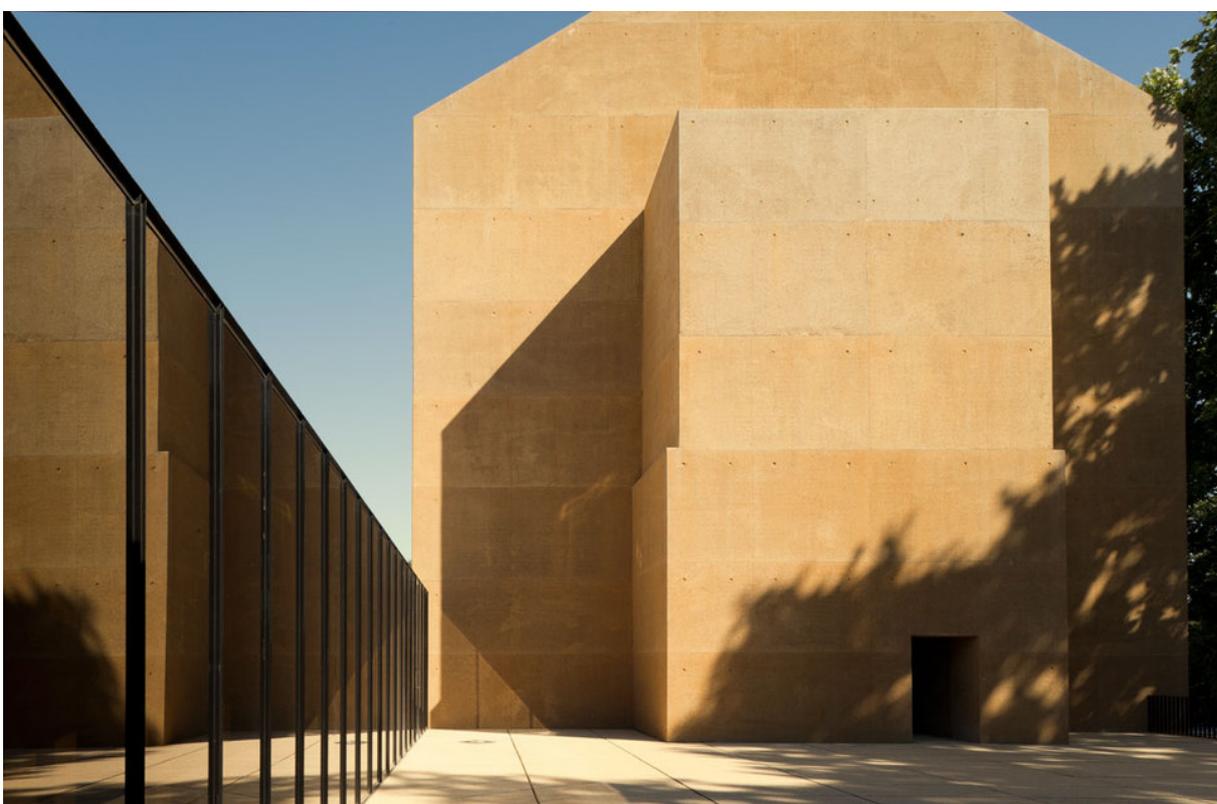


Fig. 18. Vista do exterior do volume em betão armado, a partir da praça que dá acesso ao jardim

Os principais objectivos propostos para a realização desta obra de reabilitação, assentavam na transparência da relação entre o novo e o antigo no Teatro Thalia, conferindo-lhe uma nova utilidade, que há muito lhe tinha sido retirada.

A ruína assume-se assim como uma entidade autónoma, que dispensa apresentações, que se mostra como um corpo imponente, exibindo as cicatrizes deixadas pelas atrocidades a que foi exposto pelos homens, pela natureza e pelo tempo. Um gigante de pedra e tijolo que, apesar de tudo, aguenta firme, repousando agora sobre um pedestal de vidro, protegido pela sua capa de betão, mantendo inesquecíveis as suas memórias e contando histórias do seu passado.



Fig. 19. Vista do interior do volume da Cena, onde é visível a ruína preservada do espaço antigo



Fig. 20. Vistas do exterior do edifício, onde é possível comparar o antigo (à esquerda) com o novo (à direita)



Fig. 21. Planta de localização

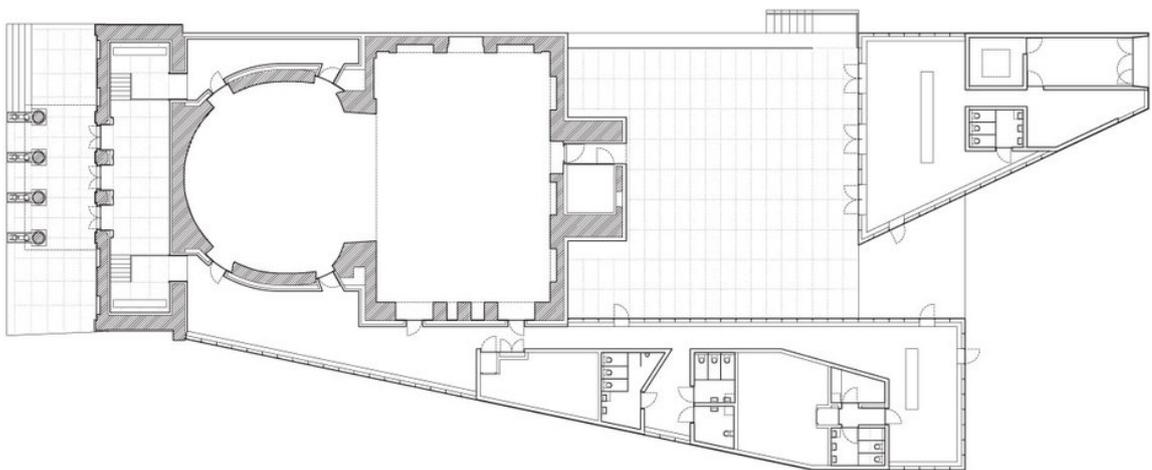


Fig. 22. Planta do piso térreo

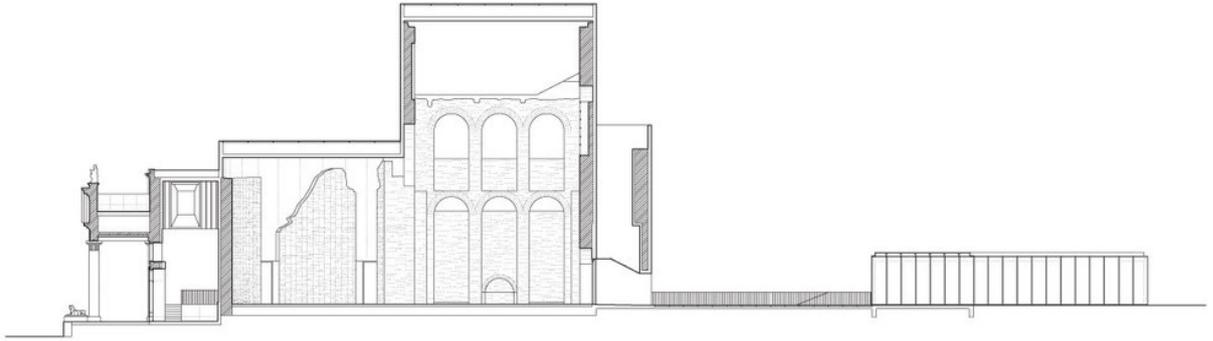


Fig. 23. Corte longitudinal

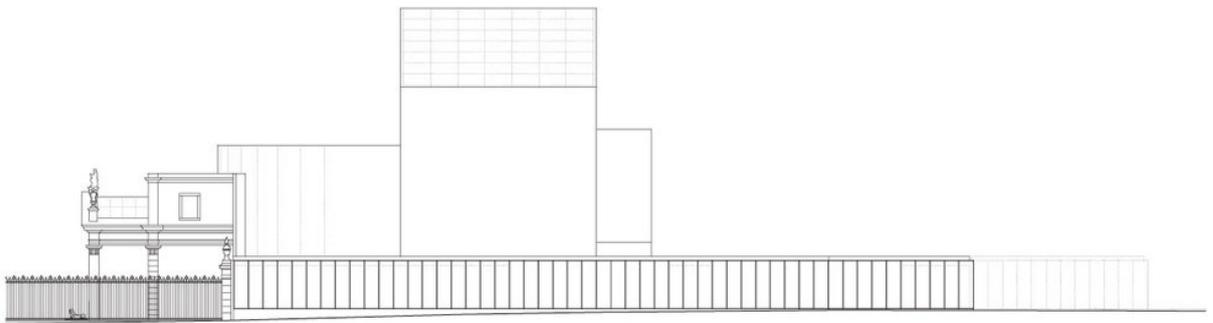


Fig. 24. Alçado Este

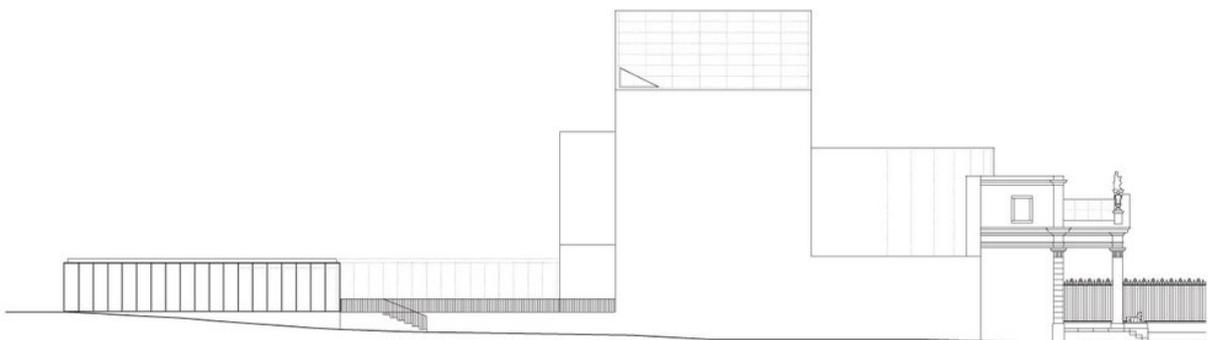


Fig. 25. Alçado Oeste

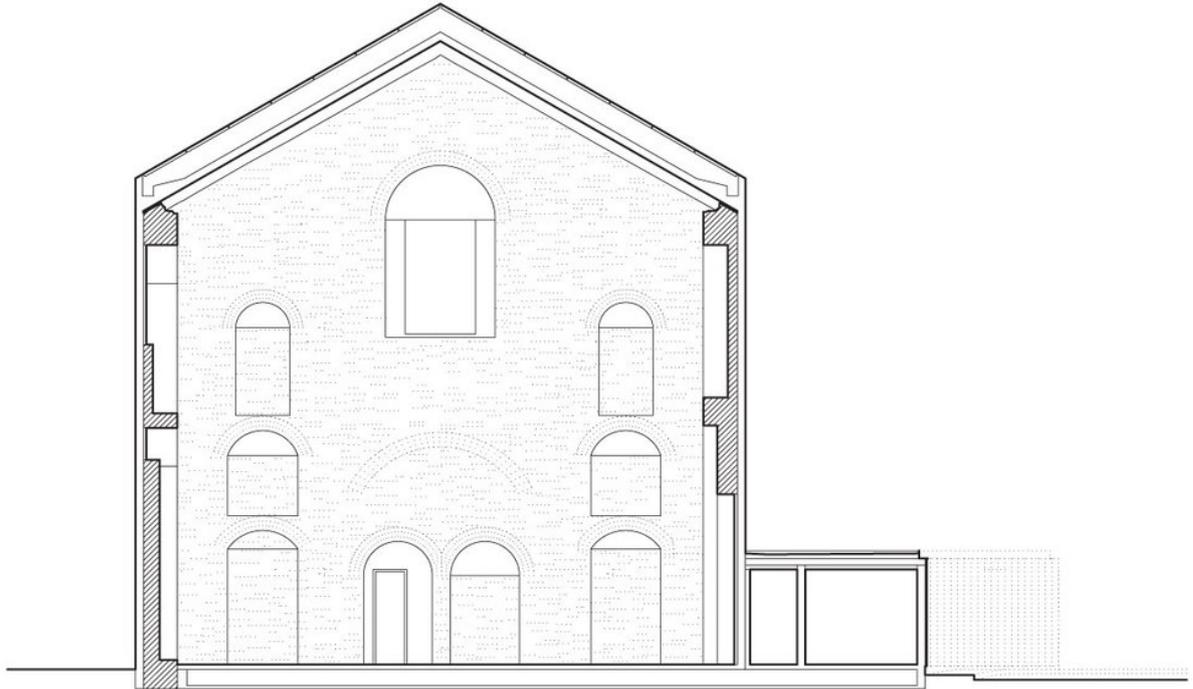


Fig. 26. Corte transversal

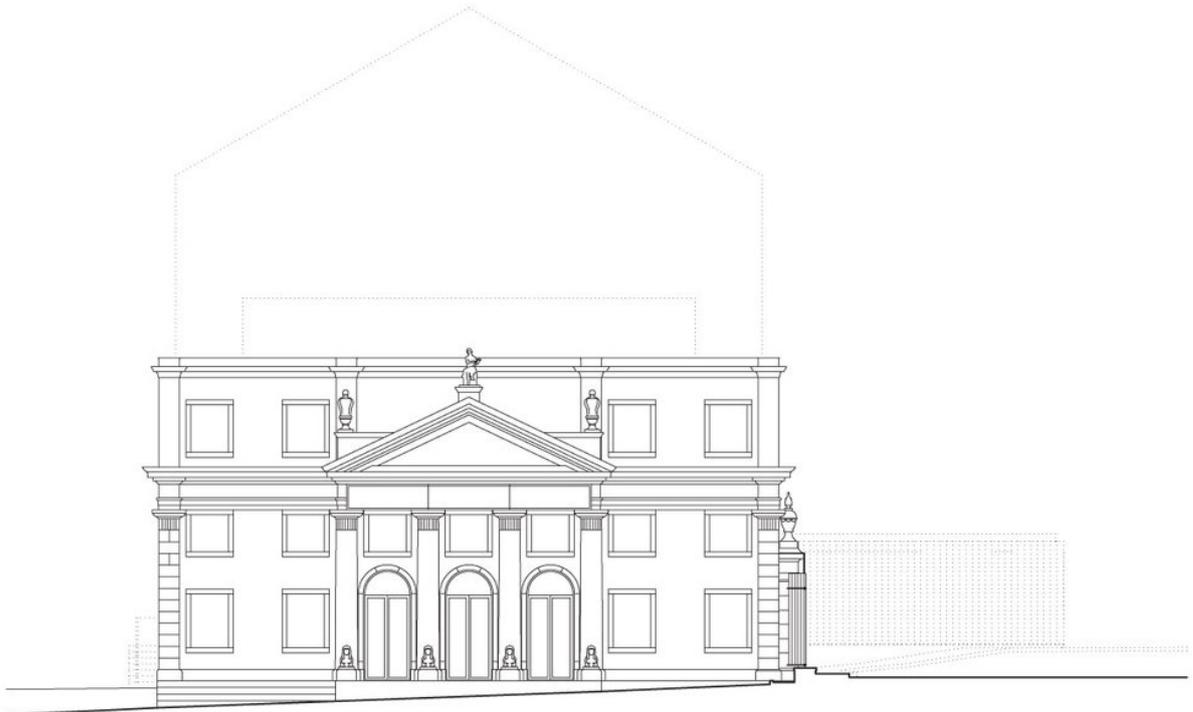


Fig. 27. Alçado Sul

2.2.2. – Casa de Chá, Paço das Infantas



Fig. 28. Vista do exterior, para o interior das ruínas do Paço das Infantas

“(...) Nuno Carinhas diz que “a cenografia é a arquitectura da ficção.” Será que o facto de ser arquitecto cenógrafo faz com que transporte para a arquitectura real um pouco de ficção? Por exemplo, na Casa de Chá sentimos como se estivéssemos num espaço interior e que tudo aquilo é um cenário, tem um ambiente cenográfico...”

João Mendes Ribeiro - #5 da revista NU, Coimbra, Novembro de 2002

Situada dentro das muralhas do castelo de Montemor-o-Velho, pela mão do arquitecto João Mendes Ribeiro, a Casa de Chá ocupa parte do espaço interior resultante das ruínas do Paço das Infantas.

O Paço das Infantas, localizado junto ao percurso Sudoeste que delimita o perímetro amuralhado irregular do castelo de Montemor-o-Velho, no topo de uma colina, foi construído no séc. XI e remodelado no séc. XIII pelas Infantas, filhas de D. Sancho I. Reivindicando direitos sobre esta estrutura, D. Afonso II, irmão das Infantas, viria a atacar o castelo, dando início a uma disputa que seria resolvida posteriormente através de bula papal.

Resultado de um concurso lançado pelo IPPAR, que garantia liberdade ao arquitecto para escolher o melhor local para implantação, João Mendes Ribeiro optou por colocar este equipamento no interior do Paço das Infantas, que se encontra actualmente em ruína.

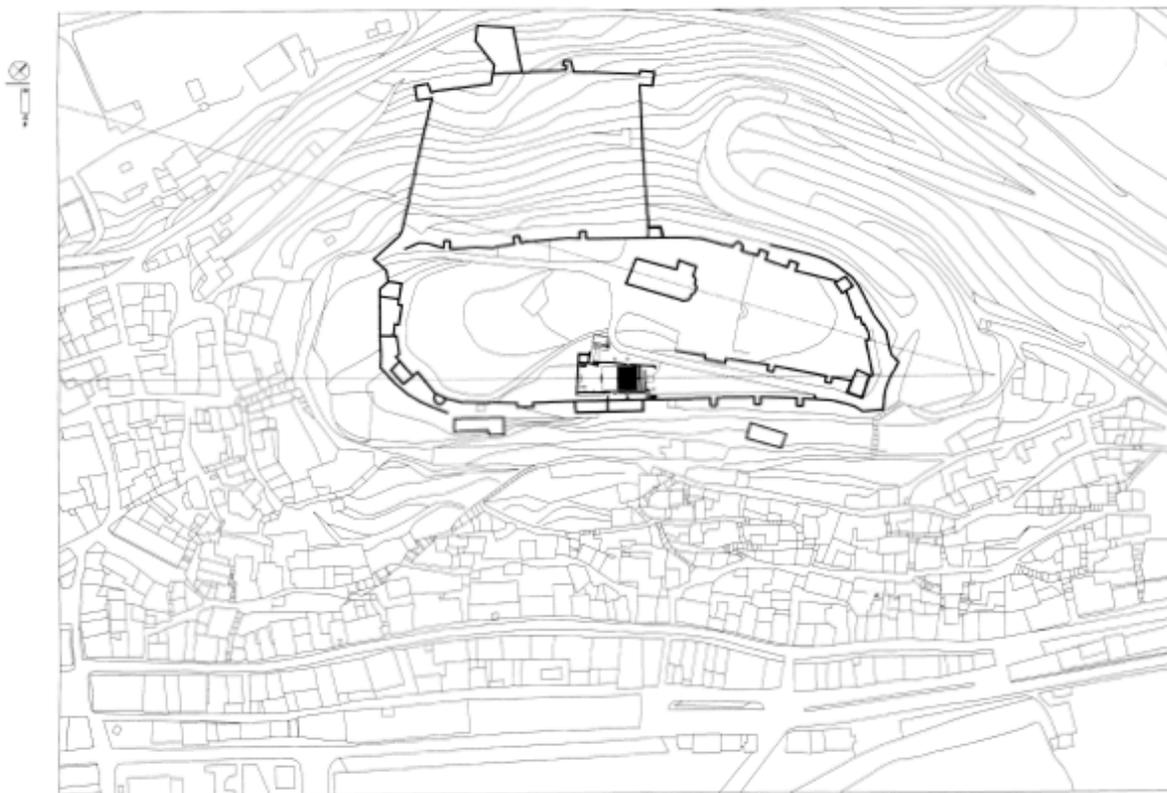


Fig. 29. Planta de localização do Paço das Infantas, no interior das muralhas do castelo

Implantada na parte Norte do interior do Paço, a Casa de chá ocupa um volume paralelepípedo de paredes transparentes, com uma plataforma que se estende para o seu exterior, sem sair do perímetro delimitado pela ruína. Esta opção de implantação, estrategicamente colocando o corpo novo na parte mais arruinada da estrutura, tem na sua origem a ideia de colmatar o antigo perímetro, bem como voltar a habitar o espaço que resulta das paredes bastante fragmentadas desta ruína. Mesmo não tendo cobertura, foi intenção do arquitecto devolver o carácter interior a este espaço, que já não era assim entendido há muito tempo.

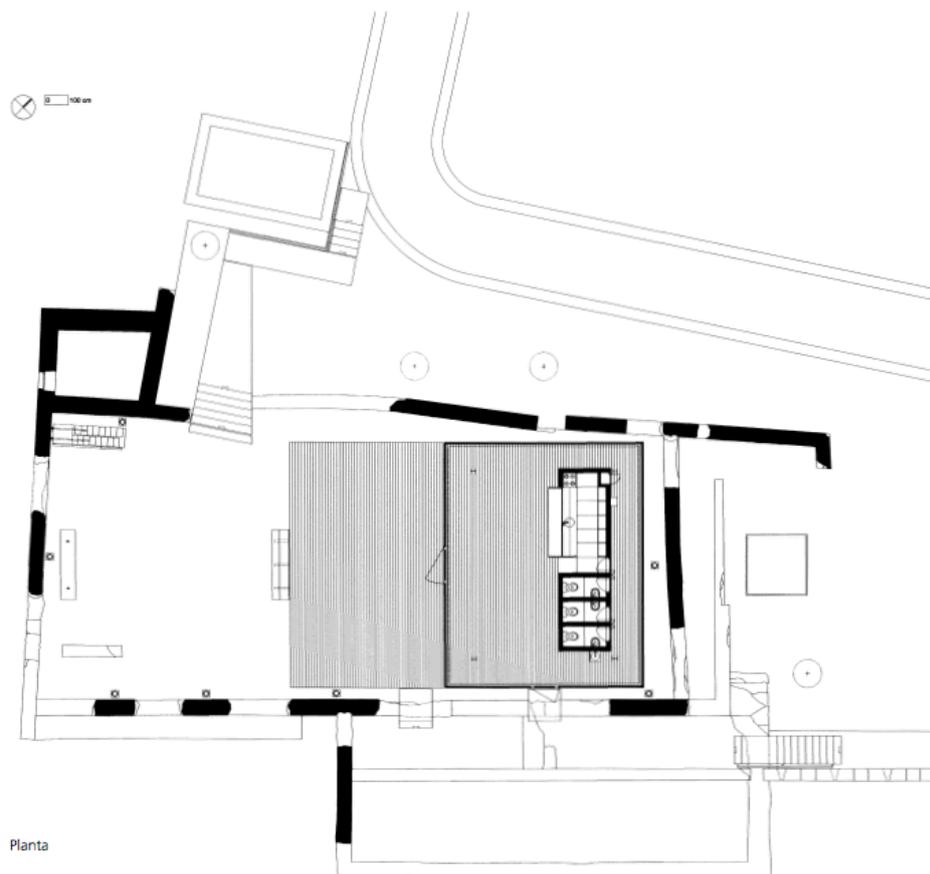


Fig. 30. Planta da Casa de Chá, inserida no interior das ruínas do Paço das Infantas

Apresentando princípios em comum com os da arquitectura de Mies van der Rohe, este pavilhão em aço e vidro estabelece inúmeras relações de proximidade e de continuidade com o que lhe é adjacente. A sua imagem transparente permite às antigas paredes assumir o papel de limites físicos desta nova construção, bem como do espaço exterior que lhe é dedicado.

A sua altura, cujo remate da cobertura se eleva até ao que seria o nível do primeiro piso do Paço antigo, nunca se impõe perante a escala da ruína que o envolve. Desprendido do solo através de pilares, dispõe ainda de alguns elementos arquitectónicos, tais como escadas e passadiços, que estabelecem a ligação entre o interior da ruína e o espaço exterior. Estes elementos integram ainda o Paço das Infantas na rede de percursos que se estendem ao longo de toda a área amuralhada do castelo.

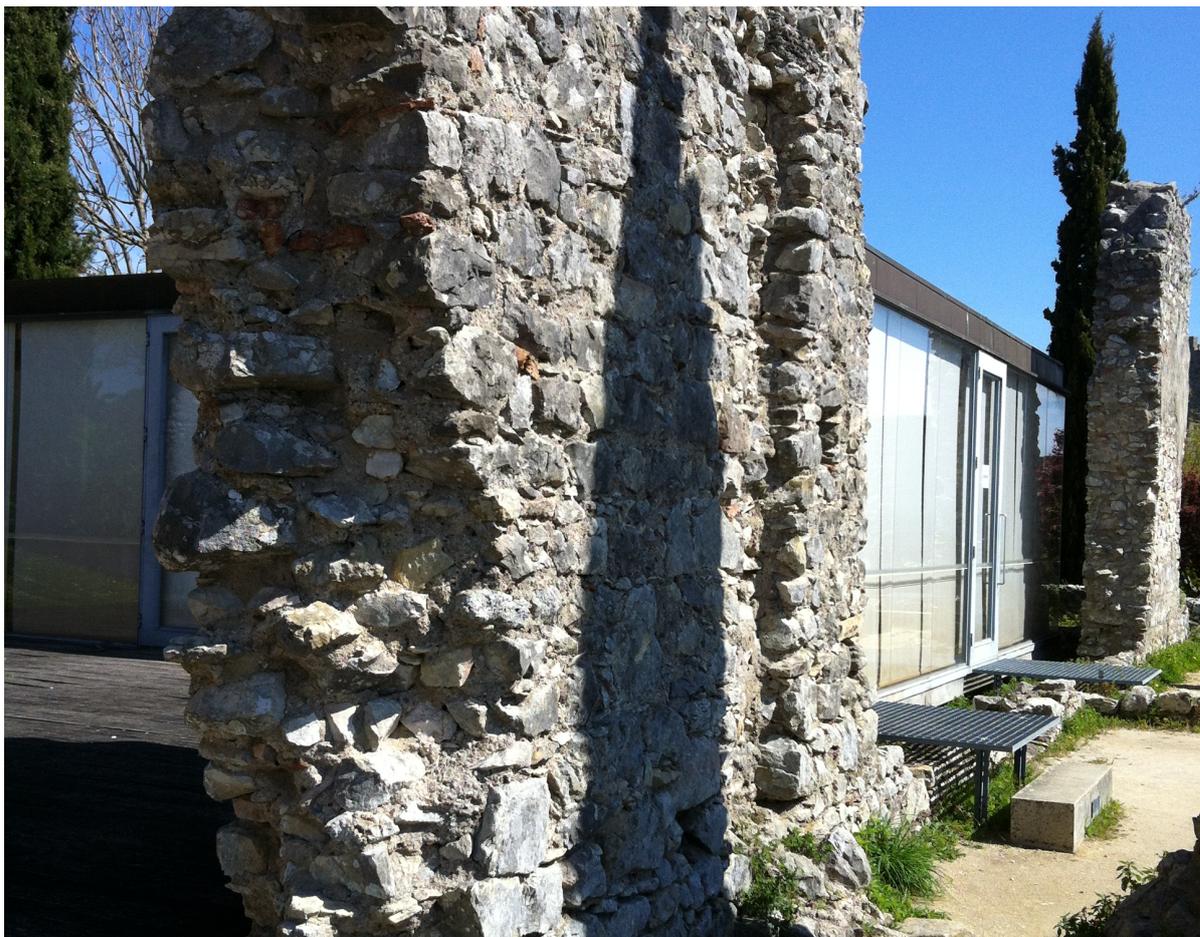


Fig. 31. Vista do exterior da Casa de Chá, mostrando os passadiços que ligam o seu interior ao percurso

Através desta relação de proximidade entre o novo e o antigo, em que as duas estruturas não têm contacto físico em nenhum ponto visível, o arquitecto procura preservar todas as marcas da passagem do tempo, que transformaram e nos dão a imagem da ruína como ela é hoje. Deste modo, nenhuma acção deliberada pretende interferir neste processo, permanecendo conservada a legitimidade desta ruína.

No seu interior, o espaço da Casa de Chá é definido por dois planos horizontais, correspondentes à cobertura e ao pavimento, e um volume revestido com painéis de madeira de cor distinta, onde funcionam as áreas de serviço. O pavimento do espaço interior, em madeira, prolonga-se para a plataforma exterior adjacente, onde funciona a área de esplanada.



Fig. 32. Vista do exterior, para o interior da Casa de Chá, mostrando os planos de pavimento e cobertura, que encerram um volume central que alberga as áreas de serviço

As suas paredes exteriores são compostas por planos de vidro simples, modulado e desprovido de caixilharia, suportados por perfis horizontais em aço. Os únicos elementos opacos que fazem parte destes planos transparentes, são os aros e caixilhos de ferro que marcam as portas.

Os perfis de aço que suportam a estrutura são colocados no interior do espaço, afastados das paredes, por um lado não interferindo na ruína, e por outro, acentuando a ideia abstracta e de desmaterialização da caixa de vidro.



Fig. 33. Vista do interior da Casa de Chá, mostrando as paredes exteriores em vidro, bem como a estrutura em aço colocada no interior do espaço

Este novo edifício, de carácter leve e solto das antigas paredes fragmentadas do Paço das Infantas, permite um diálogo entre o novo e o antigo, sem que nenhum tenha a necessidade de se sobrepôr ao outro. Os planos de vidro que o revestem, para além de permitir que a ruína assuma o papel de limite físico do espaço interior, reflectem, no exterior, as paredes antigas, complementando o seu espaço.

A casa de Chá de João Mendes Ribeiro constitui um exemplo, não de reabilitação de um edifício antigo, mas de reabilitação do espaço gerado por uma ruína. Através de diálogos subtis entre elementos novos e estruturas antigas, a intervenção nesta ruína transmite-nos as memórias do edifício que foi outrora, o seu percurso na história até ao momento em que chega até nós, e dá-nos um vislumbre do uso que terá no futuro.

A preservação da ruína torna-se um dos pontos fundamentais para a compreensão desta obra, assumindo um papel cenográfico, conferindo sentido à nova estrutura que se encontra no seu interior.



Fig. 34. Vista do exterior da Casa de Chá, em que é visível o reflexo da ruína nas paredes em vidro

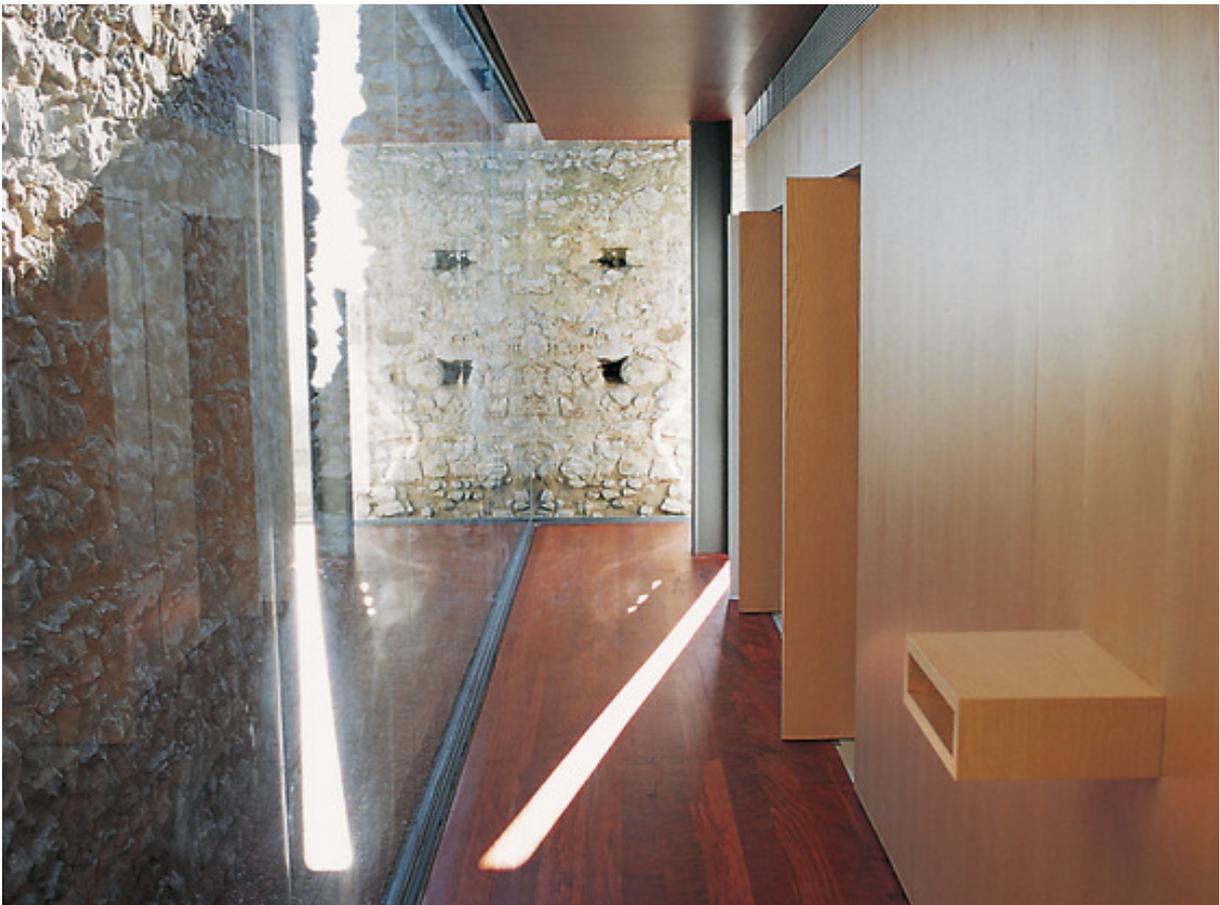


Fig. 35. Vista do interior da Casa de Chá, onde são visíveis as paredes da ruína, como os seus limites físicos



Fig. 36. Vista do exterior da Casa de Chá, do novo uso do espaço da ruína e da relação com a paisagem



Fig. 37. Vista do exterior da Casa de Chá, da relação com a paisagem e do reflexo da ruína nas suas paredes em vidro

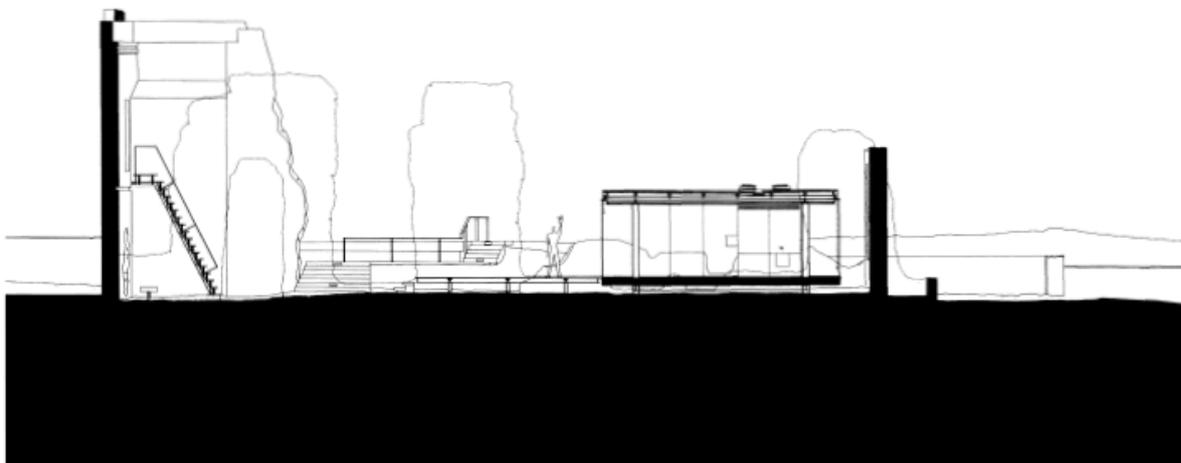


Fig. 38. Perfil longitudinal, que mostra como a nova estrutura se dissocia, tanto das paredes da ruína como do solo

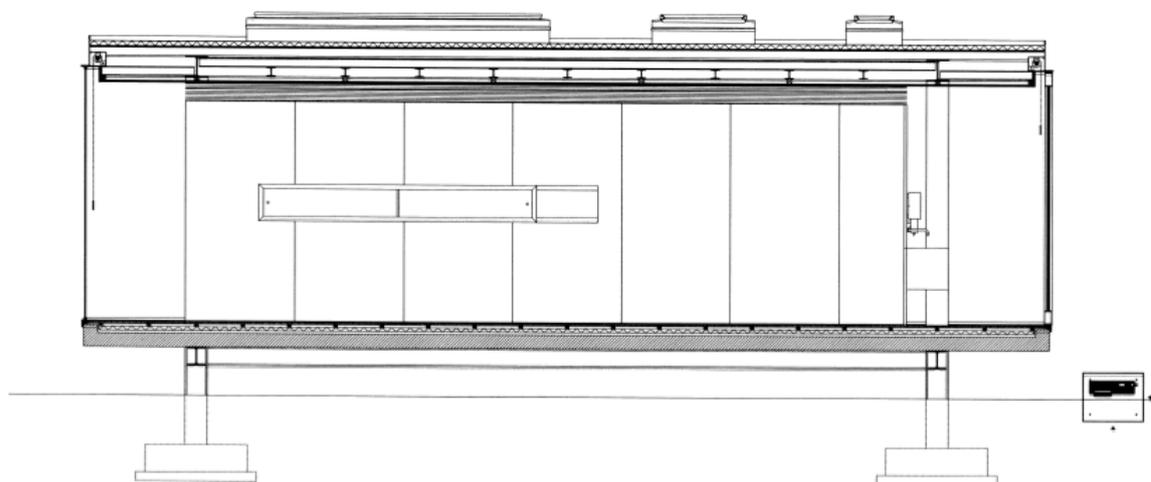


Fig. 39. Corte longitudinal da Casa de Chá

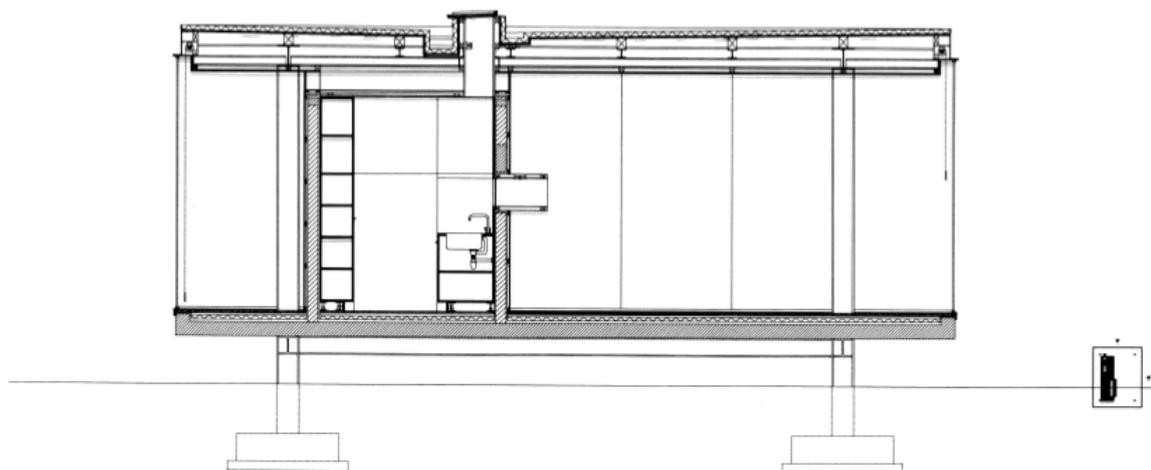


Fig. 40. Corte transversal da Casa de Chá

- Capítulo 3: Outras variações sobre o valor de uso no interior de uma ruína

3.1. - O potencial do espaço gerado por uma ruína

Após uma análise realizada anteriormente, tanto às obras selecionadas, como a outras obras semelhantes, que têm em comum o tema da preservação de ruínas na reabilitação dos edifícios, foi possível tirar algumas conclusões que dizem respeito ao lugar sobre o qual se intervém.

Para além de influenciar o espaço no qual está inserida, a ruína acaba por criar espaço no seu interior que, por ausência de elementos a que rapidamente associamos o conforto e a habitabilidade, é entendido como um prolongamento do espaço exterior. A natureza tem, por vezes, um papel importante nesta percepção do espaço, ao invadir a ruína, absorvendo a sua artificialidade, tornando-se o seu principal habitante.

Por vezes, as ruínas são alvo de intervenções arquitectónicas, no sentido da sua preservação, em que não lhes são acrescentadas novas construções; o vazio gerado no seu interior, possibilita a criação um espaço de carácter exterior, interpretado como uma praça ou um jardim.

A memória ocupa também um papel fulcral neste tipo de intervenções. As ruínas que envolvem estes espaços são muitas vezes marcos importantes na história de uma comunidade, representando eventos ou períodos, mantendo longe a hipótese de caírem no esquecimento.

É exemplo deste tipo de preservação a catedral de S. Nicolau, em Hamburgo, cujas ruínas foram mantidas desde os bombardeamentos desta cidade durante a Segunda Guerra Mundial. Algumas intervenções inócuas e pontuais foram feitas, de modo a travar a sua degradação. A sua torre, que se manteve erguida, é hoje um marco contra a guerra; no interior das naves, funciona actualmente um espaço aberto, albergando um museu de memórias.



Fig. 41. Espaço exterior, localizado no interior das ruínas da catedral de S. Nicolau, em Hamburgo

Já na igreja de St Dunstan-in-the-East, uma catedral gótica situada em Londres, desenvolve-se hoje um jardim no espaço interior das suas ruínas. Apesar de ter sofrido danos consideráveis, também durante a Segunda Guerra Mundial, durante uma série de bombardeamentos estratégicos na cidade, a torre e as paredes exteriores desta igreja foram poupadas à destruição. Actualmente, tirando partido da acção da natureza, as suas ruínas albergam um jardim público, aberto desde 1971. Neste caso, o carácter artificial da ruína dissolve-se na vegetação que acolhe, acabando por tornar inevitável o processo de retorno à natureza, característico do séc. XIX.



Fig. 42. Jardim público, localizado no interior das ruínas da igreja de St Dunstan-in-the-East, em Londres

O conceito de ruína como agente criador de espaços, pode mesmo ser aplicado em escala alargada, por exemplo, quando se refere a uma cidade afectada por uma guerra, que a deixou parcialmente destruída. Por entre os seus edifícios, surgem, esporadicamente, espaços vazios como quebras na continuidade da malha urbana outrora consolidada.

É neste contexto que surgem os trabalhos do arquitecto holandês Aldo van Eyck, sobre a implantação de parques infantis nos espaços deixados por edifícios destruídos durante a Segunda Guerra Mundial, em Amsterdão. Através destes equipamentos temporários de uso colectivo, o arquitecto pretendia integrar as crianças no espaço público, promovendo as relações inter-pessoais, como forma de revitalizar e reintegrar estes espaços na malha urbana, conferindo-lhes assim um novo uso, adaptado às necessidades e capacidades da época.



Fig. 43. Exemplo de um dos *Playgrounds* desenhados por Aldo van Eyck, em Amsterdão



Fig. 46. Desenho de vista sobre parte da Rua do Sol, onde estão localizados os edifícios alvo

Os edifícios sobre os quais é feita esta intervenção estão localizados na Rua do Sol, pertencente ao conjunto de zonas que definem o centro histórico da cidade do Porto. Esta zona é caracterizada pelos seus edifícios típicos, maioritariamente do séc. XIX dispostos em lotes compridos e de frente estreita. Estes edifícios de dois pisos cada – piso térreo e primeiro piso – encontram-se num estado bastante avançado de degradação. Só parte da cobertura de um dos edifícios existe ainda neste conjunto, os vãos das suas fachadas foram cobertos com tijolos e o seu interior está neste momento ocupado por vegetação.

Sendo proposta a reabilitação deste conjunto para a implantação de uma habitação unifamiliar em cada um dos edifícios, atendendo ao seu estado de conservação e à falta de elementos que identificassem a forma da sua organização de espaços original, optou-se pela construção de estruturas novas no seu interior. Desta forma, pretendia-se reabilitar não os edifícios antigos, mas o espaço a que as suas ruínas deram origem.



Fig. 47. Vista das fachadas dos edifícios alvo, no seu estado actual

Para tal, uma das prioridades seria salvaguardar o que era imediatamente visível, e que ainda tinha capacidade de transmitir a identidade dos edifícios. As paredes laterais e a fachada voltada para a Rua do Sol foram mantidas, sendo depuradas de todos os elementos que lhes foram acrescentados posteriormente, devolvendo a forma original aos vãos, e removendo quaisquer restos das coberturas antigas.

Encarando cada edifício como um espaço vazio envolvido por uma ruína, novas possibilidades de implantação de uma nova estrutura seriam acrescentadas, como por exemplo a existência de pátios ou pequenos jardins. Desta forma, os novos edifícios teriam a possibilidade de ser construídos numa posição recuada, desagregados da fachada antiga, assumindo esta um papel de ruína cenográfica.

A implantação destes novos edifícios seria então no interior do lote, recuados da linha de fachada, permitindo a criação de pátios adjacentes à habitação, possibilitando a existência de um espaço exterior de entrada, ajardinado. Para além de funcionar como um filtro entre interior e exterior, este espaço possibilita ainda uma maior entrada de luz na habitação, uma vez que a rua é demasiado estreita em relação à altura média dos seus edifícios.

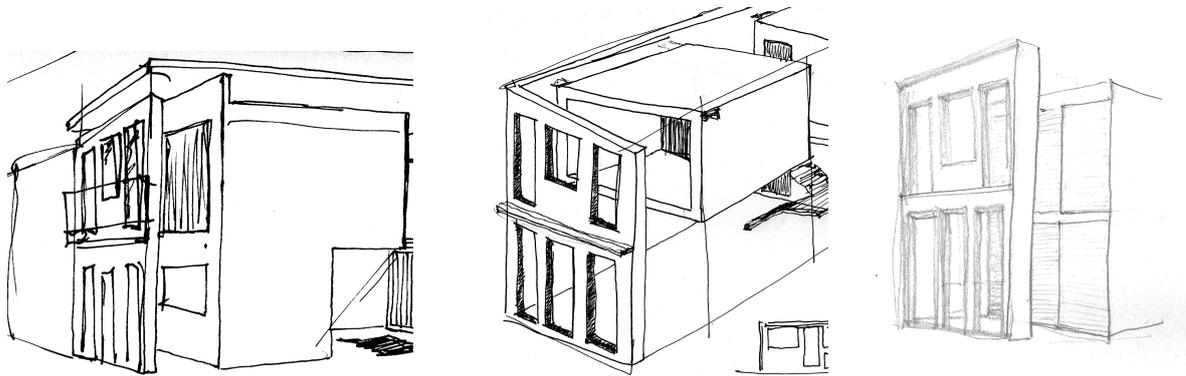


Fig. 48. Estudos sobre a desagregação do edifício novo à fachada antiga

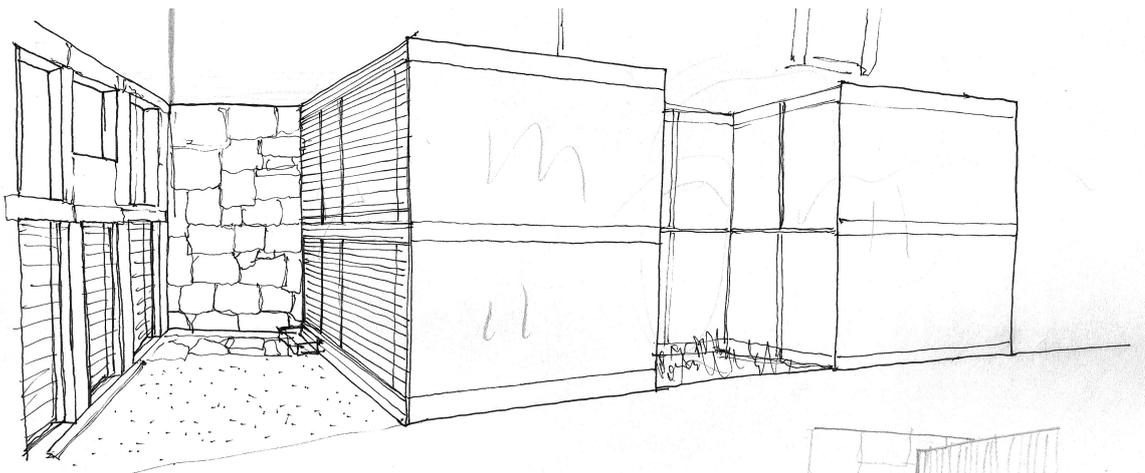


Fig. 49. Estudo sobre um pátio ajardinado entre o edifício novo e a fachada antiga

As paredes laterais existentes são mantidas como suporte estrutural das habitações, permanecendo sem quaisquer revestimentos, de modo a estabelecer uma continuidade entre interior e exterior. Como forma de reforçar a ideia de objecto novo implantado no interior das ruínas dos edifícios antigos, a altura dos novos edifícios é inferior à altura da fachada antiga, não interferindo com a volumetria original.

As novas fachadas, para que os novos edifícios assumam um papel abstracto e interfiram o mínimo possível na ruína, são desenhadas a partir de três planos de vidro em cada piso, invocando o número de vãos da fachada antiga. Para marcar os planos horizontais – pavimento dos dois pisos e cobertura – são colocados perfis metálicos, que servem também de suporte para os caixilhos que compõem a fachada nova. Estes perfis metálicos pretendem transmitir a ideia de elementos que suportam a ruína, fazendo com que o seu estado de conservação actual seja preservado. O vidro aplicado nos novos edifícios é espelhado, tornando possível a continuidade da ruína da fachada antiga através do seu reflexo.

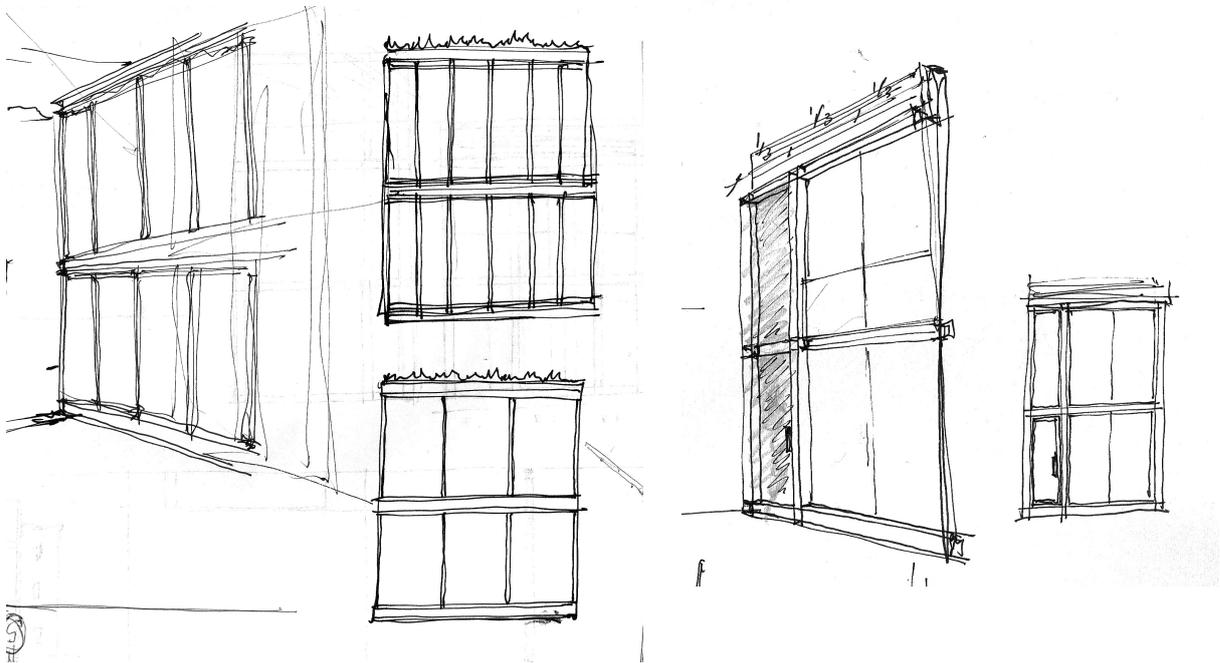


Fig. 50. Estudos sobre o desenho das fachadas dos edifícios novos

O interior de cada edifício novo está organizado em dois pisos, tendo o piso térreo carácter social e o primeiro piso carácter privado. No piso inferior, o espaço é fluído; as áreas de uma zona de refeições junto à entrada e de uma zona de estar que tem acesso a um pátio nas traseiras, fundem-se num só espaço organizado em torno de um módulo central, que não toca no tecto. É neste módulo que estão concentradas as zonas de serviço – arrumos, cozinha e instalações sanitárias de serviço – e passam ainda os ductos que albergam as canalizações e tubos de queda. A escada, que dá acesso ao piso superior, é composta por degraus vazados, diminuindo o seu impacto visual.

O espaço no piso superior é contido e compartimentado. A escada dá acesso a uma zona de distribuição, que serve também de zona de arrumos, de apoio aos dois quartos com respectivas instalações sanitárias.



Fig. 51. Estudos sobre o módulo funcional do piso térreo

A preservação da ruína na reabilitação destes edifícios é, sem dúvida, a principal preocupação para a realização deste projecto. A intenção de preservar a memória impressa nas suas paredes, com todas as marcas que nos transmitem a sua história, permite-nos perceber todo o processo que a tornou no objecto que vemos hoje. Esta decisão, para além de conferir carácter cenográfico à intervenção, alargou ainda o leque de opções de materiais, organização espacial e sistemas construtivos, adaptando melhor o projecto às necessidades do sítio e dos seus habitantes. Desta forma, tornou-se possível criar pátios exteriores, permitindo uma maior salubridade e iluminação natural dos espaços e ainda a aplicação de coberturas vegetais. Este tipo de coberturas, para além das suas vantagens a nível energético, contribui, juntamente com os pátios ajardinados, para dotar as ruínas de elementos da natureza, conferindo-lhes maior legitimidade e percepção da sua imagem.

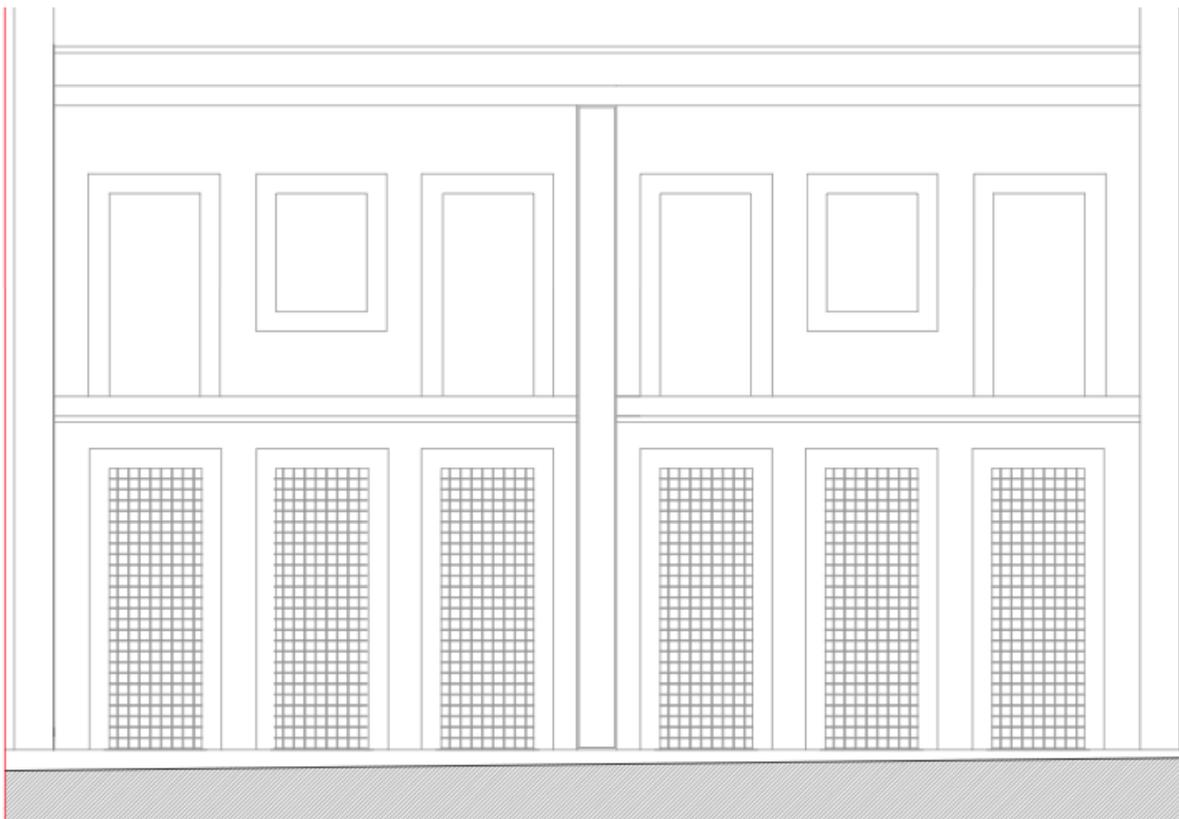


Fig. 52. Alçados exteriores, ruínas

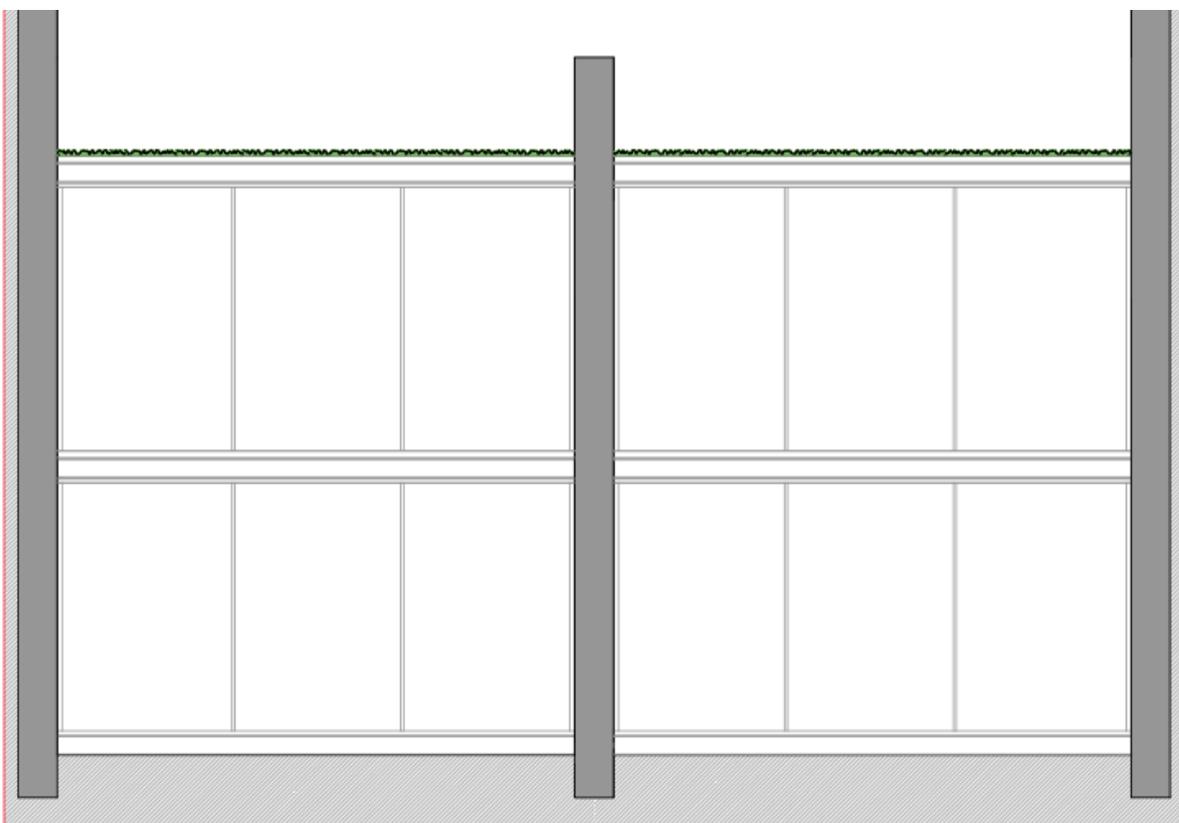


Fig. 53. Alçados interiores, edificios novos

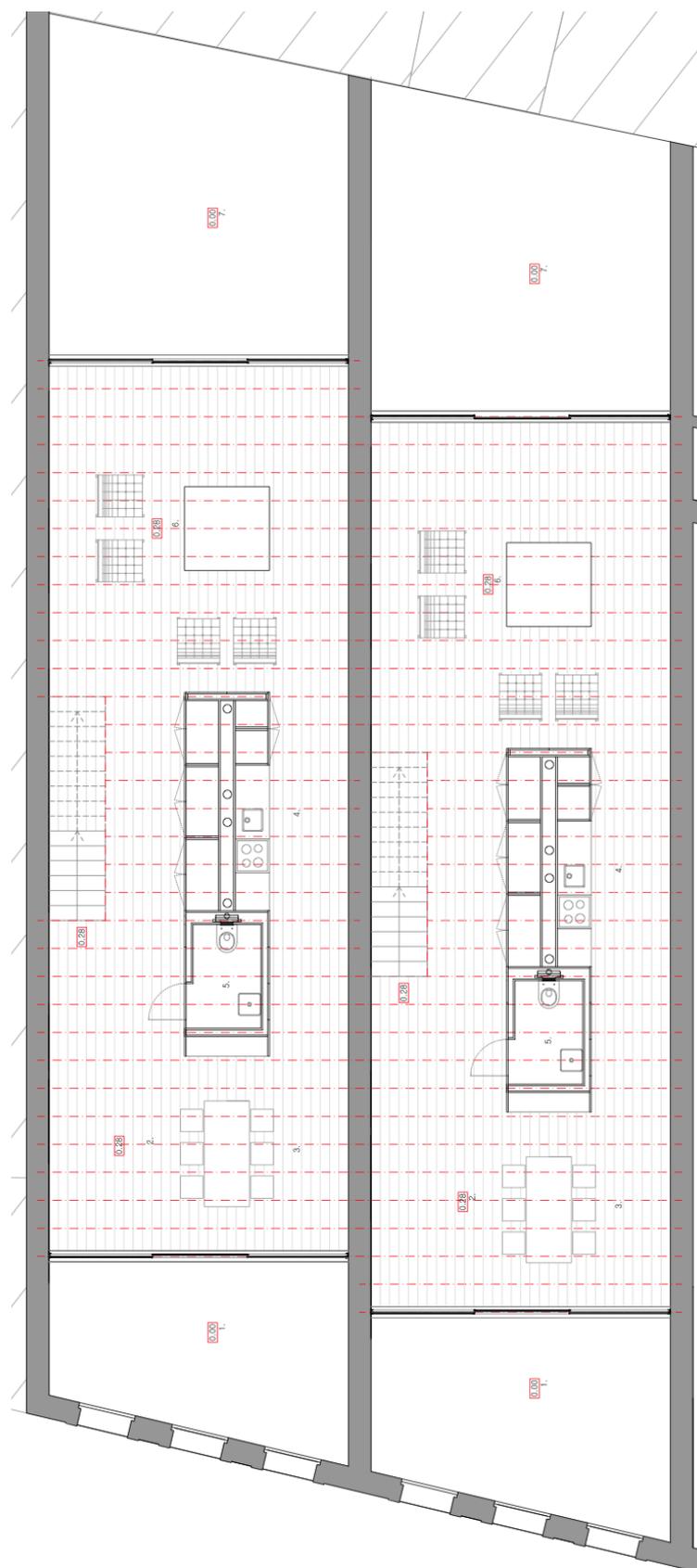


Fig. 54. Planta do piso térreo



Fig. 55. Planta do piso superior

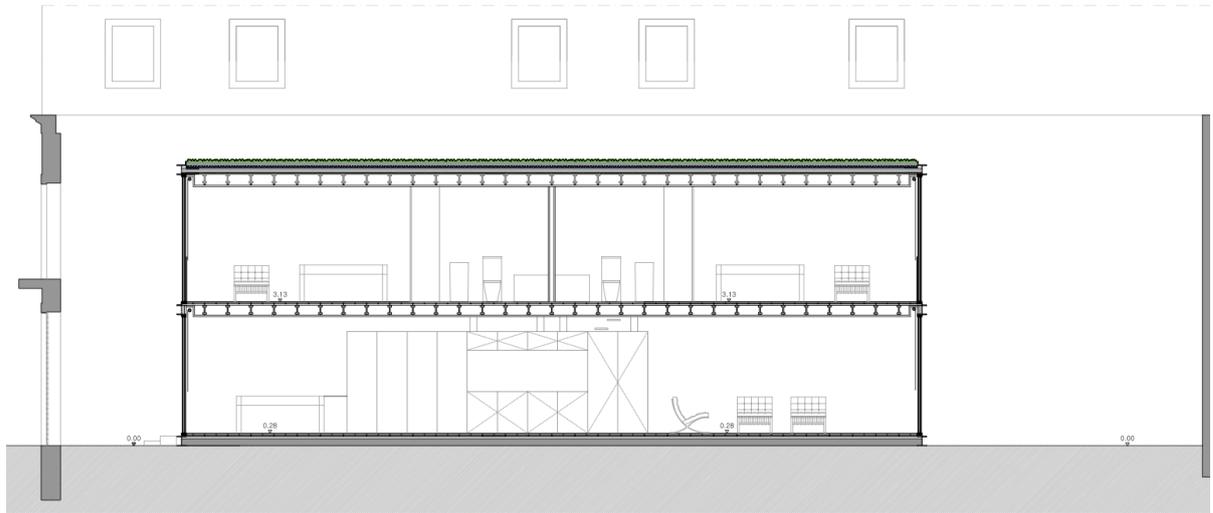


Fig. 56. Corte longitudinal

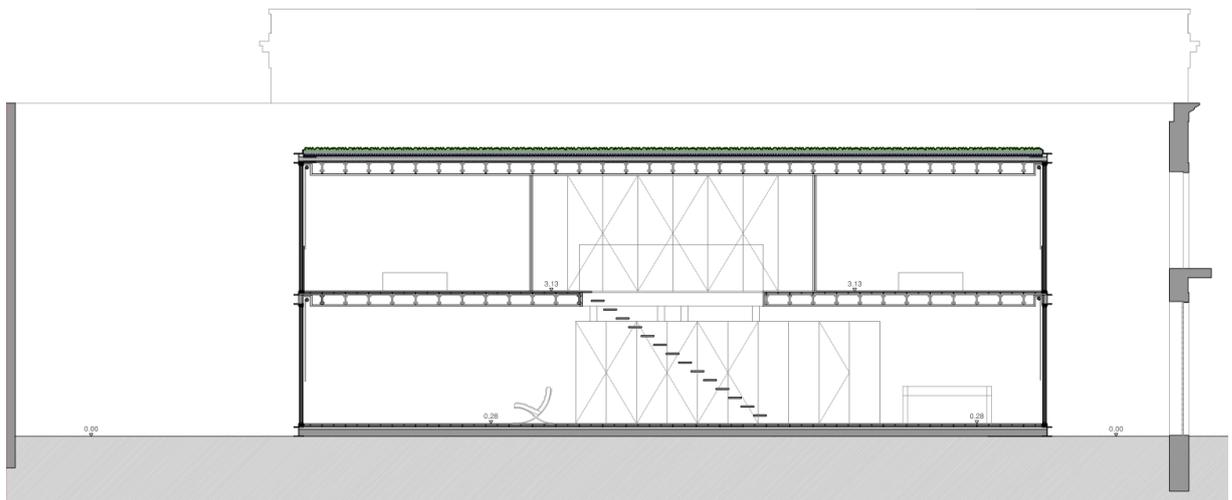


Fig. 57. Corte longitudinal



Fig. 58. Maqueta da proposta para reabilitação

Conclusão

Após as análises feitas aos temas propostos nesta dissertação, e depois de feito o cruzamento das conclusões obtidas com a sua aplicação prática em algumas obras observadas, alguns aspectos relativos à preservação da história e da memória na arquitectura tornaram-se mais evidentes.

É perceptível que, não obstante a sua maior divulgação nos dias que correm, o tema da reabilitação de edifícios tem, na sua origem, princípios bastante mais antigos, presentes nos primeiros desejos dos homens, relativos à conservação de fragmentos e de objectos antigos. A memória revela-se indissociável deste processo, destacando-se como um agente coesivo e imparcial. É através da sua capacidade de guardar informação e rapidamente a evocar, que nos foi possível associar ideias e construir raciocínios lógicos.

Desde cedo, a memória tornou-se colectiva, agrupando indivíduos que partilhassem hábitos ou contribuíssem para actos decisivos, fazendo surgir comunidades com identidade própria. A memória colectiva está, portanto, na origem da história, da cultura, das tradições e da identidade própria de um determinado grupo de indivíduos.

É também através desta capacidade, viabilizada pela memória, de perceber pequenos detalhes imediatamente visíveis, que nos é possível, quase de forma inata, identificar a quantidade de tempo que passou por algo e as marcas que aí deixou. Desta forma, torna-se inequívoca a distinção entre novo e antigo. Então, quem melhor que as ruínas para desencadear a memória na arquitectura?

Quando olhamos para um edifício em ruína, rapidamente nos apercebemos das marcas deixadas pela erosão, pela natureza e pela acção do homem ao longo do tempo, desde o primeiro momento em que se sagrou edifício. Identificamos o seu carácter antigo e melancólico, que caminha para a sua decadência, mas, ainda assim, há algo que permanece vivo, que se sobrepõe e que nos seduz.

Embora os seus materiais procurem o regresso à sua origem, vítimas do fatídico processo cíclico que os devolve à natureza – um regresso à “boa mãe”, como lhe chamou Goethe – a ruína parece existir numa dimensão paralela, em que renega a sua destruição e atinge diferentes fases de maturação. Quase como uma entidade sobrenatural, imortal aos olhos humanos, apoiando-se na memória, a ruína torna possível e dá-nos um vislumbre do que será a vida depois da morte, que tanto nos cativa e nunca conseguimos alcançar por meios físicos.

Desta forma, a preservação da ruína aplicada a uma reabilitação, é entendida como um factor que valoriza exponencialmente a obra intervencionada. A sua transcendência, a sua carga memorial e os seus traços de antiguidade, conseguidos pela evidência da passagem do tempo, constituem um valor que irá transbordar para qualquer objecto novo que lhe seja adossado.

Nas obras aqui analisadas, correspondentes a intervenções de reabilitação sobre edifícios num avançado estado de degradação, o objecto novo apenas parece fazer sentido quando interage com a ruína, não se lhe sobrepondo, deixando transparecer a sua memória intrínseca. Quando aplicados neste tipo de abordagem, os edifícios novos são, no entanto, indispensáveis para devolver às ruínas o seu valor de uso no presente, quer restabelecendo a sua função original, quer adaptando-as a uma nova vida, num tempo ao qual não pertencem.

As ruínas detêm ainda em si um potencial inigualável, no que diz respeito à sua versatilidade. Para além dos seus elementos físicos, têm a capacidade de gerar espaço no seu interior, transformando-se em praças ou jardins, sem que a sua identidade seja abalada. A natureza revela-se um factor infalível nesta transformação. A mesma natureza que, por um lado, lhes vai tirando matéria física, vai por outro lado adicionando elementos que lhes devolvem um lugar na eternidade, num equilíbrio precário, que paradoxalmente lhes confere estabilidade.

Apresentando-se hoje como reminiscências dos objectos que foram outrora, as ruínas tornaram-se baluartes da memória mantendo viva a identidade do que representam, quais âncoras que impedem o passado de ser arrastado pelas correntes do esquecimento.

Bibliografia

Livros

- AA.VV (2001). *Eduardo Souto Moura: Santa Maria do Bouro*. Lisboa: White and Blue.
- Addison, J. (2002). *Os Prazeres da Imaginação*. Lisboa: Edições Colibri.
- Adorno, T. W. (1988) *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Alexander, C. (1978). *A Pattern Language*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Alexander, C. (1979). *The Timeless Way of Building*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Alison, A. (1821). *Essays on the Nature and Principles of Taste*. Hartford: George Goodwin & Sons
- Blaser, W. (2003). *Eduardo Souto de Moura: Stein Element Stone*. Basileia: Birkhäuser.
- Campos, N., Matos, P. (2012). *Guia de Arquitectura: Espaços e Edifícios Reabilitados*. Porto: Traço Alternativo – Arquitectos Associados.
- Carena, C. (1984). *Ruína/restauro, Enciclopédia Einaudi, Volume I*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Choay, F. (2013). *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Choay, F. (2011). *As Questões do Património - Antologia para um Combate*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Cubitt, G. (2007). *History and Memory*. Manchester: Manchester University Press.
- Deplazes, A. (2012). *Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures – A Handbook*. Basileia: Birkhäuser Verlag AG.
- Dillon, B. (2011). *Ruins (Documents of Contemporary Art)*. Londres: Whitechapel Art Gallery.
- Esposito, A. Leoni, G. (2003). *Eduardo Souto de Moura*. Milão: Editorial Gustavo Gili, SA.

- Forty, A. (2012). *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Londres: Thames & Hudson Ltd.
- Giovannoni, G. (1996). *Dal Capitello alla Città*. Milão: Editoriale Jaca Book.
- Goethe, J. W. (2001). *Viagem a Itália*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Goff, J. L. (1984). *Memória, Enciclopédia Einaudi, Volume I*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kames, H. H. (1762). *Elements of Criticism*. Edimburgo: A. Kincaid & J. Bell.
- Knight, R. P. (1808). *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Londres: Luke Hansard & Sons.
- Lessing, G. (1887). *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. Boston: Roberts Brothers.
- Locke, J. (1999). *Ensaio Acerca do Entendimento Humano*. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda.
- Minke, G. (2010). *Dächer begrünen: einfach und wirkungsvoll, Planung, Ausführungshinweise und Praxistipps*. Staufien: Oekobuch Vlg. + Versand.
- Morris, W. (1893). *Gothic Architecture: A Lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society*. Hammersmith: Kelmscott Press.
- Neto, M. J. B. (2001). *Memória, Propaganda e Poder: O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP Publicações.
- Nietzsche, F. (1983). *Obras Incompletas*. São Paulo: Victor Civita.
- Oberndorfer, E. (2007). *Green Roofs as Urban Ecosystems: Ecological Structures, Functions, and Services*. Ryerson University: Architectural Science Publications and Research.
- Proust, M. (2012). *Em Busca do Tempo Perdido, Volume I: Do Lado de Swann*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Riegl, A. (2013). *O Culto Moderno dos Monumentos e Outros Ensaios*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Rossi, A. (2001). *A Arquitectura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ruskin, J. (2009). *Modern Painters*. Charleston: BiblioLife.
- Ruskin, J. (1849). *The Seven Lamps of Architecture*. Nova Iorque: John Wiley.

Snodgrass, E. C. (2010). *The Green Roof Manual: A Professional Guide to Design, Installation and Maintenance*. Portland: Timber Press.

Teige, K. (1932). *The Minimum Dwelling*. Chicago: MIT Press.

Vanderberg, M. (2010). *Farnsworth House*. Londres: Phaidon Press Limited.

Viollet-le-Duc, E. E. (2006). *Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Volney, M. (1791). *Les Ruines, ou Méditation sur les Révolutions des Empires*. Paris.

Weiler, S. (2009). *Green Roof Systems: A Guide to the Planning, Design, and Construction of Landscapes Over Structure*. Nova Iorque: John Wiley and Sons Ltd.

Yates, F. A. (1966). *The Art of Memory*. Chicago: Chicago University Press.

Teses e dissertações

Ardérius, F. P. (2010). *Labirinto da Memória: Notas Sobre a Memória Colectiva na Arquitectura e nas Artes Plásticas*. Dissertação apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra para obtenção do grau de mestre.

Castro, M. A. C. (2008). *História e Tradição na Arquitectura Contemporânea Portuguesa: Cinco Obras de Arquitectura em Centros Históricos*. Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto para obtenção do grau de mestre.

Pontes, A. M. L. (2010). *Entre Fragmentos: os ditos e não ditos do património em ruínas*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba, para obtenção do grau de mestre.

Suporte electrónico

<http://www.publico.pt/multimedia/video/teatro-thalia-20130618-172140>

<http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/03/25/chastening-conventions-beyond-the-monkeys-cage.html>

<http://europaconcorsi.com/projects/225308-THALIA-THEATRE>

<http://www.byrnearq.com>

www.barbaslopes.com

<http://detail-online.com/inspiration/tea-room-in-montemor-o-velho-106475.html>

<http://www.abitare.it/it/architecture/la-citta-dei-bambini/>

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/07.074/4707>