



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA

**A construção da paisagem através da ruína:
Olhar o Alqueva**

Luis Carlos Pacheco Madureira Amaral Rodrigues

Orientação: Arquitecto Pedro Oliveira

Mestrado em Arquitetura

Trabalho de Projeto

Évora, 2016

A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM ATRAVÉS DA RUÍNA

OLHAR O ALQUEVA

LUIS CARLOS PACHECO MADUREIRA AMARAL RODRIGUES | 24948 |
ORIENTADOR PEDRO LAGRIFA CARVALHAIS DE OLIVEIRA |
UNIVERSIDADE DE ÉVORA | Mestrado Integrado em Arquitetura
TRABALHO DE PROJETO | 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família e amigos, pela motivação, compreensão, incentivo, ajuda e carinho que sempre demonstraram.

Ao Arquiteto Pedro Oliveira, orientador da dissertação, agradeço a partilha do seu conhecimento, bem como a disponibilidade e ajuda demonstrada.

Ao Professor Doutor Jorge Rivera, a disponibilidade e ajuda demonstrada nas inúmeras sugestões e correções, o seu apoio foi determinante na finalização desta dissertação.

Aos arquitetos e autores de projetos aqui apresentados, agradeço a receptividade e fornecimento dos dados solicitados, sempre que tal foi possível.

E a todos os que contribuíram para a concretização desta dissertação mas que, por razões indesculpáveis, não os tenha referido anteriormente.

ÍNDICE

RESUMO	4				
INTRODUÇÃO	6				
Objeto	6				
Objetivo	6				
Estado da Arte	7				
Metodologia	7				
A RUÍNA	9	O TERRITÓRIO DO ALQUEVA	81	O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA	115
AS DIVERSAS VISÕES DA RUÍNA	11	A CARATERIZAÇÃO DA PAISAGEM	82	O PROGRAMA	116
A RUÍNA E A PAISAGEM	31	O Alentejo Central	83	A Biodiversidade em Portugal	117
A RUÍNA E A CONSTRUÇÃO	37	A Bacia Hidrográfica do Guadiana	85	As Zonas de Proteção em Portugal	118
CASOS DE ESTUDO	53	A Albufeira de Alqueva	86	O Património Natural do Guadiana	120
O BAIRRO SAAL DE S. VÍTOR - ARQ. ÁLVARO SIZA	57	A Hidrografia	88	A Vegetação	123
A CASA NO GERÊS - ARQ. SOUTO MOURA	63	O Relevo	90	As Ilhas	124
A CASA EM BAIÃO - ARQ. SOUTO MOURA	69	O Clima	92	As Ribeiras	126
A CASA EM ALÉNQUER - ARQ. S. AIRES MATEUS	75	O Uso e Ocupação do Solo	94	A Definição do Programa	129
		As Ligações Interrompidas	96	 	
		A OCUPAÇÃO HUMANA	98	A RUÍNA DO MONTE DA RABASQUEIRA	130
		Do Paleolítico à Ocupação cristã	99	A Escolha do sítio	131
		Da Ocupação Medieval à Atualidade	104	A Herdade	135
		O Projeto Alqueva	110	O Edificado	141
		As Aldeias Ribeirinhas	112	 	
				CONSTRUIR NA RUÍNA	144
				A Estratégia	145
				O Programa	147
				A Implantação	151
				O Percurso	155
				A Materialidade	157
				A Relação com outros pontos no território	160
				CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
				BIBLIOGRAFIA	165



Fig. 001 Antiga estrada de acesso Aldeia da Luz

RESUMO

A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM ATRAVÉS DA RUÍNA. OLHAR O ALQUEVA

A história da Arquitetura é inseparável da ação do tempo sobre as construções. As marcas da passagem do tempo dão testemunho da evolução dos edifícios, das cidades e das paisagens. O desgaste e, conseqüentemente, a *ruína* dos edifícios fazem parte de um processo que aproximam as construções, expressão da cultura, da natureza, pelo que escolhemos a *ruína* como tema do projeto e objeto de análise.

Não isolando a *ruína* da paisagem, procurámos compreender como é que ela aí se insere, quais as relações que se estabelecem nos dois sentidos, da *ruína* com a paisagem e da paisagem com a *ruína*. A mediação entre a natureza e a cultura torna-se mais relevante quando ocorre uma profunda transformação da paisagem como aquela provocada pela construção da Barragem do Alqueva.

Posicionando-se não apenas entre a natureza e a cultura, mas também entre o território e a história humana, as *ruínas* em torno do Alqueva deverão, ainda, relacionar o passado e o futuro, pelo que a dissertação propõe um projeto de intervenção numa situação concreta, as *ruínas* da Herdade da Rabasqueira, próximas de Monsaraz, propondo para aí a instalação de um 'Laboratório de Paisagem', destinado a estudar, monitorizar e explicar a paisagem do Alqueva.

Palavras-Chave: Arquitetura, Ruínas, Laboratório, Paisagem, Alqueva

ABSTRACT

CONSTRUCTION LANDSCAPE THROUGH THE RUIN. LOOK ALQUEVA

The history of architecture is inseparable from the action of time on buildings. The marks of the passage of time testify the evolution of buildings, cities and landscapes. The wear and, consequently, the *ruin* of the buildings are part of a process that approximates the constructions, expression of culture, to nature, reason why we chose the *ruin* like subject of the project and object of analysis.

Without isolating the *ruin* of the landscape, we tried to understand how it is inserted there, what relations are established in both directions, from *ruin* to the landscape, and from landscape to the *ruin*. The mediation between nature and culture becomes more relevant when a deep transformation of the landscape occurs as the one provoked by the construction of the Alqueva Dam.

Positioning not only between nature and culture but also between the territory and human history, the *ruins* around Alqueva should also relate the past and the future, so the dissertation proposes a project in a concrete situation, the *ruins* of the Herdade da Rabasqueira, near Monsaraz, proposing there the installation of a 'laboratory of the landscape', a set of facilities to study, monitor and explain the Alqueva landscape.

Keywords: Achitecture, Ruins, Laboratory, Landscape, Alqueva

INTRODUÇÃO

OBJETO

O objeto em análise nesta dissertação é uma *ruína* localizada numa península, na margem direita da Albufeira do Alqueva, junto à aldeia do Campinho e não muito distante de Monsaraz e Mourão. O conjunto da Rabasqueira é um exemplo de um tipo de monte frequente neste território, que sofreu uma enorme alteração após o enchimento da barragem. O objeto do nosso estudo pretende analisar este conjunto em ruína e as relações que estabelece com a paisagem.

O fecho da Barragem do Alqueva e o enchimento da sua grande albufeira definiu uma paisagem inteiramente nova, marcada pelos topos das ondulantes colinas. O nosso lago não só isolou aldeias que eram próximas como cortou caminhos, definindo uma paisagem de múltiplos recortes em ilhas e penínsulas, numa das quais, a meia encosta, se situa a Herdade da Rabasqueira.

Tomando a ruína como uma marca da passagem do tempo e de domínio do homem sobre a natureza, a nossa intervenção pretende, num certo sentido, recordar a memória da herdade da Rabasqueira, o que era antes de ser abandonada, mas, ao mesmo tempo, preservá-la no seu estado atual, consolidando os seus elementos construtivos, mas sem que a ruína desapareça.

Inserida numa paisagem profundamente alterada pelo enchimento da barragem, seria um ponto de partida de investigações sobre problemas e novas oportunidades que surjam, tais como os ecossistemas próprios do marnel, as infestações de espécies dominantes, a eutrofização da água, as alterações da migração das aves durante o inverno e as novas espécies que foram introduzidas por uma cultura agrícola, profundamente industrializada, como a azeitona, as amendoeiras e as ervas aromáticas, com riscos de contaminar as águas.

OBJETIVO

O objetivo desta dissertação é o estudo das possibilidades de intervenções arquitetónicas em ruínas. O fascínio pelo tema, o desejo e o desafio de poder intervir num local como este foi o ponto de partida para o desenvolvimento desta dissertação, que foi seguindo os contornos de “A construção da paisagem através da ruína”.

O ponto de partida para a aplicação do tema de habitar a ruína foi o enunciado dado na unidade curricular de Projeto Avançado III, no ano letivo 2012/2013, pelos docentes Arq. Pedro Pacheco e Arq. Rui Mendes, que tinha como objetivo a leitura e interpretação de um território em vias de transformação.

*Desenvolver um projeto de reordenamento com capacidade de transformar positivamente o sistema artificial de ocupação, tirando partido do sistema natural. Fomentar o aprofundamento do trabalho com as várias escalas e estratégias concetuais de relação com os sistemas, em

estreita relação com o universo próximo do lago do Alqueva. Pretende-se investigar o conceito de programa e ensaiar a partir da identificação de estruturas pré existentes/ Montes em desuso ou desativadas uma sequência de relações de escala de ocupação do território: Núcleos Urbanos - Pequenos aglomerados - Montes. Estabelecer articulação entre Montes do ponto de vista da integração e complementaridade programática. Definir as características concetuais, formais e construtivas de todos os espaços do programa, da escala de implantação e relação territorial à escala dos espaços que constituem a tipologia proposta.” *

Na unidade curricular de Projeto, estudou-se o território, definiu-se um sítio e desenvolveu-se um programa relacionado com o mesmo. Após a consideração de outras hipóteses, procedeu-se à escolha do monte da Rabasqueira que se encontrava em adiantado estado de ruína. A intervenção neste local passava pela ideia de como se poderia voltar a usar e habitar uma ruína com um novo programa, o Laboratório da Paisagem.

Tornou-se claro que seria interessante estudar a hipótese de intervir nestas ruínas e recuperá-las, através da criação de um Laboratório de Paisagem. Este funcionaria como um centro de investigação e de observação para estudar e acompanhar as profundas alterações produzidas na fauna e na flora locais, o surgimento dos novos habitats ribeirinhos, em particular, a importância das ilhas resultantes do enchimento, como habitats isolados que vão evoluir, de modo singular, ao longo dos tempos.

Pretendeu-se criar neste local um ‘Laboratório de Paisagem de Alqueva’ que tivesse como principais premissas o estudo dos novos ecossistemas, a conservação das espécies da fauna e da flora, bem como a divulgação a vários públicos; população estudantil, comunidades locais e visitantes. Este laboratório preservaria, não apenas a memória da paisagem natural e humana anterior ao enchimento da albufeira, mas também a descoberta e a invenção do que seria a nova paisagem do Alqueva.

Esta escolha implicou estabelecer uma problemática mais vasta e relevante para a arquitetura contemporânea. Interessa saber de que modo foi pensada a questão do habitar a ruína e como esta reflexão ajudará as exigências que o programa procura responder. Interessou-nos responder às seguintes questões:

Que significado e valor têm as ruínas para a arquitetura?

De que modo é que as ruínas podem ser habitadas?

Que projetos se encontram na arquitetura contemporânea que mostram uma apropriação e uma relação habitável com a ruína?

Que materialidades e vivências podemos retirar destes projetos?

Como nos permitem as respostas a estas questões definir para o local concreto de implantação um programa da investigação desta paisagem?

ESTADO DA ARTE

As ruínas tem suscitado ao longo das várias épocas diferentes perceções originando uma abundante literatura sobre o assunto, prevalecendo sempre uma ideia romântica da ruína e do gosto pelos escombros de civilizações passadas. Desta forma, numa tentativa de estabelecer o estado da arte, será efetuada a sua recolha e organização, no 1º capítulo, em As Diversas Visões da Ruína, tendo por base dois livros que compilam diversos textos sobre o tema: Brian Dillon - *Ruins, Documents of Contemporary Art*, 2011. e Julia Hell e Andreas Schonle - *Ruins of Modernity*, 2010.

O tema têm sido divulgado pela publicação de revistas como “ARQ ‘A Ruínas Habitadas” e, por blogs como “Ruin Porn” e “Portugal em Ruínas”, tendo este último dado origem ao livro “Portugal em Ruínas”, de Gastão de Brito e Silva, editado pela Fundação Francisco Manuel dos Santos. Deram origem a exposições como “Ruin Lust”, de Brian Dillon, no museu TATE de Londres, ou a filmes documentários como “Ruínas”, de Manuel Mozos, cujas “personagens” são edifícios e estruturas abandonadas, com todas as memórias que trazem associadas e, ainda, à obra fotográfica de Duarte Belo, “Portugal – Olhares sobre o Património” ou “Território em Espera. Algarve Interior”.

METODOLOGIA

Para definirmos o conhecimento, procedemos a uma investigação bibliográfica e a uma investigação teórica dos trabalhos já realizados sobre a ruína, ao mesmo tempo que se aprofundou o conhecimento sobre o território do Alqueva. É esta pesquisa que vai definir os três temas que vão organizar a investigação.

Estrutura-se o trabalho no modo como é indicado no índice: a Ruína, O Território de Alqueva e o projeto para O Laboratório de Paisagem de Alqueva.

Inicia-se com uma investigação, na qual se apresenta a pesquisa sobre a ruína, a ideia de ruína como projeto, a relação da ruína com a paisagem e várias formas de atuar perante a ruína. Pretendem-se utilizar as noções teóricas já estudadas para as pensar numa aplicação de projeto. A investigação fundamenta-se em referências bibliográficas para melhor compreender o que já foi escrito sobre o tema das ruínas no seguimento das obras “Ruins”, uma de Michel Makarius e outra de Brian Dillon. Para além destas referências bibliográficas, aparecem outras que configuram alguns casos de estudo que atendem às relações da ruína em contexto urbano e rural. Pretende-se, através de diferentes casos de estudo, não só entender de que forma intervenções a nível da paisagem e a nível de um edifício se podem fazer num local em ruína, mas também o que os seus arquitetos pensaram sobre o tema.

Em O Território de Alqueva, parte-se do território e das transformações que sofreu para chegar ao programa de projeto. Para tal, a investigação baseia-se, em parte, na investigação desenvolvida na unidade curricular de Projeto Avançado I e pretende-se aprofundar a investigação com base na seguinte bibliografia, entre outros, “ Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico”, de Orlando Ribeiro, que permite um olhar mais abrangente ao território português e à região em estudo, através dos seus levantamentos: “Olhar os montes alentejanos a pretexto de Alqueva”, retratando a área em estudo, o inventário da “Arquitetura Popular em Portugal”, 4ª edição, da Ordem dos Arquitetos, para uma descrição das tipologias de construção e, finalmente, o conjunto de relatórios produzidos pela EDIA antes e após o enchimento da Barragem de Alqueva, com a caracterização do relevo, hidrografia, fauna e flora existentes.

Procura-se compreender, através destas referências e da análise a diferentes escalas do território, o espaço em que se insere o monte estudado. Esta análise dos elementos do território ajudará na definição da estratégia, programa e implantação da proposta de projeto.

Finalmente, com o projeto de um LABORATÓRIO DE ALQUEVA pretende-se, com um programa pragmático e próprio deste território, responder às problemáticas anteriormente colocadas, apoiadas numa investigação e análise prévias.

* Enunciado de Projecto Avançado III – 2012-2013 – 5º Ano - 1º Semestre.

A RUÍNA



fig. 002 The Temple of Zeus, Dimitrios Constantinou, 1860.

¹ Tradução livre do autor: "Eu vos saúdo ruínas solitárias, túmulos santos, paredes silenciosas. Eu vos invoco: é por vocês que eu rezo (...) Quantas lições úteis, reflexões fortes ou tocantes, oferecis ao espírito que vos sabe consultar!". de VOLNEY, Constantin François - *Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires*, 1791. Tradução BROWN, Edwards - *The Ruins*, p.13.

² Tradução livre do autor. No original: "Although wear and tear result in subtraction, they also allow for a significant sort of addition. Over time and through use, architectural settings accrue legibility as they chronicle the patterns of life they accommodate. Time does not pass in architecture, it accumulates. If it passed, it would leave no trace - but the reverse is true. Everything around us exhibits signs of its history, its development or deterioration. All physical things, especially bodies and buildings, offer themselves to visual experience as sedimentations of actions and behaviors. If a face is recognizable, it is because time has written onto its skin, or surface, signs of the ways it has conducted itself in the world.". LEATHERBARRON, David - *Architecture oriented otherwise*, 2009, p. 82.

³ Tradução livre do autor. No original: "Consider what the ruin has meant, or might mean today; a reminder of the universal reality of collapse and rot; a warning from the past about the destiny of our own or any other civilisation; an ideal of beauty that is alluring exactly because of its flaws and failures; the symbol of a certain melancholic or maundering state of mind; an image of equilibrium between nature and culture; a memorial to the fallen of an ancient or recent war; the very picture of economic hubris or industrial decline; a desolate playground in whose cracked and weed-infested precincts we have space and time to imagine a future.". DILLON, Brian - *Ruin Lust*, 2014, p.5.

A RUÍNA

AS DIVERSAS VISÕES DA RUÍNA

"Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux! C'est vous que j' invoque : c'est à vous que j'adresse ma prière. (...) Combien d'utiles leçons, de réflexions touchantes ou fortes n'offrez-vous pas à l'esprit qui vous sait consulter !" ¹.

Na tentativa de identificar as etapas do complicado processo de agonia, morte e reencarnação da arquitetura, procura-se sistematizar cronologicamente as diferentes visões das ruínas, preferindo os métodos próprios da história e da arquitetura, mas sem desprezar os da arqueologia e da arte. Assim, numa tentativa de formular um estado da arte recorre-se aos textos compilados de diversos autores contidos nos livros: Brian Dillon - *Ruins, Documents of Contemporary Art*, 2011. e Julia Hell e Andreas Schonle - *Ruins of Modernity*, 2010. , entre outros que irão enumerar.

Ao refletir sobre os vestígios da passagem do tempo na arquitetura, David Leatherbarrow afirma, "embora o uso e o desgaste subtraíam, eles também permitem um tipo significativo de adição. Ao longo do tempo e do uso, os conjuntos arquitetônicos ganham legitimidade ao fazerem a crônica dos padrões de vida que acomodaram. O tempo não passa na arquitetura, ele acumula. Se ele passasse, não deixaria traços - o que acaba por acontecer. Tudo ao nosso redor exibe sinais da sua história, do seu desenvolvimento ou da sua deterioração. Todas as coisas físicas, especialmente corpos e edifícios, oferecem-se à experiência visual como sedimentações de ações e comportamentos. Se um rosto é reconhecível, é porque o tempo escreveu sobre a sua pele, ou superfície, sinalizando as maneiras como ele se conduziu no mundo" ².

As ruínas incorporam um conjunto de paradoxos temporais e históricos. Um edifício em ruínas é um remanescente, um portal para o passado. A sua destruição é uma memória da passagem do tempo. Para o poderemos referir como ruína e não como um monte de escombros deve permanecer uma quantidade indeterminada da sua estrutura de pé. Ao mesmo tempo, a ruína projeta-nos para a frente no tempo, prevê um futuro em que o nosso tempo presente cairá numa ruína semelhante, ou poderá ser vítima de uma imprevisível catástrofe. As ruínas, apesar do seu estado de decadência, de alguma forma, sobrevivem-nos. As ruínas fazem parte de uma longa história de fragmentos, mas a ruína é um fragmento com um futuro. Vai continuar depois de nós apesar de nos fazer lembrar uma totalidade perdida ou uma perfeição.

"Considere-se o que a ruína significou, ou pode significar: um lembrete da realidade universal do colapso e destruição; um aviso do passado sobre o destino, do nosso ou de qualquer outra civilização; um ideal de beleza que é sedutor exatamente por causa de suas falhas e imperfeições; o símbolo de um certo estado melancólico ou divagante da mente; uma imagem de equilíbrio entre natureza e cultura; um memorial aos mortos de uma guerra antiga ou recente; a própria imagem da arrogância econômica ou declínio industrial; um parque de jogos abandonado cujo recinto está rachado e infestado de ervas daninhas, onde temos espaço e tempo para imaginar um futuro." ³.



fig. 003 *The Temple of Poseidon at Sunium (Cape Colonna)*, J.M.W. Turner, 1834.

A maioria dos edifícios antigos deve a sua longevidade ao facto de terem sido continuamente utilizados. Ao longo da sua história, porém, eles sofreram alterações para responder a novas funções, que, muitas vezes, resultaram na modificação da sua aparência. O que hoje conhecemos é, frequentemente, o resultado de sucessivas adaptações que possibilitaram a sua sobrevivência. Os antigos gregos já tinham técnicas e materiais para fazerem uma conservação preventiva das suas obras.

Observando a história da arquitetura, percebe-se que, enquanto a noção de valor histórico não se incorporou à construção das nacionalidades, a destruição dos edifícios considerados sem função era uma prática generalizada e se, por acaso, os seus materiais fossem novamente utilizados, as modificações eram feitas exclusivamente para reutilização do edifício, levando frequentemente a perdas irreversíveis. Os templos gregos tinham o papel dos atuais museus, inventariavam e reparavam peças de edifícios e esculturas danificadas pelas guerras ou roubos, e era neles que ficavam enterradas esculturas arcaicas ou muito danificadas. Em Roma era prática comum retirar os materiais nobres dos templos e palácios da Antiguidade para reaproveitamento em novas edificações, pavimentação urbana ou mesmo para transformação em cal.

Tal como Rose Macaulay explica no seu livro *Pleasure of Ruins*, os gregos e os romanos tinham pouco sentimento estético em relação às ruínas, como tal, mas existem pistas de um certo gosto pelo tema em murais nas cidades de Pompeia e Herculano. O destino dessas cidades, tal como Roma, torna-se mais tarde inspiração para a arte, literatura e arquitetura.

Na Roma antiga, a prática do colecionismo indicava poder social e político. As coleções eram privadas e as obras eram, muitas vezes, modificadas quando obtidas. Já naquela época se faziam reproduções e muitas vezes intervenções drásticas, como a transposição de pinturas de murais para painéis de madeira.

Devido ao extenso domínio territorial os romanos absorveram várias culturas e religiões, modificando-as ao longo do seu domínio. Apesar de pontualmente as ruínas surgirem no imaginário medieval, só no Renascimento se concebe em relação aos restos do passado, e a ruína se torna um conceito estético e uma imagem recorrente da arte ocidental.

A grande quantidade de ruínas clássicas gregas e romanas cheias de inscrições despertou um enorme interesse de conhecimento. As ruínas eram fragmentos que se juntavam de um passado.

Durante o Renascimento, fragmentos e escombros de monumentos, edificações e esculturas da antiguidade romana e grega tornam-se as principais referências culturais dos artistas, passando a ser recolhidos, estudados e desenhados. O confronto permanente, ao mesmo tempo nostálgico e melancólico, com esses vestígios de civilizações desaparecidas, foi mantendo vivo o gosto pelas ruínas e pelas manifestações que delas se inspiravam.

No início, a função das ruínas era meramente um contexto alegórico para as pinturas, mas Piranesi, ao longo do seu trabalho, criou uma atmosfera para as ideias que se desenvolveram mais tarde. Tornou-as peças centrais da cena, lembranças materiais de um passado morto mas apontando também para um inevitável desuso dos regimes arquitetónicos da sua época.

Essas estruturas e locais também pareciam uma espécie de advertência. Entre os artistas, Piranesi foi talvez o mais alerta para as perceber. No seu desenho do Coliseu visto do ar, *Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo*, da série *Vedute di Roma*, convida a considerar a grandeza clássica das ruínas de uma perspectiva isolada e, naquele tempo, impossível. Piranesi percebeu que as ruínas não eram estáticas e que podiam comunicar umas com as outras, bem como para o presente, as justaposições de diferentes épocas e lugares sugere que as ruínas possam ser imaginadas soltas no tempo, a pairar entre passado, presente e futuro.

Em 1796, o arqueólogo francês Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy perguntou, "O que é a antiguidade, em Roma, senão um grande livro cujas páginas foram destruídas ou arrancadas pelo tempo, sendo deixados à pesquisa moderna para preencher os espaços em branco, para colmatar as lacunas?"⁴.



fig. 004 *Veduta dell'Arco di Tito*, Giovanni Piranesi, 1756-61.

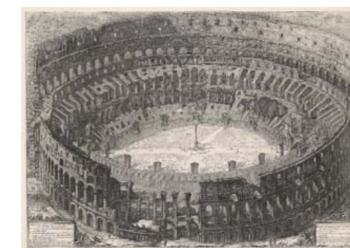


fig. 005 *Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo*, Vedute di Roma, Giovanni Piranesi, 1760-78.

⁴ Tradução livre do autor. No original: "What is the antique in Rome if not a great book whose pages have been destroyed or ripped out by time, it being left to modern research to fill in the blanks, to bridge the gaps?"; de QUINCY, Quatremère de. Cit. por DILLON, Brian - *Fragments from a History of Ruin*. Cabinet, Issue 20 RUINS, Winter 2005/06.



fig. 006 Drawing of a Figure Seated before Gigantic Antique Fragments, Henry Fuseli, 1778-1780.

A partir de meados do século XVIII, na Europa Ocidental, dá-se um surto de procura de conhecimento através das *ruínas*, num primeiro momento, pela sistematização da Arqueologia como ciência que se dá no local, através das escavações. As *ruínas* dos monumentos da antiguidade clássica, começam a ganhar um novo lugar e uma nova dimensão estética nas obras de arquitetos, poetas, pintores e escritores europeus.

Historicamente, até ao século XVIII, *ruína* queria dizer *ruína romana*, valorizada não por ser intrinsecamente “bela” no seu estado de decrepitude, mas por remeter a uma forma íntegra idealizada, por testemunhar o poder e o esplendor de uma civilização desaparecida, assinalando a imponderabilidade do destino e as consequências avassaladoras da passagem do tempo.

Na sua *Enciclopédia ou Dictionnaire Raisoné Des Sciences, Des Arts et Des Métiers*, publicada em França entre 1751 e 1772, Denis Diderot explica o que seriam as *ruínas*, “as belas ruínas”, para a pintura, “a representação de edifícios quase inteiramente arruinados” para, de seguida, precisar, “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; nesse caso fala-se de edificação arruinada”⁵.

Um reconhecível gosto pela *ruína* foi-se estabelecendo na cultura europeia. Esteve na base de vários debates estéticos do século, relativos às categorias do sublime, do pitoresco e do gótico e esteve presente na pintura, bem como na ideia da criação de *ruínas* artificiais, uma parte do desenho do jardim e da paisagem da época.

Em 1770, na obra *Observations on Modern Gardening*, Thomas Whately escreveu, “Ao ver uma ruína, reflexões sobre a mudança, a decadência e a desolação diante de nós, naturalmente ocorrem; e introduzem uma longa sucessão de outros, todos tingidos com aquela melancolia que estes têm inspirado.”⁶.

Em 1792, em *Les Ruines, ou Méditation sur les révolutions des Empires*, o Conde de Volney descreve a visão das *ruínas* como um lembrete sublime da passagem de todos os sonhos humanos e diz, “Salve, ruínas solitárias! Santos sepulcros e paredes em silêncio! Invoco-te; para você eu dirijo a minha oração. Enquanto desvia de seu aspecto, com o terror secreto, o aspeto vulgar, excita em meu coração o charme dos sentimentos deliciosos - sublimes contemplanções.”⁷.

Na crítica de arte e estética, na formulação desta nova sensibilidade dirigida à decadência e à fragmentação, Denis Diderot, em *Salon de 1767*, escreve “nós contemplamos os estragos do tempo, e na nossa imaginação espalhamos os escombros dos edifícios em que vivemos sobre o chão; naquele momento o silêncio e a solidão prevalecem em torno de nós, nós somos os únicos sobreviventes de uma nação inteira que já não existe. Esse é o primeiro princípio da poética das ruínas.”⁸. Uma verdadeira mania pelas *ruínas* tinha ultrapassado a cultura europeia no século de Piranesi, as suas motivações e as formas de ver que

provocou foram variadas e por vezes contraditórias. As *ruínas* gregas e romanas que inspiraram o período podem ser facilmente interpretadas como esmagamento ou enervante para o espírito artístico.

No final do século, o pintor Henry Fuseli mostrava uma figura, oprimido por *ruínas* e ofuscada por um enorme pé de mármore. *Drawing of a Figure Seated before Gigantic Antique Fragments* 1778-1780. Ao mesmo tempo, esta fragmentação pode ter inspirado novas formas de fazer arte e literatura. Como o poeta alemão Friedrich Schlegel colocou, “Muitas obras dos antigos tornaram-se fragmentos. Muitas obras dos modernos são fragmentos, no momento da sua origem.”⁹. Esta afinidade com a invenção poética foi apenas uma das razões pelas quais as *ruínas* “novas” proliferaram nos jardins e grandes propriedades do século XVIII. A *ruína* artificial era tanto uma inspiração como demonstrava uma sensibilidade moderna do seu dono.

Mas esse crescimento do gosto pela *ruína* também tinha as suas raízes num modo de ver enquadrando a *ruína* numa paisagem, focado em peças medievais e restos clássicos. Na Grã-Bretanha, o conceito ou ideal de pitoresco encontrou a sua expressão mais influente nos textos de William Gilpin, cujas *Observations on the river Wye*, foi publicado em 1782, revelam o tipo de experiência oferecida por um lugar em *ruínas*.

“Um pedaço de ruína muito fascinante. A natureza tomou-a sua. O Tempo desgastou todos os vestígios da regra: ele tem atenuado as bordas afiadas do cinzel, e quebrado a regularidade das partes opostas. Os ornamentos das figuras da janela do leste já desapareceram; foram deixados os da janela oeste. A maioria dos principais ornamentos das outras janelas permanecem. A estes foram acrescentadas os ornamentos do tempo.”¹⁰.

Esses ornamentos do tempo, hera, musgos e outras plantas invasoras, são facilmente reconhecidos na vista do interior da abadia que JMW Turner pintou em 1794, *Abbey Tintern: The Crossing and Chancel, Looking towards the East Windows*, o pintor acrescenta um par de pequenas figuras no canto inferior esquerdo. Eles são representantes do entusiasmo por *ruínas* pitorescas e tudo o que eles evocavam do passado medieval, o triunfo da natureza sobre as relíquias da cultura e da ideia de que a paisagem “natural” era, na verdade, idealmente, desencadeada por algumas lembranças do tempo humano.

No momento em que Turner e Wordsworth caminhavam pelas margens, o pitoresco de William Gilpin já se tinha tornado uma espécie de cliché, para que, quando artistas e escritores posteriores evocassem o motivo da *ruína* ou recordassem o gosto pela *ruína* do século XVIII como uma mentalidade antiga fosse com alguma necessidade de autoconsciência.

O pitoresco não foi uma estética fácil de revisitar sem ironia. E ainda assim a *ruína* continua conosco porque ela está sempre disponível para uma variedade de significados. As *ruínas* clássicas voltaram, por exemplo, na textura complexa de John Piper, na pintura *The Forum* de 1961, onde as



fig. 007 Gallery of Views of Modern Rome, Giovanni Paolo Pannini, 1759.

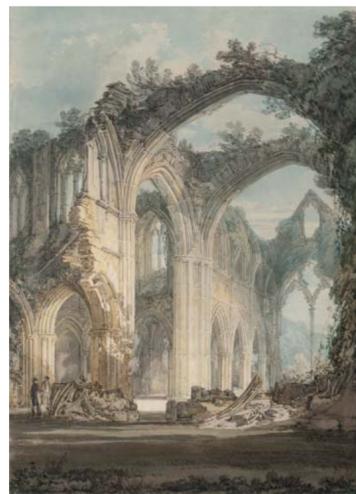


fig. 008 Drawing of a Figure Seated before Gigantic Antique Fragments, Henry Fuseli, 1778-1780.

⁵ Tradução livre do autor. No original: “RUINE, fe dit en peinture de la représentation d’édifices presque entièrement ruinés. De belles ruines. On donne le nom de ruine au tableau même qui représente ces ruines. Ruine ne se fait que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne doit point ruine en parlant d’une maison particulière de payfans ou bourgeois: on doit alors bâtiments ruinés.” DIDEROT, Denis - *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1772, p. 524.

⁶ Tradução livre do autor. No original: “At the sight of a ruin, reflections on the change, the decay and the desolation before us, naturally occur: and they introduce a long succession of others, all tinged with that melancholy witch these have inspired.” WHATELY, Thomas - *Observation on Modern Gardening*, 1770. Cit. por MACAULAY, Rose - *Pleasure of Ruins*. Londres, 1953, p.29.

⁷ Tradução livre do autor. No original: “Hail, solitary ruins! holy sepulchres and silent walls! you I invoke: to you I address my prayer. While your aspect averts, with secret terror, the vulgar regard, it excites in my heart the charm of delicious sentiments - sublime contemplations.” de VOLNEY, Constantin François - *Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires*, 1791. Tradução BROWN, Edwards - *The Ruins* s.d., p.10.

⁸ Tradução livre do autor. No original: “We contemplate the ravages of time, and in our imagination we scatter the rubble of the very buildings in which we live over the ground: in that moment solitude and silence prevail around us, we are the sole survivors of an entire nation that is no more. Such is the first tenet of the poetics of ruins.” DIDEROT, Denis - *Le Salon de 1767*. Paris, 1767. Trad. por GOODMAN, John - *Diderot on Art. II: The Salon of 1767*, 1995.

⁹ Tradução livre do autor. No original: “Many works of the ancients have become fragments. Many works of the moderns are fragments at the time of their origin.” VON SCHLEGEL, Friedrich - *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, traduzido, por BEHLER, Ernst. SBRUC, Roman - 1968, p.134.

¹⁰ Tradução livre do autor. No original: “A very enchanting piece of ruin. Nature has now made it her own. Time has worn off all traces of the rule: it has blunted the sharp edges of the chisel, and broken the regularity of opposing parts. The figured ornaments of the east-window are gone: those of the west-window are left. Most of the other windows, with their principal ornaments, remain. To these were superadded the ornaments of time.” GILPIN, William - *Observations on the river Wye, and several parts of South Wales*, 1800, p.33.



fig. 009 A Vision of Sir John Soane's Design for the Rotunda of the Bank of England as a Ruin. Joseph Gandy, 1789.



fig. 010 Sketch for 'Hadleigh Castle' c. John Constable, 1828-9.

¹¹ Tradução livre do autor. No original: "Can it give the pastoral, not the eternal light of classical beauty, but "the heart-rending quality of loss" "(...) in painting it is hazardous to try to evoke a sense of "completed times". STAROBINSKI, Jean - *L'invention de la Liberté 1700-1789*, 1987, p. 179.

¹² Tradução livre do autor. No original: "The imagination become more objective, the mind become questioning, the questions gave rise to a methodical inventory: the ruins were related to their spacial and temporal coordinates." Idem, *ibidem* p.180.

¹³ Tradução livre do autor. No original: "...des monuments chrétiens (...) en Angleterre, au bord du lac du Cumberland, dans les montagnes d'Ecosse et jusque dans les Orcades." CHATEAUBRIAND, François-René de - *Oeuvres complètes de Chateaubriand. Génie du christianisme*, 1861, p. 145.

¹⁴ Tradução livre do autor. No original: "Sécheresse et humidité, chaleur et froidure, froissements extérieurs et décomposition interne, les atteignant toutes ensemble des siècles durant, ont conduit à une unité de ton, une patine uniforme, une réduction des coloris au même dénominateur commun, que ne peut limiter aucun matériau neuf. C'est approximativement (...) à la couleur du paysage soumis aux mêmes vicissitudes, (...) pour les confondre en une paisible unité." SIMMEL, Georg - *Les ruines: un essai d'esthétique. La Parure et autres essais*, 1998.

¹⁵ RUSKIN, John - *Modern Painters*, 1856.

¹⁶ Tradução livre do autor. No original: "...for a ruin to appear beautiful, the act of destruction must be remote enough for its precise circumstances to have been forgotten...". STAROBINSKI, Jean - *L'invention de la Liberté 1700-1789*, 1987, p. 180.

¹⁷ Tradução livre do autor. No original: "Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence." CHATEAUBRIAND, François-René de - *Oeuvres complètes de Chateaubriand. Génie du christianisme*, 1861, p. 143.

¹⁸ Tradução livre do autor. No original: "The ideas ruins evoke in me are grand. Everything comes to nothing, everything perishes, everything passes, only the world remains, only time endures. How old is this world! I walk between two eternities: wherever I cast my glance, the objects surrounding me announce death and compel my resignation to what awaits me". DIDEROT, Denis - *Le Salon de 1767*, Paris, 1767. Trad. por GOODMAN, John - *Diderot on Art. II: The Salon of 1767*, 1995, p. 196-7.

linhas e a luz são tão familiares de representações do mesmo lugar de artistas anteriores são recobertos com, na verdade quase obscurecida por, redemoinhos energéticos e gotas de tinta. Em 1963, quando um estudante na Royal College of Art, Patrick Caulfield produziu uma transcrição de *Delacroix's Greece Expiring on the Ruins of Missolonghi*, uma pintura que ele só tinha visto em reprodução é reduzida ao que Caulfield chamou elementos "positivo": uma espécie de cartaz de propaganda, quase um desenho animado, derivada de um motivo, a ruína clássica, em que já não era bem possível acreditar.

Starobinski, na sua obra "*L'invention de la Liberté*", divaga sobre a melancolia e poética das ruínas, referindo-se a fragmentos da Antiguidade impregnados de pátina e cicatrizes, marcas que conferem valor à matéria e assinalam a dimensão da passagem do tempo. Na mesma obra, anuncia, em linhas gerais, as principais características do século XIX, como a negação de certa "qualidade dilacerante das coisas perdidas" e "do tempo que passou" ¹¹, em favor do registo científico, da organização do conhecimento sobre épocas desaparecidas através da escrita da história, e também da restauração dos monumentos do passado, o sentimento das ruínas do século XVIII sofreu a concorrência do despertar do pensamento histórico moderno, que despoietizou os documentos do passado. "a imaginação tornou-se mais objetiva, a mente começou a questionar, a questão deu origem a um inventário metódico : as ruínas foram relacionadas com as suas coordenadas espaciais e temporais." ¹². Com os primeiros estudos sobre restauro de Viollet-le-Duc na França e as discussões sobre a Revolução Industrial na Inglaterra, instaura-se na Europa o debate que contrapõe procedimentos de restauro considerados enquanto atividade técnica e cultural e a legitimidade de permanência das ruínas. Consolidadas, conservadas, às vezes, transportadas para salas de museus, isoladas do seu sítio de origem, as ruínas vão ter um grande impacto sobre a arquitetura produzida na época, seja nos projetos novos, seja nos projetos de restauro, ambos trabalhando com a mesma noção de História, com a pesquisa e a valorização do passado.

No século XIX, com o Romantismo, amplia-se o foco de interesse para a Idade Média cristã, para os escombros de abadias, igrejas primitivas, catedrais e castelos arruinados. Chateaubriand, nos seus repetidos elogios às ruínas, trata não só dos tradicionais fragmentos da Antiguidade Greco-Romana, como também dos "monumentos cristãos (...) de Inglaterra às margens dos lagos de Cumberland, nas montanhas da Escócia até as Orcades" ¹³.

Artistas como Chateaubriand, C.D. Friedrich, Dennis Diderot, Hubert Robert, J.A. Koch, John Ruskin, John Soane, William Turner, Pannini, Piranese, entre outros fazem de túmulos e fragmentos de edifícios, as personagens principais das suas obras, misturando ruínas reais a paisagens e a enredos imaginários, num competente exercício de prospeção do futuro.

Invasidas pela vegetação e confundidas com a paisagem natural, as ruínas vão compor, segundo os filósofos e escritores desse período, uma nova unidade passando a estabelecer relações diferentes com as

respetivas ambiências "(...) seca e humidade, calor e frio, atritos externos e decomposição interna atacando juntos durante séculos, conduzem as ruínas a uma unidade de tom e a uma uniformidade da pátina, a uma redução das cores a um mesmo denominador comum que é impossível de ser limitado por qualquer novo material. aproximando-se (...) das cores da paisagem natural que passou pelas mesmas vicissitudes (...) para as confundir numa unidade pacificada" ¹⁴. Tal como explica o sociólogo alemão G. Simmel, um século mais tarde, no seu ensaio chamado *Die Ruine: Ein ästhetischer Versuch*, quanto disserta sobre este momento da história da ruína.

Para John Ruskin, as edificações decadentes e arruinadas, vilimadas pelas intempéries e pela passagem dos anos, assumem uma categoria estética entre o sublime e o pitoresco e passam a ser impregnadas de um forte sentido moral. ¹⁵.

Na arte o pitoresco é caracterizado e representado pelo destaque das irregularidades e imperfeições de uma obra. São os aspectos inusitados, excêntricos e diferentes que compõe o trabalho pitoresco, enquanto que o sublime configura-se como um conceito de perfeição estética, ligada à ordem e beleza. A ideia de perfeição e sensibilidade da natureza, ultrapassando todos os sentidos do ser humano, pode ser considerada uma característica da arte sublime.

A poética romântica das ruínas inspira a contemplação e o devaneio diante da invasão do esquecimento, afirma Starobinski, porque a poesia da ruína, segundo o autor, é a poesia de fragmentos que sobreviveram parcialmente à destruição permanecendo imersos no tempo e na ausência, "para que uma ruína seja bela, é preciso que a destruição seja bastante longínqua, e que se tenha esquecido as suas circunstâncias precisas" ¹⁶. E para que a ruína, além de bela, possa existir plenamente, é imperativo que não se tenha conservado nenhuma imagem do edifício intacto, e que os seus fragmentos não se limitem a sinalizar catástrofes, abandono, decadência, saques, rejeição, ou qualquer outra triste circunstância que possa ter ficado impregnada em atormentados fragmentos.

"Os homens têm uma atração secreta pelas ruínas. Este sentimento deve-se à fragilidade da nossa natureza, e a uma conformidade secreta entre os monumentos destruídos e a rapidez da nossa existência." ¹⁷. Chateaubriand explica que as ruínas históricas de maior valor são aquelas agradáveis ao olhar, porque são testemunhas do passado e frutos da ação da natureza ao longo dos séculos, e não da ação destrutiva do homem.

A decadência do Pitoresco é um modo de ruína, o colapso repentino ou destruição de outro. No auge do gosto pela ruína do século XVIII, uma violenta catástrofe foi essencial para a elaboração de um conceito de ruína com um lento e atraente desuso. E essa violência foi, ao mesmo tempo, a origem que nos deu as ruínas do passado, em primeiro lugar, e uma possibilidade real num futuro próximo ou distante, algo com o qual o artista ou escritor desejou.



fig. 011 Modern Rome - Campo Vaccino, J.M.W. Turner's, 1839.



fig. 012 The Destruction of Pompeii and Herculaneum, John Martin, 1822.



fig. 013 Imaginary View of the Grand Gallery of the Louvre in Ruins, Hubert Robert, 1796.



fig. 014 Aerial cutaway view of the Bank of England from the south-east, Joseph Gandy, 1830.



fig. 015 *Cleopatra's tomb, Upper Egypt, Maxime Du Camp, 1850.*



fig. 016 *Hôtel de Ville of Paris, Charles Marville, 1871.*



fig. 017 *The New Zealander, Gustave Doré, 1872.*

¹⁹ Tradução livre do autor. No original: "secret terror", de VOLNEY, Constantin François - *Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires*, 1791. Tradução BROWN, Edwards - *The Ruins*, p.10.

²⁰ Tradução livre do autor. No original: "may still exist in undiminished vigour when some traveller from New Zealand shall, in the midst of a vast solitude, take his stand on a broken arch of London Bridge to sketch the ruins of St Paul's". MACAULAY, Thomas Babington - *On Ranck's History of the Popes*. Edinburgh Review, 1840. p.258.

No seu *Salon of 1767* Denis Diderot escreveu, "As ideias que as ruínas evocam em mim são grandes. Tudo vem para o nada, tudo perece, tudo passa, só o mundo continua, só o tempo permanece. Quantos anos tem este mundo! Eu caminho entre duas eternidades: Onde quer que eu lance o meu olhar, os objetos que me rodeiam anunciam morte, obrigando-me a resignar ao que me espera." ¹⁸ E em *Les Ruines*, ou *Meditação sur les révolutions des empires*, o Comte de Volney tinha convocado a partir dos antigos destroços em Palmyra o "terror secreto" ¹⁹ da ruína futura que assombrou a Europa moderna.

É na tradição dessa projeção da ruína para o futuro que se coloca a proliferação de visões de destruição, especialmente destruição urbana, que surgiu na arte e na literatura britânica no século XIX.

Os londrinos ao verem as imagens apocalípticas, derivadas de fontes clássicas e bíblicas, de John Martin, da pintura *Destruction of Pompeii and Herculaneum*, peça central de sua exposição no Salão Egípcio em Piccadilly, em 1822, possivelmente imaginaram a futura ruína da sua própria cidade. O pintor francês Hubert Robert já havia imaginado o tecido urbano do presente destruído num futuro impreciso. Conhecido como "Robert des Ruines", pintou o Louvre em ruínas em 1796. *Imaginary view of the Gallery of the Louvre as a Ruin, Salon of 1796.*

O arquiteto Sir John Soane pediu a Joseph Gandy para imaginar a Rotunda do Banco de Inglaterra em ruínas e, depois de se aposentar, em 1830, pediu a Gandy para pintar todo o complexo do banco como uma ruína vista do ar. *A Bird's Eye View of the Bank of England, 1830* funcionava tanto como uma perspectiva de corte, pelo qual a estrutura interior podia ser vista, como uma vista da sua ruína inevitável.

No século XIX não faltaram visões de um futuro desastre e desolação, com o romance apocalíptico de Mary Shelley, *The Last Man*, publicado em 1826 e, no final do século XIX, com o de *After London*, em 1885, de Richard Jefferies e a sua narrativa da cidade devastada lentamente superada pela natureza. Mas o motivo central do tema da ruína na arte e na literatura britânica deste período foi inventado quase inadvertidamente por Thomas Babington Macaulay em 1840.

Num ensaio sobre a história do papado, Macaulay projeta os seus leitores para o momento em que a Igreja Católica "ainda pode existir vigorosamente inalterada quando um viajante da Nova Zelândia, no meio de uma grande solidão, se posiciona junto de um arco quebrado da London Bridge para esboçar as ruínas do St. Paul's." ²⁰ Esta figura imaginária tornou-se uma imagem evocativa e que advertia os Vitorianos, aparecendo principalmente na gravura de Gustave Dore *The New Zealander* de 1872. É esta dupla valência da ruína como imagem ou realidade, exemplificada por Diderot e Macaulay, a sua capacidade de nos colocar no final de um continuum histórico ou levar-nos para o futuro para a ruína do nosso presente que será o legado para posteriores filósofos e artistas.

Se a ruína isolada, originou o Pitoresco pelo seu enquadramento na paisagem e a invasão da natureza, mais tarde, tornou-se um tema constante entre os artistas, a perspectiva de uma cidade inteira colocada em ruína, ou pelo menos, parcialmente destruída ou deteriorada.

Os principais exemplos clássicos e bíblicos forneceram modelos de como se deve olhar para um cenário: Roma, Pompeia, Babel, Sodoma e Gomorra; estas foram as grandes advertências da história e do mito que assombraram a estética da ruína do século XIX, tanto ou mais que os locais clássicos sujeitos, pela primeira vez, ao olhar arqueológico moderno. Mas em meados do século XIX, a cidade moderna estava apta a fornecer imagens de ruína, fosse na realidade ou no contexto de visões do futuro.

Assim que surgiu a fotografia, as ruínas tornaram-se um dos seus objectos preferidos. A fotografia foi então proporcionando novas imagens das ruínas mais conhecidas da pintura e da poesia. Na França, por exemplo, os representantes das Missions Héliographiques patrocinados pelo Estado foram enviados para registar as ruínas romanas existentes no país: fotógrafos como Edouard e Denis Baldus fotografaram ruínas de teatros romanos e templos, enquanto Maxime Du Camp e outros produziram vistas pitorescas sobre restos clássicos na Grécia, na Itália e no Médio Oriente.

Mas o olhar rapidamente se virou para a cidade moderna, em Paris, Charles Marville fotografou a destruição causada durante a Comuna de Paris e os bairros da cidade que foram "perfurados" pelo urbanista Barão Haussmann. No final do século, Eugène Atget fotografou as ruas da *Old Paris* que estavam prestes a ser destruídas pelo plano de Haussmann. Enquanto isso, em Londres, alguns entusiastas pelo tecido urbano antigo tinham formado a Society for Photographing Relics of Old London. Em 1873, uma antiga estalagem, a Oxford Arms, situada em Warwick Lane, tinha sido marcada para demolição e a Sociedade tentou salvá-la. Apesar de falhar, alertaram os cidadãos para os preciosos exemplos de decadência e destruição que estavam ao seu redor. Numa fotografia do pub em Warwick Lane, a cúpula de St Paul's eleva-se no pano de fundo, como se homenageasse a visão de Gustave Doré.



fig. 018 *Amphithéâtre d'Arles, Choiselet et Ratel, daguerreotype triple plaque, Coll. Museon Ariaten.*



fig. 019 Construction of the avenue de l'Opéra Butte des Moulins, Charles Marville, 1876.

Em 1911, Georg Simmel no seu ensaio sobre a estética da *ruína* pontua que a atração estética em relação à *ruína* é resultado da destruição do equilíbrio entre matéria e espírito presente numa obra de arquitetura. Se num primeiro momento a arquitetura representa a vitória do espírito sobre a natureza, esse equilíbrio entre matéria e inteligência é destruído quando o edifício desaba. O resultado não é a ausência total de forma, a *ruína* não é um simples monte de pedras, mas uma nova forma que tem sentido próprio e inteligibilidade. Essa percepção do combate entre a obra da natureza e a obra do homem falha no momento em que a intervenção deste perturba a erosão natural ou precipita a destruição.

Quando pensamos em *ruínas*, a imagem de um objeto numa paisagem não importa o quão fraturado ou dissolvidas as suas arestas estão. A *ruína* é, a um nível, um objeto, a outro, um motivo. Ela está em relação ao seu envolvente da mesma forma que as *ruínas*, por vezes falsas, do século XVIII, estavam nos jardins e quintas. A *ruína* tem uma relação dialética com a paisagem, e ainda mais com a própria natureza, com uma ideia da natureza e sua decomposição ou a realidade em expansão.

Em "Die Ruin", Simmel descreve uma repetição da estética da *ruína* dos últimos dois séculos, uma visão da *ruína* essencialmente como um compromisso entre natureza e cultura, o objeto artificial deslizando imperceptivelmente em direção a um estado orgânico, até chegar a um estado em que já nem sequer se pode chamar de *ruína*. "Arquitetura... é a única arte em que a grande luta entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza termina em paz, na qual a alma na sua busca e natureza, na sua gravidade são mantidos em equilíbrio." Na ruína, no entanto, a natureza começa eventualmente em vantagem: "bruta, arrastando para baixo, corroendo, desintegrando-se" produz uma nova forma, "inteiramente significativa, compreensível, diferenciada."²¹ Simmel continua uma conceção romântica da *ruína*, tende para um organicismo que o novo século prejudicaria esteticamente e historicamente. Em particular, a *ruína* do passado recente torna-se tema central para muitos artistas e escritores.

Segundo August Perret, a aparência é ditada pela verdade estrutural, tal como acontecia nos templos gregos e catedrais góticas, esta era a condição para que um edifício fosse um potencial gerador de belas *ruínas*. É considerado um dos continuadores da poética das *ruínas* no século XX pelo facto de, em 1933, ter definido a arquitetura a partir da beleza potencial de um hipotético estado arruinado, "Arquitetura é aquilo que faz as belas ruínas"²². Porém, procurando entender esta afirmação do arquiteto no contexto da sua obra e do discurso original, seria possível afirmar que estamos diante não propriamente de um elogio às *ruínas* ou da arquitetura enquanto *ruína*, que o aproximaria das posturas contra a restauração de John Ruskin, e sim de uma confirmação da arquitetura enquanto verdade estrutural e construtiva, experimentada por Viollet-le-Duc, que afirmava, "Toda a forma que não é imposta pela estrutura deve ser rejeitada"²³.

Neste período o Modernismo contrai uma relação ambígua com a *ruína*. Em parte, pelas renovações urbanas imaginadas por arquitetos como

Le Corbusier, que dependiam de uma visão da cidade devastada pela demolição, completando o processo que começara, por exemplo, pelo Barão Haussmann em Paris em 1860, ou até por bombardeamentos aéreos à cidade. Como Anthony Vidler afirma, o projeto de Le Corbusier, a Ville Radieuse: "o passado foi erradicado ou transformado, na forma do século XVIII, em fragmentos de ruína no parque. ... A cidade tornou-se sem mais nem menos num cemitério do seu próprio passado."²⁴. E tal pensamento teve o seu homólogo kitsch no conceito de "valor ruína" de Albert Speer, a arquitetura de grandes dimensões projetada na Alemanha de Hitler, era para ser concebida precisamente com vista à sua futura decadência, séculos mais tarde, de uma maneira pitoresca. 1

Nas primeiras décadas do século XX, o arquiteto alemão Albert Speer, considerado como uma espécie de "arqueólogo do futuro", é apresentado como grande defensor das *ruínas*. Em 1934, expôs a "Teoria do Valor das Ruínas" para Adolf Hitler, que nunca escondeu uma grande respeito pelos fragmentos da Antiguidade, apreciando-os inclusive mais do que os edifícios clássicos projetados pelo seu arquiteto. Segundo essa teoria, inspirada pela estética romântica, mas também fazendo eco às considerações sobre o valor dos monumentos de Alois Riegl, todos os edifícios deveriam ser projetados com o objetivo de dar origem a belas *ruínas*.

Ao tomar a Antiguidade de Grécia e Roma como parâmetro, Speer aponta ainda, de forma oportuna, para a identificação do III Reich com os valores morais e militares dessa Antiguidade. Nas suas memórias, "Erinnerungen", ele explica: "A ideia era que os edifícios de construção moderna estavam mal adaptados para formar essa 'ponte da tradição' para as gerações futuras solicitada por Hitler. (...) Hitler deu ordens para que no futuro os edifícios importantes do Reich fossem erguidos em consonância com os princípios desta "lei das ruínas"."²⁵

Na busca pela perfeição da sua obra, passou a projetar e construir edifícios prioritariamente em função de um estado de arruinamento que deveriam assumir, num futuro distante, sem esquecer a excelência construtiva e rejeitando a possibilidade de usar os novos materiais, principalmente o betão porque estes não contribuiriam para a formação de belas *ruínas*. Albert Speer procurou combinar na sua obra sistemas estruturais e técnicas construtivas favoráveis ao tipo de arruinamento pretendido, acompanhando os pressupostos da sua "Teoria do Valor das Ruínas" e gerando contradições que ele próprio tentou explicar: "Era difícil imaginar que as pilhas de escombros enferrujados pudessem comunicar essa inspiração heroica que Hitler encontrava nos monumentos do passado. Este foi o dilema que a minha "teoria" teve que resolver. A utilização de materiais próprios e o respeito por certas considerações da estática deveriam propiciar a construção de edifícios que, feitos ruínas, depois de centenas ou milhares de anos, se parecessem com os seus modelos romanos"²⁶.



fig. 020 Plan Voisin Paris, Le Corbusier, 1925.



fig. 021 Lichtdom, Reichsparteitag, Nürnberg, 1936.



fig. 022 New Reich Chancellery, Berlin, Albert Speer, 1939.

²¹ Tradução livre do autor. No original: "Architecture," he writes, "is the only art in which the great struggle between the will of the spirit and the necessity of nature issues into real peace, in which the soul in its upward striving and nature in its gravity are held in balance." In the ruin, nature begins to have the upper hand: the "brute, downward-dragging, corroding, crumbling power" produces a new form, "entirely meaningful, comprehensible, differentiated." SIMMEL, Georg - Die Ruine: Ein ästhetischer Versuch, Der Tag, no.96, Berlim, 1907. Traduzido por KETTLER, David - Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics, 1965.

²² Tradução livre do autor. No original: "The Renaissance was in my opinion a retrospective movement: it was not 'rebirth' but decadence, and one may say that even though, after the end of the middle ages, certain men of genius produced monuments that were masterpieces, such as the Val-de-Grace, the Dome des Invalides and the Palace of Versailles, these edifices are merely magnificent stage decorations: their structure does not dictate their appearance as at Hagia Sophia or Chartres. Versailles is badly constructed, and when time will have exerted its mastery over this palace, we shall not be left with a ruin, but with a mass of unidentifiable rubble. This is not Architecture: Architecture is what makes beautiful ruins." COLLINS, Peter - Concrete: The Vision of a New Architecture, A Study of Auguste Perret and his Precursors, 1959, p.163.

²³ Tradução livre do autor. No original: "Toute forme qui n'est pas ordonnée par la structure doit être repoussée". VIOUET-LE-DUC, Eugène - Entretiens sur l'architecture, 1863.

²⁴ Tradução livre do autor. No original: "The past was either eradicated or transformed, in an eighteenth-century manner, into ruin fragments in the park. (...) The city had become no more nor less than a cemetery of its own past." VIDLER, Anthony - Air, War and Architecture. In HELL, Julia; SCHONLE, Andreas - Ruins of Modernity, 2010, p.34.

²⁵ Tradução livre do autor. No original: "The idea was that buildings of modern construction were poorly suited to form that "bridge of tradition" to future generations which Hitler was calling for. (...) He gave orders that in the future the important buildings of his Reich were to be erected in keeping with the principle of this "law of ruins". SPEER, Albert - Inside the Third Reich: Memoirs. Traduzido por Richard e Clara Winston, 1970, p. 56.

²⁶ Tradução livre do autor. No original: "It was hard to imagine that rusting heaps of rubble could communicate the heroic inspirations which Hitler admired in the monuments of the past. My "theory" was intended to deal with this dilemma. By using special materials and by applying certain principles of statics, we should be able to build structures which even in a state of decay, after hundreds or (such were our reckonings) thousands of years would more or less resemble Roman models". Idem, ibidem p. 56.



fig. 023 Coventry depois de Blitz, Inglaterra, 1940

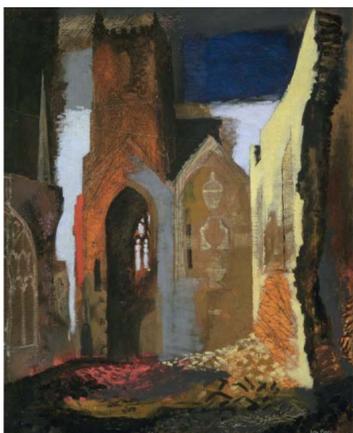


fig. 024 St Mary le Port, Bristol, John Piper, 1940.

Um outro projeto é o "Passagenwerk" de Walter Benjamin, filósofo e escritor alemão onde fez um retrato enciclopédico de Paris, uma obra fragmentária, organizada em torno da imagem das arcadas comerciais parisienses construídas durante o segundo império francês 1850-1870 e que, nas primeiras décadas do novo século, estavam a ser abandonadas ou eram destruídas pelo plano Haussman. Apontava para a decadência da modernidade e do otimismo do século XIX, questionando se tal estrutura poderia ser corretamente considerada uma *ruína*, com todos os sentimentos românticos e nostálgicos que a palavra implica.

Em *Pleasure of Ruins*, Rose Macaulay refletiu sobre destruição provocada pelo bombardeamento alemão da capital inglesa, explica que tinha perdido a sua casa e biblioteca durante uma das piores noites da *Blitz*²⁷ em Londres, descrevendo os edifícios que foram destruídos pelas bombas: "O que foi na semana passada uma pequena e monótona casa tornou-se num voo de escadas íngremes enroladas na abertura entre as paredes alegremente coloridas, banheiros azulejados, interiores luminosos e íntimos como um retrato holandês ou um palco; a escada sobe e para cima, destemido, até o cume sem teto onde se encontra com o céu."²⁸

Depois de uma história excêntrica e detalhada do gosto por *ruínas*, virou-se para o problema de como olhar para os destroços de guerra do passado recente. "Muito em breve a ruína será apoderada por plantas, engolida e as criaturas ficarão encantadas. Mesmo até as ruínas das ruas da cidade, se forem deixadas sozinhas, vão, mais cedo ou mais tarde, ter o mesmo destino."²⁹

A definição de *ruína* foi testada pela guerra, mas vários artistas estavam menos ansiosos que Rose Macaulay sobre se se justificava evocar naquele momento a estética da *ruína* dos séculos passados.

Na pintura de Paul Nash, "Totes Meer", é baseada nas suas fotografias, mostra um aterro cheio de aviões destruídos em Cowley, Oxfordshire. Que descreveu como, "uma força penetrante ainda perplexa maligna pairava no ar pesado."³⁰ Paul Nash, cujas pinturas e fotografias do pré-guerra frequentemente mostravam fragmentos isolados de arquitetura e natureza, incluindo o Seaside Surrealism de resorts costeiros já antigo de Inglaterra, invocara um precursor específico.

Ou a pintura a óleo de Caspar David Friedrich, "Das Eismeer" ou "Mar de Gelo", produzida em 1824, com o seu navio naufragado no meio de um monumental bloco de gelo quebrado, cujos estilhaços se amontoaram após o impacto. O gelo tornou-se como um túmulo monolítico cujos vértices se projetam para o céu, é o espectro sublime atrás do campo de máquinas mortas de Nash.

Este foi o tipo de cena que Graham Sutherland registou na sua série de *Devastation*. Encomendado no início de 1941 pelo Comité Consultivo Guerra Artistas, Sutherland logo voltou sua atenção para o East End de Londres, onde alguns dos piores bombardeios ocorreram. Em julho do mesmo ano, ele apresentou o seu *Devastation*, pintura de 1941: *East End, Burnt Paper Warehouse*.

Outra das pinturas, em tempo de guerra que, deliberadamente contam a história da *ruína*-apreciação, foi uma pintura de John Piper, chamada *St Mary le Porto, Bristol* de 1940, uma chamada direta ao interesse romântico em igrejas e mosteiros em *ruínas*.

As guerras do século XX originaram muitos atos e exemplos de *ruínas* urbanas. Mesmo antes da vasta destruição das cidades da Europa na Segunda Guerra Mundial, os arquitetos modernistas tinham desenvolvido uma relação ambígua com a ideia de *ruína*, educada, em parte, pelas imagens e fragmentos de *ruínas* da Antiguidade.

Com a emergência de uma preocupação cada vez maior com o património histórico-cultural, as *ruínas* também ganham mais notoriedade, não apenas em discussões de preservação, como também para o público em geral que se interessa por elas. As *ruínas*, do Paternon a Pompeia, são assunto de extensos documentários, matérias de revistas, visitas de turistas, entre outras apropriações.

Mais do que isto, as *ruínas* também se tornam mais presentes, deixam de ser provenientes apenas do Mundo Antigo, de civilizações que desapareceram. Trata-se de *ruínas* produzidas pelos tempos modernos e que viraram espaços visitáveis e/ou simbólicos, adicionando, assim, novas alusões ao conceito, além de torná-las mais comuns.

As *ruínas* da pós segunda Guerra Mundial permitiram o debate e aprofundamento do olhar sobre as mesmas. Um dos desafios, contudo, passou a ser encontrar uma saída para o grande número delas produzidas pela guerra. O foco era a reconstrução de identidades e cidadanias dos povos, atingidos durante a guerra, tanto para ganhadores como para derrotados. A memória da guerra traria diversas implicações, discussões e contextos diferentes, mas que convergiam numa negociação da memória entre aquilo com que se queria lidar ou, por vezes, esquecer.



fig. 025 Totes Meer (Dead Sea), Paul Nash, 1940-1.



fig. 026 Das Eismeer, Caspar David Friedrich, 1823.



fig. 027 Devastation, 1941: East End, Burnt Paper Warehouse, Graham Sutherland OM, 1941.

²⁷ A Blitz foi a campanha de bombardeamentos estratégicos realizada na Segunda Guerra Mundial pela Luftwaffe, a aviação alemã, contra o Reino Unido, entre 7 de setembro de 1940 e 10 de maio de 1941. O nome provém da contração popular inglesa da palavra alemã Blitzkrieg "guerra relâmpago". Embora tenha atingido várias cidades na Inglaterra, começou com o bombardeamento de Londres, que se seguiu por 571 noites consecutivas. No final de 1941, mais de 43 000 civis, metade deles em Londres, foram vitimados pelas bombas, e mais de um milhão de casas destruídas ou danificadas apenas na região londrina.

²⁸ Tradução livre do autor. No original: "What was last week a drab little house has become a steep flight of stairs winding up in the open between gaily-coloured walls, tiled lavatories, interiors bright and intimate like a Dutch picture or a stage set: the stairway climbs up and up, undaunted, to the roofless summit where it meets the sky". MACAULAY, Rose - *Pleasure of Ruins*, 1953, p. 454.

²⁹ Tradução livre do autor. No original: "Very soon the ruin will be enjungled, engulfed, and the appropriate creatures will reveal. Even ruins in the city streets will, if they are let alone, come, soon or late, to the same fate." Idem, *Ibidem*: p. 453.

³⁰ Tradução livre do autor. No original: "...a pervasive force baffled yet malign hung in the heavy air". NASH, Paul - *History Trails Wars and Conflict: Art in War: Exploring a Painting*, 2005.



fig. 028 B. Clapton Park Estate, Mandeville Street, London E5; Bakewell Court; Repton Court; March 1995, 1, Rachel Whiteread, 1996.



fig. 029 B. Clapton Park Estate, Mandeville Street, London E5; Bakewell Court; Repton Court; March 1995, 2, Rachel Whiteread, 1996.



fig. 030 B. Clapton Park Estate, Mandeville Street, London E5; Bakewell Court; Repton Court; March 1995, 3, Rachel Whiteread, 1996.



fig. 031 B. Clapton Park Estate, Mandeville Street, London E5; Bakewell Court; Repton Court; March 1995, 4, Rachel Whiteread, 1996.

³¹ ICOMOS - Carta de Veneza, 1964. Artigo 15, p4 e 5. Tradução por António de Boija Araújo, Engenheiro Civil ISI. Janeiro de 2007.

Estas despertavam sentimentos diferentes das ruínas da Antiguidade Clássica e, por isso, tornaram-se objeto de um debate também diferente quanto à sua manutenção ou à sua reconstrução. Agora numa escala ainda maior, cidades completas em *ruínas* levantavam o debate quanto à forma de atuar perante tal paisagem, no entanto, nestes casos optou-se pela sua reconstrução. Contudo, através da manutenção de alguns fragmentos pode reconhecer-se a valorização da *ruína* pela valorização do fragmento.

Além da Carta de Atenas de 1931, o debate em torno das *ruínas* prolonga-se por outros documentos internacionais. A Recomendação de Nova Delhi chama a atenção para alguns elementos que permeiam a preservação de *ruínas*, dos quais se deve ressaltar, a pesquisa, a exposição representativa do passado, a amplitude do seu público e, por fim, o seu caráter alegórico. Por isso a defesa de Cesare Brandi, e da própria Carta de Atenas, de 1931, em prol de ações de restauração na *ruína* apenas no que diz respeito à sua consolidação. Afinal, enquanto sítio, ela pode ser entendida como fonte de pesquisas e, enquanto fragmento de arquitetura, age na representação daquilo que um dia a mesma foi.

Para além da consolidação, como preconizado por Brandi, as *ruínas* no seu caráter social necessitam mais que esta intervenção estrutural. Pois, tais ações de intervenção podem vir a não acontecer ou demorarem mais que o previsto. E, por isso, deve-se ter em mente também o seu registo.

A Carta de Veneza de 1964 contempla-as ao mencionar o restauro arqueológico, e também ao se posicionar quanto à sua própria defesa, à proteção permanente que é visada fisicamente e através de sua exposição à sociedade.

"As ruínas devem ser mantidas e devem ser tomadas as medidas necessárias para a conservação e para a proteção permanente dos elementos arquitetónicos e dos objetos descobertos. Além disso, devem ser adotados todos os meios que facilitem a compreensão do monumento e a sua revelação, sem nunca se distorcer o seu significado."³¹

Desde meados do século XX, a inserção de *ruínas* na lista do Património da Humanidade extrapolou o recorte cronológico da Antiguidade Clássica, pois foram protegidas *ruínas* em localidades diversas e com distâncias temporais distintas entre os vários continentes. As *ruínas*, deste modo, transformam-se tanto na sua essência, o fragmento, como pelo contexto em que se situam. Por isso, elas também variam e apresentam-se como complexas e heterogêneas, pois, no mesmo conjunto, inserem-se bens muito diferentes, desde aqueles que são símbolos da Antiguidade Clássica, como o Pátemon e o Coliseu, até ao Memorial da Paz, a Cúpula de Genbaku, em Hiroshima, exemplos da memória dolorosa dos tempos contemporâneos.

O espectro da cidade em *ruínas* assombrou o imaginário contemporâneo, acelerou talvez pela ideia de colapso ecológico e pela crise económica.

Por exemplo, as imagens da decadência de Detroit que, nos últimos anos, têm ilustrado os efeitos do desastre financeiro global. A *ruína* é real e talvez até mesmo permanente, mas as imagens de que são feitas são certamente o resultado, em grande parte, de um inconsciente desejo, a fantasia segundo a qual a nossa modernidade e modernismo se têm deteriorado ou apagado, e a cidade torna-se, mais uma vez, como as *ruínas* de Palmira para Volney, um terrível aviso sobre a arrogância da ambição humana.

Na segunda metade do século, enquanto uma parte da resposta artística estava preocupado com os sucessos e fracassos de projetos de cidade como os elaborados por Hausman e Corbusier, os artistas britânicos voltaram-se para versões anteriores de estética *ruína* como modelos para pensar a cidade atual.

Nas fotografias que Jon Savage fez de Londres no final de 1970, várias zonas da cidade continuavam a parecer como se tivessem sido recentemente bombardeadas, locais degradados e exemplos da reconstrução do pós-guerra competiam entre si para melhor exemplificar a condição de recuperação que falhou: antigos locais de bombas e novos viadutos criavam um novo pitoresco urbano para uma época de crise económica e perda de autoconfiança cívica. Imagens feitas durante o momento cultural Punk, sugerem uma espécie de potencial, um parque infantil distópico para uma geração que tinha conhecido apenas cidades em declínio. Como pode ser observado pelas falhas dos conjuntos habitacionais modernistas, que foram tão apressadamente construídos como negligenciados, representado em 1996, na série de fotografias de Rachel Whiteread, onde mostra a demolição controlada de torres, em Hackney.



fig. 032 *Uninhabited London*, Jon Savage, 1977.



fig. 033 *Uninhabited London*, Jon Savage, 1977.



fig. 034 *Stalker*, Andrei Tarkovsky, 1979.

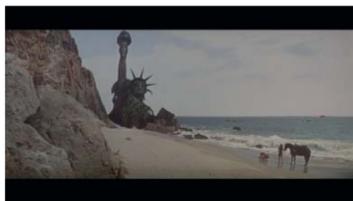


fig. 035 *Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968.

Os textos de Robert Smithson, exploram a paisagem industrial e infraestrutural de New Jersey, sendo exemplares nesse sentido. Entropia, o conceito-chave no trabalho de Smithson, lembra-nos que a *ruína* é sempre dinâmica e no processo, dando origem ao que Smithson chama "paisagens dialéticas" que pairam entre o passado geológico profundas e um futuro catastrófico.

No seu ensaio de 1967 *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey*, Robert Smithson escreveu sobre os detritos pós-industriais ao longo do Hudson de Manhattan: "Passaic substituiu Roma, como a Cidade Eterna?"³¹ Os seus arredores, uma zona deserta de construção de rodovias e zonas húmidas invasoras, tornou-se o tipo de ambiente no qual pode explorar o pitoresco contemporâneo.

Se as pedras se tornam edifício ou monumento permanecem sujeitas à decadência e eventual *ruína*, também o mundo aparentemente natural é vítima do nosso trabalho, ambições ou negligência e é possível, por outras palavras, conceber uma paisagem inteira tornada *ruína*. Tais paisagens têm proliferado na arte britânica da última metade do século: em visões de terras envenenadas, *ruínas* pós-industriais voltam à natureza, sítios reocupados ou desolados pela atividade humana, lugares onde a geologia se reafirma e dá origem a cenas que se assemelham a fantasias ruinosas do século XVIII. Os geógrafos começaram a chamar esse território drosscape.

Robert Smithson, atribuiu um nome a esta nova situação temporal. As relíquias arquitetónicas de meados do século XX, infraestruturas e meio ambiente, chamou-lhes *Ruins in Reverse*, fragmentos que "não caem em ruína depois de serem construídos, mas, erguem-se em ruínas antes de serem construídos. Esta mise-en-scène anti romântica sugere a ideia desacreditada de tempo e muitas outras coisas "fora da data".³²

Esse sentido de cronologia confusa, marcou principais obras literárias e declarações teóricas sobre a ruína moderna neste período. Em 1975, o teórico urbano francês Paul Virilio publicou *Bunker Archeologie*, um estudo do resto das edificações que compunham a muralha do Atlântico erguidas pelos nazistas na costa francesa durante a segunda guerra mundial. As maciças estruturas de betão pareciam a Paul Virilio emergir de um passado distante e apontar para um futuro de ficção científica. Ao mesmo tempo, pouco se assemelhavam às massas de betão do estilo tardio de Le Corbusier ou às produções de arquitetos Brutalistas da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos. Com o tempo, a Muralha do Atlântico também seria explorado pelo romancista Inglês JG Ballard, cujas ficções *The Atrocity Exhibition*, *Concrete Island*, *High Rise*, tratavam a mesma estética da mistura de *ruínas* do passado, presente e futuro. Para Paul Virilio e Ballard, os edifícios monumentais do século XX, as diversas torres, parques de estacionamento, palácios de lazer modernistas, bunkers militares e silos, já eram olhados como lembretes em *ruínas* de antigos sonhos, utópicos ou totalitários.

³¹ Tradução livre do autor. No original: "don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruins before they are built. This anti-romantic mise-en-scène suggests the discredited idea of time and many other "out of date" things." SMITHSON, Robert - A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, Collected Writings, 1996. p74

³² Tradução livre do autor. No original: "Has Passaic replaced Rome as the Eternal City?" Idem, *ibidem*. p.68-74

Muitos artistas e escritores foram seduzidos pela noção de "The Zone", um território abandonado, cujo nome deriva do filme de 1979 de Andrei Tarkovsky, *Stalker*. Em "The Zone", natureza e cultura, paisagem e *ruína*, começam a sangrar dum outro, de modo que já não podemos realmente dizer o que é *ruína* e qual o seu fundo, o que é monumento e que a coisa morta recorda.

Torna-se um modelo para os metaforicamente produtivos não lugares explorados por artistas como Darren Almond e Adam Chodzko, o interior industrial envenenado que assombra os personagens principais de *Red Desert* (1964), o director do filme Michelangelo Antonioni é um precursor do estudo de locais ambientalmente degradados. Este tem procurado mapear locais fantasmas nos Estados Unidos: instalações de mísseis extintas e antigos locais de teste, cidades mineiras abandonadas, terrenos baldios industriais, complexos habitacionais vazios, restos tecnológicos do programa espacial. A sua pesquisa fez crescer o interesse de artistas e escritores por paisagens abandonadas ou degradadas, e espaços deteorados nas áreas urbanas invadidos pela natureza.

Tudo isto longe das imagens de *ruínas* futurísticas como Hollywood foi prevendo, as imagens pós-apocalípticas, em filmes como *Planeta dos Macacos* de 1968, com a sua visão de Nova Iorque reduzida à Estátua da Liberdade a sair da areia.

Na década de 1990 o colapso de certos aspetos do sonho modernista, como o bloco de torres residenciais, tornou-se um assunto para artistas. Numa obra como o vídeo de Martha Rosler, de 1993 chamado *How Do We Know What Home Looks Like*, a contestada e decadente (a) arquitetura do modernismo aparecera ultrapassada, um desvanecimento da herança utópica que mal se aguentava ao seu potencial de aspiração coletiva. A pesquisa feita por Rosler à *Unite d'Habitation* em Firminy-Vert, de Le Corbusier, no centro-sul da França, mostrou um prédio em *ruínas* que tinha sido, em parte, redecorado pelos seus inquilinos com papéis de parede e lembranças, mas ainda mantinha um senso de comunidade tecnológica, tipificado pela estação de rádio instalada no seu telhado. Foi, no entanto, entre os artistas que se refere, direta ou indiretamente, até ao fim da Guerra Fria e o colapso do bloco soviético que o tema da ruína floresceu na década de 1990 e mais além.

Uma intempetividade contemporânea assumiu a forma de uma aparente nostalgia por tecnologias ou formas artísticas do passado. No filme de Tacida Dean's, *Sound Mirrors* de 1990 filmou os restos das estruturas de tecnologia acústica de alerta, na costa sudoeste de Inglaterra e em 2001 para Fernsehturm uma antiga torre de televisão na antiga Berlim Oriental, objetos que parecem ter chegado de uma era de otimismo tecnológico, agora passado.



fig. 036 *Red Desert*, Michelangelo Antonioni, 1964.



fig. 037 *Urville*, Jane Wilson and Louise Wilson, 2006.



fig. 038 *Sound Mirrors*, Tacida Dean, 1999.



fig. 039 The Crystal World, J.G. Ballard, 1966.



fig. 040 Azeville, Jane Wilson and Louise Wilson, 2006.

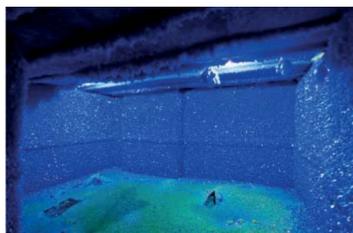


fig. 041 Seizure, Roger Hiorns, 2008.

Esse sentido de pairar entre a história recente e um futuro que não chegou a passar lembra-nos os elementos sublimes e terríveis do gosto da *ruína* do passado. Na arte contemporânea britânica, a sensibilidade deriva dos textos de J.G. Ballard, cujos romances frequentemente descreveram cenas de destruição futurista. No seu romance de 1966, *The Crystal World*, uma selva no oeste Africano, e tudo o que vivia nela, foi lentamente petrificado, a natureza caía em *ruína*, ao mesmo tempo em que adquiria um novo tipo de estética. Em 2006, Ballard escreveu um ensaio intitulado *A Handful of Dust*, em resposta ao filme de Jane e Louise Wilson, de *Sealander* e as fotografias que o acompanhavam da Muralha do Atlântico, o sistema defensivo Nazi. Estas *ruínas* do tempo da guerra, escreveu Ballard, pareciam vir do passado profundo e invocar ao mesmo tempo um mundo de modernidade perdido, "As abóbadas como as das catedrais com as suas plataformas hidráulicas assemelhavam-se às prisões de Piranesi, galerias intermináveis de betão levavam a eixos verticais e até mesmo novas galerias." ³⁴

As *ruínas* de meados do século evocavam a arquitetura modernista que a guerra interrompeu, mas lançaram os escritores e os artistas de volta às origens do gosto pela *ruína* europeia, de modo que até mesmo esses mais sólidos e indestrutíveis restos mortais já não podiam ser considerados por si só, mas sim, percursos para fora do nosso momento, portais para o passado, presente e futuro.

O alcance do significado da *ruína* ou a ideia de *ruína*, na arte contemporânea é abordado, em primeiro lugar, pelo problema do modernismo, ou, mais precisamente, após a morte do modernismo. Esta continua a ser uma área fértil de investigação e de trabalho para artistas mais jovens. Um projeto como *Seizure* (2008) de Roger Hiorns, que resolveu encher um apartamento de um condomínio do moderno tardio com brilhantes cristais azuis de sulfato de cobre, é um caso onde vemos as complexas escalas de tempo que um trabalho tão frequentemente invoca hoje. Em vez de destacar meramente a distância do momento presente (em termos políticos e sociais, bem como cronológicos) da sua história e a estrutura, *Seizure* projeta os visitantes de volta a um passado geológico profundo e para um futuro fantasioso, um modernismo refeito como um interior bizarro de ficção científica. Num meio e registo diferente, a pintura de Julie Mehretu usa a história arquitetónica para produzir impossíveis paisagens urbanas com ramificações geométricas e perspectivas vertiginosas, algo como as prisões de Piranesi para a era da globalização. E o filme *Empty the pont to get the fish* (2008,) de Runa Islam, compila as ideias dos artistas contemporâneos no que respeita a uma arqueologia do modernismo, retratando um edifício originalmente construído para a feira mundial de 1958, em Bruxelas, e posteriormente transportado para Viena para servir como Museu do século XX.

³⁴ Tradução livre do autor. No original: "The Cathedral-like vaults with their hydraulic platforms resembled Piranesi's prisons, endless concrete galleries leading to vertical shafts and even further galleries." BALLARD, J.G. - *A Handful of Dust*, *The Guardian*, 2006, p.16.

³⁵ Tradução livre do autor. No original: "...out of the continuum of history". BENJAMIN, Walter - *Theses on the Philosophy of History*, Walter Benjamin: *Illuminations*, 1969, p. 245-55.

Talvez o aspeto mais enigmático do tempo da *ruína* é a maneira como ele aponta para o futuro, em vez de para o passado, ou melhor, usa recursos em *ruínas* do passado para imaginar o futuro. Esta é a lógica já presente na *Theses on the Philosophy of History* de Walter Benjamin. Fala de explodir aspetos do passado "fora do continuum da história" ³⁵, a fim de forjar um novo futuro revolucionário. Podemos ver este processo no trabalho, por exemplo, na arte de The Otolith Group, cuja reafecção da estética e política do passado é sempre orientada para uma ideia de futura libertação, seja ela imaginada na esteira da obra de Chris Marker, entre os edifícios envelhecidos Chandigarh de Le Corbusier na Índia. De acordo com esta maneira de pensar a *ruína* é um sítio não de melancolia, nem luto, mas do potencial radical, a sua natureza fragmentária, inacabado é um convite para completar a temporalidade inexplorada que ela contém. As *ruínas* tal como os vários artistas, investigadores, escritores e críticos sugeriram, estão carregadas de possibilidades, até mesmo de promessas utópicas.

O gosto pela *ruína* do século XVIII começa, em parte, como uma maneira de pensar - temendo e esperando - pelo futuro. Romanticamente ou pitorescamente concebida, a *ruína* lida com mais do que um período de tempo, ela chega do passado, incompleta: pode muito bem sobreviver-nos, ou cair diante dos nossos olhos; ergue-se como um aviso para o nosso futuro: deixa espaços, entre os seus cofres vazios e vistas, para a invenção de um novo futuro; e mais perturbadoramente, talvez, evoca um passado futuro, a memória do que poderia ter sido. É este aspeto retro futurista da *ruína* que tem animado a atenção mais artística nas últimas décadas: a forma como as *ruínas* do passado recente, especialmente, assombam um presente que não tem certeza se haverá um futuro, não importa o que ele pode conter.

As *ruínas* de meados do século evocavam a arquitetura modernista que a guerra interrompeu, mas lançaram os escritores e os artistas de volta às origens do gosto pela *ruína* europeia, de modo que até mesmo esses mais sólidos e indestrutíveis restos mortais já não podiam ser considerados, por si só, mas sim, percursos para fora do nosso momento, portais para o passado, presente e futuro.



fig. 042 Berliner Plaetze, Julie Mehretu, 2008-2009.

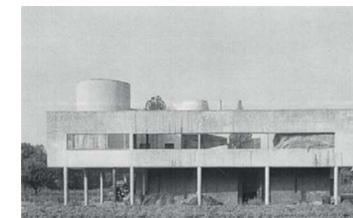


fig. 043 Villa Savoye, Poissy, França, Le Corbusier, 1928-1930.



fig. 044 Le Corbusier, à l'Acropole, Greece, 1911.

A RUÍNA

A RUÍNA E A PAISAGEM

“Testemunho do poder destrutivo do tempo e do triunfo da natureza sobre a cultura, as ruínas conferem todavia à paisagem uma marca humana que as contém, abrindo-a para uma dimensão histórica. Tal como as peças de coleção, com as quais se assemelham pela falta de utilidade, as ruínas podem, na maior parte dos casos, desempenhar o seu próprio papel graças à imaginação que vê nelas um signo de acontecimentos do passado, investindo-as assim de valores particulares. As ruínas tornam-se portanto, fontes para o conhecimento histórico que, através de um processo de pesquisa que as leva à atribuição, extra, os dados relativos aos seus artífices. Ruína é também metáfora de caducidade e de finitude...”³⁶.

Enquanto obra construída a Arquitetura não é estável, a transformação que sofre constantemente e a relação com o tempo são a sua principal condição.

A obra arquitetónica não perdura muito tempo no seu estado inicial. Torna-se rapidamente objeto de ação do tempo, aproximando-se da condição da natureza através de um longo processo.

A ruína é evidência de uma mudança de equilíbrio entre as forças da natureza e do espírito humano, *“Ao contrário, a ruína da obra arquitetónica significa que naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas - aquelas da natureza - cresceram e constituíram uma nova totalidade, uma unidade característica, a partir do que de arte ainda vive nela e do que de natureza já vive nela.”³⁷.*

A ruína pode ser comparada à natureza enquanto pedaço de Arquitetura que resta e se degrada. Tal como a montanha pode ser comparada a uma grande “ruína da natureza” que é *“nua e vertical, corroída e manchada, desordenada e informe, velha”³⁸.*

A ruína resulta de um processo onde o tempo atua desgastando a matéria. Um processo de degradação e reconstrução permanente e que age sobre todos os elementos, Arquitetura e natureza. As ruínas são assim etapas de um percurso maior em que a Arquitetura que tenta ser natureza se torna parte da mesma pelos processos de arruinação e fragmentação.

“O que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza. As mesmas forças que, por meio da decomposição, da enxurrada, do desmoronamento e do crescimento da vegetação, proporcionam à montanha sua forma comprovaram-se aqui efetivas na ruína.”³⁹.

O fim de toda a Arquitetura é tornar-se num objeto desgastado pelo tempo que se vai aproximando da condição inicial e possivelmente de uma condição total da natureza. Segunda a definição de Blanc-Parnand e Raison, nunca é possível ver a natureza na sua verdadeira essência, apenas *“através de uma cultura”⁴⁰*, ou seja da paisagem.



fig. 045 Pyramid at the Chateau de Maupertuis, Claude-Louis Chatelet, 1785.



fig. 046 Carmontelle présentant les clefs du parc Monceau au duc de Chartres, Louis Carrogis Carmontelle, 1790.

³⁶ CARENA, Carlo - *Ruina-Restaurato*, Enciclopedia Einaudi, 1984, p. 129.

³⁷ Tradução livre do autor. No original: *“The ruin of a building, however, means that where the work of art is dying, other forces and forms, those of nature, have grown: and that out of what of art still lives in the ruin and what of nature already lives in it, there has emerged a new whole, a characteristic unity.”* SIMMEL, Georg - *Two Essays: The Handie, and The Ruin*, 1958, p. 380.

³⁸ BURNETT, Thomas - *Ruina-Restaurato*, Enciclopedia Einaudi, 1984, p. 111.

³⁹ Tradução livre do autor. No original: *“In other words, it is the fascination of the ruin that here the work of man appears to us entirely as a product of nature. The same forces which give a mountain its shape through weathering, erosion, faulting, growth of vegetation, here do their work on old walls.”* SIMMEL, Georg - *Two Essays: The Handie, and The Ruin*, 1958, p. 381.

⁴⁰ BLANC, Parnand e Raison. Cit. por CARENA, Carlo - *Ruina-Restaurato*, Enciclopedia Einaudi, 1984, p. 107.



fig. 047 Abtei im Eichwald, Caspar David Friedrich, 1810.



fig. 048 Klosterruine Eldena, Caspar David Friedrich, 1825.



fig. 049 Le Desert de Retz, Study 9, France, Michael Kenna, 1988.

Como é uma realidade filtrada por uma cultura, a paisagem torna-se algo que é próprio de uma comunidade. Logo, a paisagem é uma visão da natureza manipulada em função das necessidades de uma certa cultura.

A paisagem resulta da relação da ação do Homem com a natureza, originando um novo conjunto paisagístico. Esta representação, fabricada da natureza que entra em contacto com a humanização da mesma, relaciona-se constantemente com a *ruína*.

Pode ser considerada como um enquadramento ou composição visual que apresenta a natureza como tema primordial. No entanto, muitas vezes, os elementos qualificativos da paisagem são elementos humanizados. Como no Alentejo, os vastos montados, outrora bosques ou no Alqueva, com a construção da barragem.

Portanto, se a humanização é essencial para a definição de paisagem, no extremo desta mesma humanização e da sua futura corrosão pelo tempo, está também a paisagem urbana. O perfil urbano e as várias camadas temporais, onde as ruínas se sobrepõem e são substituídas por novas realidades, são a representação de um processo de apropriação do tempo, em que toda a realidade construída tende para a uniformização.

A *ruína* é o elemento que permite unificar a natureza e a Arquitetura e, consequentemente, a imagem urbana também é fruto da ação do tempo, esta é paisagem, a natureza vista através de uma cultura. São formas que remetem para o passado, não têm necessariamente que lhe pertencer. Estes fragmentos de outras épocas são essenciais para a sustentabilidade “emocional de uma sociedade”, determinam que a partir destes se possam inventar ou imaginar memórias coletivas.

“O surrealismo, modelado pelo sonho, é levado a interrogar-se sobre a memória.” Em 1922, André Breton escreveu, “E se a memória mais não fosse que um produto da imaginação?”. Para saber mais sobre o sonho, o homem deve poder confiar cada vez mais na memória, normalmente tão frágil e enganadora. Dada importância no Manifeste du Surrealisme 1924, da teoria da “memória educável”, nova metamorfose das “Artes Memoriae”⁴¹. Para os surrealistas a memória não é definitiva, a memória como produto da imaginação pode ser construída e modificada, tornando-se um instrumento operacional da arte. Aldo Rossi encara os factos arquitetónicos históricos soltos do restauro e da sua musealização.

A memória é educável podendo ser o resultado do sonho e da imaginação. Souto Moura, à semelhança de Aldo Rossi, inventa a *ruína* quando acha necessária para o projeto, ou seja, a memória como produto da imaginação.

A *ruína* inventada pode intervir perante o coletivo como um sinal auxiliar de memória. Isto é, o projeto, à semelhança de Rossi e das suas formas básicas que perduram no tempo, utiliza conscientemente pedaços formais que remetem para outras épocas lembrando os instrumentos

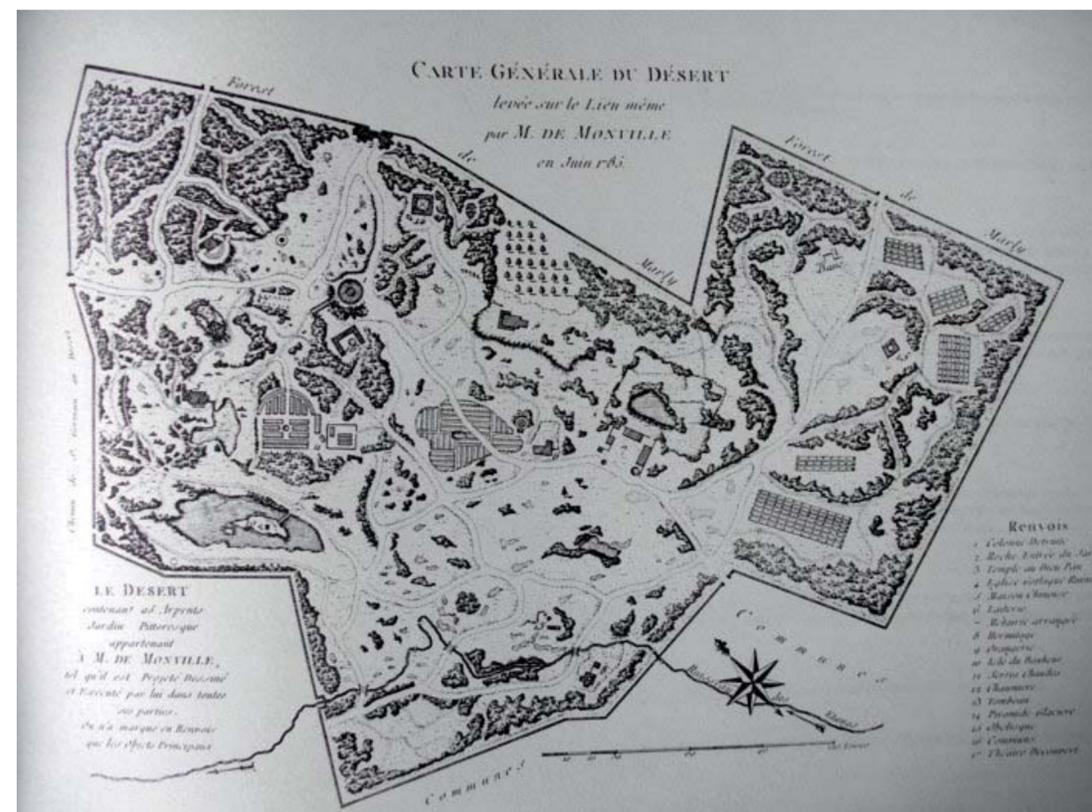


fig. 050 Planta. Désert du Retz, François de Monville, 1775

⁴¹ CARENA, Carlo - *Ruina-Restauro*, Enciclopedia Einaudi, 1984, p. 43.



fig. 051 *Le Temple de la philosophie, Parc Jean-Jacques-Rousseau, 1791.*



fig. 052 *La Glacière pyramide, Désert de Retz.*

⁴² Tradução livre do autor. No original: "It is true that such effects properly belong to real ruins: but they are produced in a certain degree by those which are fictitious: the impressions are not so strong, but they are exactly similar: and representation, though it does not present facts to the memory, yet suggests subjects to the imagination." - WHATELY, Thomas - *Observation on Modern Gardening Illustrated*, 1770, p.132

⁴³ Tradução livre do autor. No original: "De la composition des paysages sur le terrain ou Des moyens d'embellir la nature près des habitations en joignant l'agréable à l'utile." - GIRARDIAN, Marquis de - *Reissure*, 1979

⁴⁴ Tradução livre do autor. No original: "This unfinished structure is now no more than a ruin..." - NERVAL, Gérard de - *Sylvie*, 1853.

⁴⁵ Tradução livre do autor. No original: "stands like a solitary beacon, signaling the visitor to prepare for an encounter with the bizarre." - Idem, *ibidem*.

⁴⁶ Tradução livre do autor. No original: "In the conventional picturesque garden, the presence of follies enhances the viewers' sense of physical and intellectual power, placing them in a controlling relation to the architecture of all times and all places, which has been scaled down to the comfortable proportions of the rural everyday landscape." (...) "It is the viewer who is reduced, rendered small and bewildered before the mysterious bulk of the Broken Column." - KETCHAM, Diana - *Le Désert de Retz: A Late Eighteenth-Century French Folly Garden*. In *The Artful Landscape of Monsieur de Monville*, 1997.

⁴⁷ Tradução livre do autor. No original: "decades of neglect saved the Désert de Retz from its common fate. Forgotten or ignored by a series of absentee owners, the park and its architectural contents were permitted to decay undisturbed and were taken up only in the 1980s as the object of restoration." - KETCHAM, Diana - *Le Désert de Retz: A Late Eighteenth-Century French Folly Garden*. In *The Artful Landscape of Monsieur de Monville*, 1997.

próprios da psicologia individual. Os objetos que remetem para o passado cumprem a função de ligar o passado ao presente suportando a cultura que necessita da memória, da História.

Durante o séc. XVIII a *ruína* e a natureza celebraram a sua união num novo cenário, a paisagem jardim. Os jardins ingleses rejeitaram plantações ordenadas, caracterizadas por desenhos simétricos e geométricos. O jardim francês foi concebido como uma extensão do castelo que irradiava, a partir da casa, num eixo central conectando-se ao palácio, podendo ser apreciado na sua totalidade num único olhar a partir de um ponto fixo que possuía um significado evidente, expressando o poder indivisível e absoluto do monarca.

O jardim paisagem é libertado da residência que agora o envolve e abraça. Este fez uma inversão gradual da perspectiva que corresponde a uma série de fatores e filosofia. O traçado geométrico foi lentamente superado por vias sinuosas e assimétricas sobre o terreno irregular e foi adornado com *ruínas* inventadas.

Viajantes britânicos do "Grand Tour" descobriram o valor das paisagens através de pinturas impressionistas de paisagens idealizadas por Claude Lorrain ou Nicolas Poussin, em países europeus. Estas pinturas românticas refletem a atitude de anseio por estilos clássicos, tais como a Arquitetura Grega ou Romana.

O primeiro a propor a imitação de *ruínas* foi Batty Langley, no seu tratado *New Principles of Gardening*, 1728. Foi seguido por William Kent, o pai do jardim moderno, sendo o primeiro a juntar *ruínas*, uma pagoda e um tronco de árvore seco para aumentar a qualidade pitoresca.

William Gulping desenvolveu as ideias do pitoresco, especulou que um jardim decorado com *ruínas*, com palavras gravadas nas suas pedras despertaria diversas emoções ao espetador. De acordo com as suas teorias do pitoresco, a variedade de pontos de vista, contrastes de texturas, efeitos de luz e sombra, irregularidade das formas e mistério, deveriam afetar o estado emocional do espectador e estimular a sua imaginação.

Para ser pitoresco um jardim tinha de ser exótico, um microcosmo ornamentado com pequenos fragmentos de construções. Vários elementos como colunas, templos, obeliscos, túmulos, pirâmides egípcias, recolhidos ou fabricados, foram colocados para adicionar o tempo e o mistério à paisagem.

A construção destas *ruínas* fictícias, por vezes no estilo gótico, greco-latino, ou egípcio na Alemanha e França roçam o paradoxal. Não são partes integrantes de uma *ruína* para serem o testemunho autêntico de um tempo passado. Mas, ainda assim, conseguiram exibir uma aura do passado. Em *Observations on Modern Gardening*, Sir Thomas Whately, teoriza sobre as experiências nos jardins ingleses procurando os sentimentos nostálgicos em redor das *ruínas*.

"É verdade que tais efeitos pertencem corretamente a ruínas reais; eles são produzidos num certo grau por aqueles que são fictícios; as impressões não são tão fortes, mas são exatamente iguais; e representação, pensamentos que não apresentam factos à memória, mas sugere temas para a imaginação." ⁴².

Transformou as suas construções dissociando a imaginação gerada por uma *ruína* da sua referência histórica. O que lhe confere o estatuto de um objeto concetual, ao associar a um vestígio, mas passando a noção de tempo. Colunas, pirâmides, templos apresentam um valor referencial ou comemorativo que vai para além do prazer de quem as observa.

Marquis of Girardian delineou a tipologia de jardim no seu tratado publicado em 1777, "A composição da paisagem no campo ou os meios de embelezar a natureza perto das habitações, unindo o útil com o agradável". ⁴³.

Um exemplo deste tipo de jardim paisagem, pontuado por *ruínas* inventadas é o Desert de Retz. Uma propriedade comprada por François Nicolas de Monville que foi gradualmente crescendo atingindo os 40 anos. O plano do jardim e das *ruínas* foi criação de François de Monville, na construção dos edifícios foi assistido pelo arquiteto François Barbier.

A propriedade foi planeada cuidadosamente, procurando harmonia entre os edifícios e a paisagem ao seu redor. No jardim foram plantadas várias espécies de árvores raras, foram criados pequenos vales e um lago com uma ilha, originando uma paisagem requintada. Este foi projetado para nele se divagar e o espaço em redor de cada *ruína* foi concebida não para projetar a imagem total do resto do jardim. O visitante tinha, assim, a impressão de sucessivas revelações e o espaço parecia maior do que realmente era.

Em 1785, refletindo o interesse do séc. XVIII por fragmentos da antiguidade, já existiam distribuídos pelo jardim 17 locais, dos quais se destacam um depósito de gelo em forma de pirâmide, um obelisco egípcio e um templo dedicado ao deus grego Pan. O interesse pelas civilizações do oriente levou Monville a construir uma casa chinesa e uma tenda Tartar na ilha da Felicidade.

Na ilha de Poplars definido por René de Girardin, Hubert Robert colocou o Temple of Philosophy, deixada deliberadamente inacabada, para conseguir a aparência de *ruína*. "This unfinished structure is now no more than a ruin..." ⁴⁴.

A mais notável de todas as construções foi a Broken Column House. Esta assume a forma de uma coluna clássica toscana, arruinada, cortada e dividida com fissuras. Com 15 metros, a casa coluna continha um piso térreo e três andares superiores. O interior foi dividido em salas ovais.

Os andares superiores eram alcançados por uma escada em espiral iluminada por uma claraboia de vidro. Plantas raras e flores foram pendurados ao longo dos corrimãos procurando a experiência de

explorar uma *ruína* real que tinha sido invadida pela vegetação. "Ergue-se como um farol solitário, sinalizando o visitante para se preparar para um encontro com o bizarro." ⁴⁵.

"No jardim pitoresco convencional, a presença de loucuras aumenta a sensação de poder físico e intelectual dos telespectadores, colocando-os numa relação de domínio com a Arquitetura, de todos os tempos e todos os lugares, que foi reduzida às proporções confortáveis da paisagem rural quotidiana. "Mas no desert de Retz", é o espectador que é reduzido, rendido, pequeno e perplexo diante da massa misteriosa da coluna quebrada". ⁴⁶.

Hoje em dia é o único jardim do século XVIII, em França, que ainda existe perto de seu estado original. Outros foram nivelados ou existem completamente alterados ou em fragmentos, longe dos esquemas originais.

Mas "décadas de negligência salvaram o Désert de Retz desse destino comum. Esquecido ou ignorado por uma série de donos ausentes, o parque e o seu conteúdo arquitetónico foi autorizado a decair imperturbado e apenas foi retomado em 1980 como objeto de restauração." ⁴⁷.

O que foi concebido no século XVIII como uma *ruína* artificial tornou-se no século XX literalmente numa *ruína*, uma ironia que mudou todos aqueles que atravessaram a vegetação para entrar naquele lugar esquecido. Levantando a questão de como se poderia intervir naquele local.

Como se pode restaurar uma *ruína* artificial que se tornou uma *ruína* verdadeira, de volta ao seu estado original artificial, uma condição que aspirava ser, mas no que se veio a tornar.

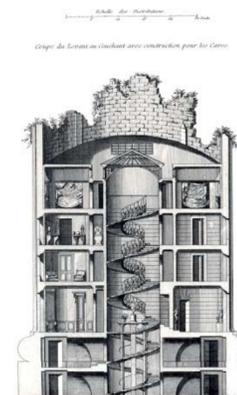


fig. 053 *La Colonne Détruite, Désert de Retz, 1781.*

A RUÍNA

A RUÍNA E A CONSTRUÇÃO

"I like ruins because what remains its not the total design, but the clarify thought, the naked structure, the spirit of the thing."⁴⁸

As cidades são fruto das acumulações e sobreposições de diferentes acontecimentos urbanos ao longo dos tempos. São conjuntos que se foram unificando, compostos por fragmentos de várias épocas. As cidades não têm espaço para crescer. Os edifícios caem em *ruínas* e essas *ruínas* podem ser utilizadas como matéria-prima para novas construções ou, a partir delas, da sua base, novos usos e novos edifícios são construídos.

Não há nada de novo sobre dar uma nova vida a *ruínas* antigas. O Fórum de Roma é uma das *ruínas* mais famosas do mundo e muitos dos seus edifícios foram novamente habitados num certo momento da História. Além da prática comum de reutilização do mármore em novas estruturas, também houve a adaptação de *ruínas* existentes para novos usos. O Mercado de Trajano, construído em AC 107-110, foi completamente transformado na Idade Média. Apesar das fases medievais e renascentistas terem sido posteriormente removidas do Fórum procurando apenas manter as "glórias da Antiguidade Imperial", Roma e Atenas evoluíram a partir de aglomerados, ao longo do tempo, densificaram-se e tornaram-se metrópoles.

O Palácio Diocleciano é paradigma das ambiguidades da distinção entre cidade e arquitetura. Um palácio que se transforma em cidade, onde espaços domésticos evoluem para espaços urbanos. A reutilização de uma estrutura formal não é condicionada pela função a que foi destinada e, portanto, responde perfeitamente a novos usos. A estrutura cartesiana do palácio, dos seus percursos e dos seus pátios, transforma-se em ruas e praças que vão sendo preenchidas por uma densificação habitacional. Esta, respeitando a macroestrutura do palácio e agora da cidade, modifica alinhamentos e, a uma escala menor, altera por completo a presença dos edifícios antigos. No entanto, os grandes equipamentos mantêm-se com elementos polarizadores, em redor dos quais se desenham as novas funções urbanas.

A Catedral de Siracusa partiu de um templo grego, a matriz evoluiu para uma igreja cristã. Neste caso, uma arquitetura que privilegiava o exterior e a relação com o espaço público evolui para um espaço interior que privilegia a reflexão e a interiorização da arquitetura. Aquilo que era exterior, o espaço entre colunas de ordem dórica torna-se na nave da igreja confirmando um eixo dominante interior e longitudinal ao contrário da sua inicial condição exterior.

Como podemos recuperar um espaço de uma *ruína* sem que ele perca o seu carácter? São algumas ruínas preciosas demais para alterar? Quando se trata de *ruínas* patrimoniais, a abordagem mais comum é a sua consolidação e manutenção no seu estado de *ruína*, para que os visitantes a possam conhecer e visitar. Mas quando as *ruínas* são privadas da carga patrimonial, a sua intervenção e manipulação pode propor um novo ponto de vista interessante.

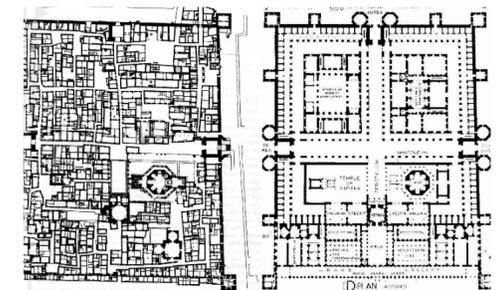


fig. 054 Esq planta atual. Drt planta reconstruída por E. Hébrard, Palácio de Diocleciano, Spil, Croácia.

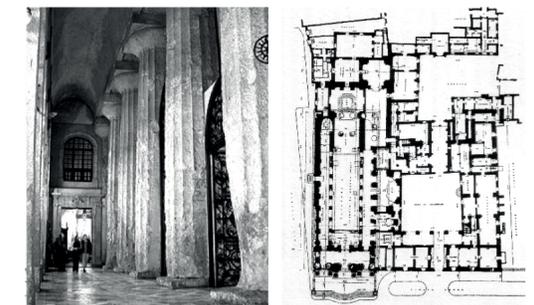


fig. 055 Catedral de Siracusa, Siracusa, Itália.

⁴⁸ Tradução livre do autor. "I like ruins because what remains its not the total design, but the clarify thought, the naked structure, the spirit of the thing." - ANDO, Tadao.



fig. 056 Neues Museum, Berlin, Alemanha, David Chipperfield



fig. 057 Vista Exterior, Park Avenue Armory, New York, Herzog e de Meuron



fig. 058 Corte, Park Avenue Armory, New York, Herzog e de Meuron.

Para os arquitetos do século 20, como Le Corbusier e Louis Kahn, por outro lado, o estudo das grandes *ruínas* do Egito, Grécia e Roma foi um meio para entender os atributos de arquitetura que resistiu aos testes do tempo.

Como arquitetos, o interesse pelas *ruínas* estava ao estudo da construção e dos espaços das obras antigas na procura de novas capacidades técnicas e tecnológicas para a conceção de edifícios.

Na publicação de *Log 31*, Bryony Roberts escreve: *“Os campos da arquitetura e preservação têm sido separados, se não antagónicos, mas as práticas mais recentes começam a fundir os dois, pois a preservação é reconhecida como um ato de projeto... A convergência entre design e preservação abre um novo território de experimentação arquitetónica, em que estamos projetando o passado e o presente ao mesmo tempo”*.⁴⁹

Projetos como o Neues Museum de David Chipperfield mostram um novo nível de sensibilidade no projeto que pode levar a esse tipo de restauros, combinando um respeito pelo tecido original do edifício, com a confiança de resgatar uma *ruína*, para a tornar arquitetura contemporânea.

Da mesma forma, o projeto de renovação do Park Avenue Armory por Herzog e de Meuron mostra como novas tecnologias podem ser empregues para fazer pequenos restauros, até ao mínimo detalhe, para preservar as camadas da história arquitetónica de um edifício.

O fascínio pela *ruína* é demasiado complexo, é um fenómeno que pode ser julgado como uma obsessão mórbida pela decadência e desolação. Uma exibição didática onde a nossa sociedade falhou. No século passado, o gosto pela *ruína* é talvez uma outra fonte de inquietação para os arquitetos. A obsessão da arquitetura como *ruína* foi uma meditação sobre os processos naturais e um estudo sobre formas espaciais. Apesar de conterem elementos que traçam interesses do passado também carregam uma perversidade que as torna únicas para o nosso tempo.

A queda, relativamente recente, de edifícios como Eastown Theatre de Detroit, é comparado com as grandes pirâmides ou o Coliseu de Roma. Podemos ver estas *ruínas* como ícones de organizações socioeconómicas industriais falidas, monumentos de uma era passada da nossa história urbana mas, ao mesmo tempo, apresentam oportunidades tentadoras para a preservação, recuperação e novas estratégias de renovação urbana.

Projetos como o High Line, em Nova York, e o Tate Modern, em Londres, conseguiram com sucesso tornar essas fantasias ainda mais atraentes. Tal como o impacto de gravuras de Piranesi só se tornaria evidente em retrospecto. Só num futuro se vai realmente ser capaz de avaliar a natureza da relação entre *ruína* e a crescente atenção dada no ato do projeto.

Em Portugal, o arquiteto em que se pode observar bastante interesse por este tema da *ruína* é Eduardo Souto de Moura, cuja obra inicial desenvolve a ideia de *ruína* como um fator comum na ideia do projeto. É a partir da interpretação pessoal do sítio que organiza a intervenção baseando-se numa abordagem da topografia como elemento do projeto. Esta ideia une e justifica a coerência das opções tomadas quando um objeto artificial, simula uma permanência perene e comunica uma sensação de que aquele sítio intacto não poderia prescindir daquele objeto preciso, significa que a Arquitetura conseguiu o estatuto de natureza.

No início da sua obra a *ruína* é um instrumento preponderante para analisar e compreender os seus projetos. Por ter trabalhado com Álvaro Siza existe uma coincidência temporal na abordagem do tema da *ruína*. Siza torna-se numa influência bastante clara não só no modo de pensar a *ruína* como condição histórica e de memória, mas também na maneira como ela é encarada de acordo com uma metodologia de restauro ou reconstrução do património que o projeto pressupõe, como se pode observar em S. Victor.

A *ruína* torna-se no elemento que dá significado e valores a um edifício. Eduardo Souto Moura é modernista mas lembra que os edifícios precisam de uma interpretação particular do sítio como instrumento do projeto. Não apenas uma interpretação simples do conceito de *genius loci*, mas sim de uma interpretação do local como matéria do projeto, sempre no sentido de ser Arquitetura. Ou seja, Arquitetura como um objeto preciso do qual um sítio intacto não pode prescindir, *“... é o querer conhecer a história, não com imagens de frente, mas por dentro, na lucidez do projeto, onde a razão dita e o “sítio” aceita, quando o “sítio” informa e a razão aceita.”*⁵⁰

É uma relação entre razão e sítio, ou melhor, entre a Arquitetura e o lugar apreendida em Álvaro Siza e em Aldo Rossi, não só no que se refere às ferramentas práticas do projeto como às bases teóricas e do discurso argumentativo. Podemos encontrar vários exemplos na obra de Souto Moura deste método: a *ruína* em Baião em contraste com a caixa de vidro no Gerês, onde o volume de vidro não toca na *ruína*, ou o café que nasce do resto de uma *ruína* agrícola no mercado de Carandá.

A *ruína* é também a metáfora de um fim anunciado ou porventura do princípio de uma nova natureza, um sentimento subtilmente crepuscular associado a uma paisagem que aponta para uma leitura de continuidade através da transformação dos vários elementos. Esta definição comprova como a *ruína* é encarada de uma forma ambígua.

Como diz Alexandre Alves Costa, *“em S. Victor consolidam-se ruínas, mantêm-se caminhos e atravessamentos antigos que se contrapõem enfaticamente à afirmação convicta de uma nova lógica tipológica e construtiva. No entanto, a nova regra nasce, mesmo por oposição, da preexistência, ajudando a conformar o sítio e acumulando significados. Noutras situações da mesma operação, Siza irá adotar tipologias tradicionais ou restaurará rigorosamente edificações em ruína.”*⁵¹

Neste caso são tipologias novas com muros que se mantêm, uma



fig. 059 Mercado de Carandá, Braga, Portugal, Souto Moura.



fig. 060 Sensing Spaces: Architecture Reimagined, Royal Academy of Arts, Londres, Eduardo Souto Moura, 2014.



fig. 061 Intervenção SAAL em São Victor, Porto, Portugal, Álvaro Siza, 1976.

⁴⁹ SOUTO MOURA, Eduardo - *Não há duas sem três*, in JA 217, 2004, p. 28.
⁵⁰ CARENA, Carlo - *Ruina-Restauro*, Enciclopedia Einaudi, 1984, p. 107.
⁵¹ COSTA, Alexandre Alves - *Reconhecer e Dizer*, in *Arquitecturas*, p. 102.



fig. 062 Reconversão Mercado de Carandá. Braga, Portugal. Eduardo Souto Moura. 2012



fig. 063 Pousada de Santa Maria do Bouro, Portugal. Eduardo Souto Moura. 2012



fig. 064 Museu Grão-Vasco. Viseu, Portugal. Eduardo Souto Moura. 2004

oposição à preexistência que vai carregar de significado toda uma nova ideia de cidade apenas concretizada no interior de um quarteirão. Recupera o tema da ilha, não na tipologia edificatória mas num sonho nunca concretizado de uma cidade entendida a partir do tema da ilha proletária.

Fernando Távora quando intervém na *ruína*, questiona-se em que medida deve ser ela transformada. Em algumas obras confronta-se com a ausência da *ruína* ou de parte significativa dela, na Quinta da Conceição, em Matosinhos, ou então é confrontado com vestígios da ruína que não informam sobre a totalidade do corpo que constituía a obra antes do estado de *ruína*, na Casa dos 24, no Porto, evita apaixonadamente a queda da obra no estado de *ruína*, na Casa da Rua Nova, em Guimarães, ou então confronta a obra quando esta necessita de cuidados, na Casa da Covilhã, em Guimarães.

Ao contrário do amor platónico de John Ruskin perante a arquitetura, Fernando Távora prefere tocar-lhe com as próprias mãos. "... mas só comecei a conhecê-la melhor quando, juntos iniciámos o romance da sua - e nossa - transformação. Havia que tocar-lhe e tocar-lhe foi um ato de amor, longo amor, longo e lento, persistente e cauteloso, com dúvidas e certezas, foi um processo sinuoso e flexível e não um projeto de estirador, foi um método de um homem apaixonado e não de frio tecnocrata, foi um desenho de gesto mais do que um desenho no papel"⁵².

A *ruína* enquanto percurso natural de todos os edifícios, no sentido da perfeição e integração na natureza, é encarada como um processo que não deve ser interrompido, nem acelerado. Eduardo Souto Moura no seu projeto, vai realçar e defender a imagem de fim ao invés do restauro por completo. Uma "morte" que significa a aproximação à natureza, a um estado de perfeição e completa pertença. Um crepúsculo que indica fim e princípio, reciclagem, integração no natural, anonimato, como se observa na Casa do Gerês, na Pousada de Santa Maria de Bouro, na Casa de Baião.

"...Ruskin exigirá quatro ou cinco séculos de corrosão para considerar um edifício "no auge da sua importância"⁵³.

Deixando o existente incólume ou construindo dentro dele, o que é comum nestas obras, é uma vontade de deixar o existente naquele estado de evolução. Em certas situações simula uma *ruína* mais arruinada do que o pré-existente. A resposta à *ruína* não passa pela reconstrução como era na sua génese, mas com a linguagem moderna, abstrata, conseguir o estado de anonimato. Um anonimato que pretende não contar histórias, mas sim deixar as pessoas "ouvir as histórias", um edifício que não pretende ser protagonista da vida, mas sim suporte ao decorrer da vida das pessoas.

Nestas obras, a vontade é, fundamentalmente, a partir da obra anónima, criar condições e motivos para novos utilizadores usufruírem de um espaço recuperado. Na sua obra não é uma posição concetual a priori que define o projeto, é o projeto em si que define a estrutura concetual por detrás dos argumentos que o defendem. Utiliza a matéria a seu favor, a *ruína*, mesmo quando existe, é sempre manipulada concetualmente no sentido de justificar a ideia de projeto.

"... los monumentos deben desacralizarse en el sentido de convertir parte de la ciudad en topografía y en material constructivo del que podamos servirnos"⁵⁴.

A *ruína* não é apenas usada como material do projeto, esta é por vezes usada simultaneamente, como material de construção. Noutras intervenções a *ruína* nem existe como verdadeira. Pelo contrário, é inventada, como uma memória que não existiu, mas que é simulada.

A *ruína* do café junto ao mercado do Carandá é usada como matéria, constrói dentro e com a *ruína*. "... é a ruína operacional... a obra não tem nada a haver com a ruína, mas tem a haver com o material disponível que dá para fazer uma obra..."⁵⁵.

Quando pode manter a *ruína*, confere-lhe um lugar no projeto, mas sujeita-a à passagem do tempo. À falta de uma memória, Souto Moura desenha e cria a memória do sítio, inventa um passado para justificar um futuro.

"Souto Moura inventa histórias quando não existe história, constrói os sinais do tempo para os preservar e qualifica a sua narrativa com a dignidade dos materiais naturais..."⁵⁶. Eduardo Souto Moura percebe o significado da paisagem além da importância da *ruína* em si. Atua topograficamente e cria o cenário necessário para contar uma história, à qual atribui memória com a *ruína* inventada.

Estas não apresentam a dedicação historicista arqueológica de Távora perante o existente. Álvaro Siza apresenta uma importância conhecida na relação da *ruína* com a paisagem, tal como há uns séculos atrás.

Na Casa Alcino Cardoso inventa uma *ruína* junto à piscina, como enquadramento paisagístico. Nos muros em *ruínas* deixadas em S. Victor, recupera a nostalgia através do restauro de quatro casas existentes.

Em Eduardo Souto Moura percebe-se, uma proximidade com a abordagem teórica de Colin Rowe e de Robert Venturi. Aplica simultaneamente outra forma de analogia baseada na análise e aproximação da história.



fig. 065 Café do Mercado de Carandá. Braga, Portugal. Eduardo Souto Moura. 1980



fig. 066 Reconversão Mercado de Carandá. Braga, Portugal. Eduardo Souto Moura. 2012



fig. 067 Piscina Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho, Portugal. Álvaro Siza. 1971-1973

⁵² TÁVORA, Fernando - Fernando Távora, Coisa Mental, 1992. p.130.
⁵³ CARENA, Carlo - Ruína-Restauro, Enciclopedia Einaudi, 1984. p.119.
⁵⁴ ROSSI, Aldo - Ciudad y proyecto. In proyecto y ciudad histórica, 1976. pag. 19.
⁵⁵ AAVV, Eduardo Souto Moura - A Ambição à Obra Anónima, 2000. p.31.
⁵⁶ ALVES COSTA, Alexandre - Reconhecer e Dizer. Architeci, nº5. p. 103.

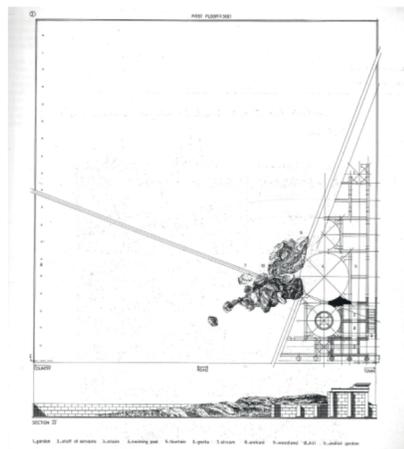


fig. 068 Planta da Casa Karl Friedrich Schinkel, Eduardo Souto Moura, 2004.



fig. 069 Vista Aérea Recuperação e Conversão das Ruínas de São Paulo em Museu, Macau, João Luís Carrilho da Graça, 1995.



fig. 070 Vista Interior, Recuperação e Conversão das Ruínas de São Paulo em Museu, Macau, João Luís Carrilho da Graça, 1995.

Segundo Monestiroli o que nos permite compreender a atitude de Souto Moura perante a *ruína* e os fragmentos de história é a tentativa de estar à altura da arquitetura da antiguidade e reflete-se na utilização do fragmento e da *ruína* como instrumento de analogia formal com o passado.

*“Establecer una refacción con la historia significa querer estar a la altura de la arquitectura de la antigüedad.”*⁹⁷.

No projeto para o concurso da casa Karl Friedrich Schinkel, estas contradições e misturas são o grande tema do projeto. Elementos da linguagem clássica de Schinkel são misturados com o grafismo planimétrico dos primeiros projetos de Mies Van der Rohe que se articulam com uma visão romântica da *ruína* que evolui a partir da “cidade” em direção à natureza.

Colunas clássicas sem suporte, pilastras, frisos caídos, mostram uma autêntica colagem de fragmentos de diversas linguagens e tempos, relacionando diretamente dois pontos da história da arquitetura, Schinkel e Mies Van der Rohe, demonstrando a afinidade e influência do autor por estes momentos históricos.

Não usa as *ruínas* como reação ao código formal moderno, mas sim como paradigmas formais, a abstração de influência direta de Mies Van der Rohe, como forma de acentuar a regra.

As intervenções em *ruínas* apresentam uma série de desafios e problemas, consoante o seu grau de destruição, edifícios vazios que ficam sem coberturas durante décadas ou séculos tornam-se, muitas vezes, num monumento agendado e, portanto, uma visão mais conservadora é muitas vezes pensada por ser a mais apropriada. Por outro lado existem visões mais radicais que tiram partido do estado do edifício em *ruína* para desenvolverem novas abordagens, ambientes e espacialidades, originando novas formas de habitar a *ruína*.

A intervenção é muitas vezes uma questão de grau. Até que ponto deve o antigo ser comprometido pelo novo? Pode o novo permanecer subserviente ao antigo, se o antigo está agora em *ruínas* e muito já perdeu?

Podemos considerar três pontos específicos de primordial consideração quando se pretende encontrar uma solução para uma intervenção em *ruínas*. O impacto visual da nova estrutura com a antiga, a escolha de materiais e a interface entre materiais existentes e novos. Podemos encontrar vários exemplos, o novo colocado dentro do antigo; ou o novo colocado diretamente por cima da antiga estrutura, quer apoiado nela ou numa nova estrutura de modo que apenas a pele exterior repousa sobre o tecido antigo. Ou o novo ser construído sobre a *ruína* existente criando um invólucro para a mesma.



fig. 071 Pousada de São Dinis, Vila Nova de Cerveira, Portugal Alcino Soutinho, 1973



fig. 072 Vista Exterior, Casa EC, São Miguel Arcanjo, São Roque do Pico, Ilha do Pico, Açores, Portugal, SAMI arquitetos, 2014

⁹⁷ MONESTIROLI, Antonio – La Arquitectura de La Realidad, 1993, p.222



fig. 073 Vista exterior, Casa EC, São Miguel Arcanjo, São Roque do Pico, Ilha do Pico, Açores, Portugal. SAMI arquitetos, 2014.



fig. 074 Vista da Sala, Casa EC, São Miguel Arcanjo, São Roque do Pico, Ilha do Pico, Açores, Portugal. SAMI arquitetos, 2014.

Na pousada do Castelo do arquiteto Alcino Soutinho em Vila Nova de Cerveira, desde o início, o projeto foi no sentido do aproveitamento integral da cidadela como pousada, mediante a adaptação de várias construções, preservando o mais possível a sua feição típica, mas construindo no seu interior núcleos completamente novos, que se afastam ou espreitam mantendo as paredes antigas, marcando assim os vestígios da passagem do tempo, procurando dar ênfase ao existente.

Aceitando as contradições resultantes das suas múltiplas vivências, ora introduzindo estruturas modernas capazes de responder as novas realidades funcionais, ora exaltando seletivamente percursos, espaços e elementos arquitetónicos existentes. Embora respeitando a volumetria desaparecida propõe um diálogo renovado com a História através de um desenho original, profundamente estimulado pelas pré-existências. Face ao estado de degradação das estruturas construtivas, ao carácter híbrido da arquitetura, bem como da documentação histórica, a recuperação do conjunto não foi entendida com o sentido de recomposição arqueológica⁵⁸.

Na casa EC projetada pelos SAMI arquitetos, o projeto partiu da vontade do cliente em manter a *ruína* existente e pensar uma casa que a pudesse valorizar oferecendo possibilidades de vivências mais diversas e complexas que a anterior tipologia.

A *ruína* é assumida como um "cenário" a preservar para desfrute estético e afirmação da sua presença simbólica. A casa nova, de betão aparente e coberturas em deck de madeira, adapta-se à pré-existência, tirando partido das possibilidades oferecidas pela dupla fachada.

"O projeto começou por preencher todos os limites da ruína, e depois percebemos que, se nos afastássemos das paredes, os vãos poderiam ter outra dimensão e alinhamento."⁵⁹.

A relação entre o novo e o velho afirma-se através da integridade de cada elemento e do respeito pela identidade de cada tempo. O par movimenta-se suavemente entre o contacto e o afastamento dos corpos. Essa afinação gera uma nova identidade singular, o encontro refinado e subtil entre a construção contemporânea e as capacidades "simbólicas" da *ruína* pode ser entendido como um manifesto acerca das funções da arquitetura.

Desta forma, tende a expressar mais plenamente a *ruína*, permitindo espacialidades e relações muito interessantes, mas apresenta uma maior dificuldade em fazer um selo estanque entre o velho e o novo para proteção contra a intempérie.

Na Casa dos 24 a nova intervenção assenta sobre as *ruínas* existentes na parte inferior do edifício. A aproximação da *ruína* com a parede nova que se lhe sobrepõe comprova a intencional familiaridade, imposta por Távora, do novo ao antigo, tanto pela cor quanto pela textura das pedras que compõem ambas, diferenciando-se apenas no corte certo das pedras contemporâneas.

O edifício proposto por Távora é collage referencial e literal. Referencial enquanto utiliza a interpretação de dados históricos e de modelos conhecidos de mesmo período histórico para compor a linguagem abstrata com que modela o novo edifício. É collage literal por sobrepor-se às *ruínas* dos antigos Paços do Concelho, a quem presta homenagem. Távora concebe este edifício a partir do existente, da planta quadrada cuja massa em betão é estruturada em U, formando três planos que compõem as laterais do volume, revestidos com placas de granito serrado, da mesma cor do da Sé. Nesta ação válida um dos princípios da collage ao utilizar, como âncora do projeto, a estética abstrata da matéria-prima em contraposição à estética da figura, ainda que a figura tenha aí papel importante na configuração do lócus urbano.

A passagem do antigo ao novo acontece sobriamente tendo as peças antigas um destaque de relevo sobre as novas, sendo as antigas deixadas tal qual se dispõem no momento do encontro, alvenaria que se desfaz aos poucos e evidencia o desaparecimento da sua continuidade. A Casa dos 24 torna-se numa continuidade da cidade, collage que se estabelece a partir de diversos fragmentos materiais e memoriais que interpreta e modifica.

"(...) existe outra arquitetura que impressiona menos, e menos gente. Pode ser de grande ou pequena dimensão. Relaciona-se com tudo que a envolve, ainda que tal não seja aparente, ou evidente, ou por razão de forma. Pode ter qualidade ou não; raramente é gratuita, ou nunca. Pode ser modesta, se para outra presença não existe razão; ou difícil, mas não por imodéstia."⁶⁰.

Este tipo de abordagem pode também ser visto no museu Kolumba, onde a *ruína* pode ser vista de ambos os lados, gera-se então uma interface entre o antigo e o novo, perdendo-se muitas vezes a "borda irregular" da *ruína*, mas gerando uma tensão entre os novos e antigos materiais.

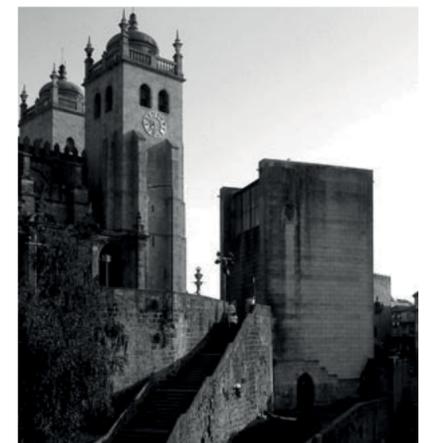


fig. 075 Casa dos 24, Porto, Portugal. Fernando Távora, 2002.

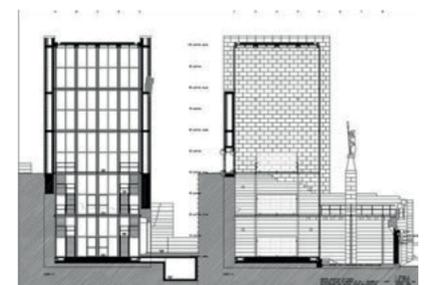


fig. 076 Corte e Alçado, Casa dos 24, Porto, Portugal. Fernando Távora, 2002.



fig. 077 Teatro Thalia, antes da intervenção, Lisboa, Portugal, 2010.

⁵⁸ SOUTINHO, Alcino - *Arquitetos Portugueses. Público, Série 2*: 2012. pag. 26-29.

⁵⁹ BARBAS, Isabel - *NA 'ILHA NEGRA'*, 2014.

⁶⁰ SIZA, Álvaro - *A Propósito da Arquitetura de Fernando Távora*. In AAVV, *Fernando Távora*, 1993. p. 69.



fig. 078 Vista Interior. Palco e Plateia, Teatro Thalia, Lisboa, Portugal, Gonçalo Byrne Arquitectos e Barbas Lopes Arquitectos, 2012.



fig. 079 Vista Exterior. Palco e Plateia, Teatro Thalia, Lisboa, Portugal, Gonçalo Byrne Arquitectos e Barbas Lopes Arquitectos, 2012.

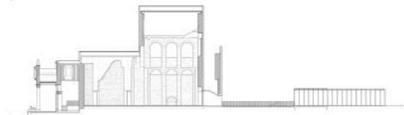


fig. 080 Corte, Palco e Plateia, Teatro Thalia, Lisboa, Portugal, Gonçalo Byrne Arquitectos e Barbas Lopes Arquitectos, 2012.

No Teatro Thalia projetado por Gonçalo Byrne e Barbas Lopes Arquitectos, a necessidade de voltar a construir as coberturas, o risco de colapso da estrutura existente, e a vontade de manter intacta a *ruína* pelo seu interior, cuja textura constitui o acabamento final das novas salas, deferiram o modo de consolidação da construção. Com instalações técnicas mínimas, criaram um cenário que pode ajustar-se a diversos usos.

Procuraram uma relação clara entre o novo e o antigo no sentido de lhe conferir uma funcionalidade perdida, assume-se a *ruína* como uma entidade autónoma, válida por si própria enquanto corpo imponente que é preservado e protegido na sua integridade. Em contrapartida, o novo volume é um pavilhão de apoio, leve e transparente, uma estrutura adjacente, de apenas um piso e totalmente em vidro, que contém os programas adicionais, como receção, serviços e cafetaria. A nova imagem urbana do Teatro Thalia é assinalada pelos volumes dos espaços cénicos primitivos e pela frente dos novos espaços de apoio, que deixam ver para a Estrada das Laranjeiras os seus interiores bem como a paisagem dos jardins.

Na musealização arqueológica da praça nova do Castelo de S. Jorge, João Luis Carrilho da Graça, abordou os temas da proteção, revelação e legibilidade das *ruínas* existentes. Uma extensa escavação arqueológica deste sítio, iniciada em 1986, expôs vestígios dos seus sucessivos períodos de ocupação, do povoamento da Idade do Ferro, das habitações muçulmanas medievais e de um palácio do século XV, depois de removidos os artefactos mais relevantes ficou a escavação aberta a uma intervenção de proteção e musealização. Uma membrana de aço corten foi inserida para conter a topografia perimetral, sobrelevada, permitindo quer o acesso, quer uma leitura panorâmica do sítio. Este perímetro em aço corten, num certo ponto, transforma-se numa estrutura que paira e protege os mosaicos existentes.

A necessidade de uma cobertura para proteção das estruturas domésticas muçulmanas do século XI e dos frescos que sobre estas subsistem, foi tomada como oportunidade para reproduzir, através de uma interpretação conjectural, a sua experiência espacial enquanto sequência de espaços independentes organizados em torno de pátios. As paredes brancas que encenam a espacialidade doméstica das duas habitações escavadas flutuam sobre as paredes originais, tocando no chão em apenas seis pontos em que a evidência dos limites primitivos está ausente, enquanto a sua cobertura translúcida de policarbonato de madeira filtra a luz solar.

Outra solução mais simples e menos destrutiva. É fechar a *ruína* dentro de um edifício museu, apesar de se tornar menos destrutivo, separa a *ruína* do seu contexto como se observa no The Ara Pacis Museum, Rome.

A escolha de materiais tem um impacto significativo sobre as *ruínas*. Reconstruir nos mesmos materiais e estilo pode vir a produzir um pastiche do antigo edifício, reduzindo consideravelmente o significado do tecido original. Uma abordagem que, no passado, foi utilizada com sucesso, envolve a introdução de uma costura, tal como uma linha colorida de pedras, em que o antigo e o novo se encontram, na qual se percebe claramente a junta. No entanto, uma outra abordagem é o de proporcionar um contraste claro entre os antigos e novos materiais e cores, acentuando assim o tecido histórico contra um contexto contemporâneo. Mesmo que o novo edifício domine a estrutura combinada, como no Museu Kolumba de uma forma curiosa, também pode aumentar a importância visual do mais antigo.

Zumthor constrói uma grande massa que esmaga as *ruínas* medievais da Igreja de St Kolumba, uma abordagem extrema sem medo de tocar na *ruína*, mas ao mesmo tempo paradoxal, enfatizando o carácter especial da *ruína*.

A Igreja de St Kolumba foi severamente danificada durante a Segunda Guerra, foi transformada num jardim memorial em 1950. Com o crescimento da cidade em seu redor foi necessário procurar uma solução que protegesse a delicada escavação arqueológica. A diocese pediu a Zumthor que construísse um museu para expor a coleção de arte religiosa e que acomodasse as *ruínas*.

"They [the Archdiocese] believe in the inner values of art, its ability to make us think and feel, its spiritual values. This project emerged from the inside out, and from the place, (...) explained Zumthor at the museum's opening."⁴¹

Esta nova estrutura, incorpora e protege a *ruína* existente. Com a utilização de tijolos cinza na nova estrutura monolítica, unifica o novo à *ruína* criando um contraste de luz, cor e textura. Mas não é uma relação desordenada entre os dois, existe uma relação entre o velho e o novo, existe uma união subtil entre os dois. Diretamente, sobre os restos em *ruína* da igreja, o peso da nova estrutura é aliviado por pequenas frestas no tijolo que permitem a entrada de luz para o interior, onde estão os restos da antiga igreja romana e medieval.

A fachada de tijolo cinza fabricados de propósito para este projeto, integra os restos da fachada da igreja na nova fachada do museu contemporâneo. Faz a transição do antigo para o novo com perfurações no tijolo permitindo a entrada de uma luz difusa que preenche os espaços do museu. Com a mudança das estações, a luz no interior também varia e joga com as *ruínas*, criando um ambiente pacífico.



fig. 081 Musealização Arqueológica da Praça Nova do Castelo de S. Jorge, Lisboa Portugal, João Luis Carrilho da Graça, 2010.



fig. 082 Vista Exterior, Museu Kolumba, Cologne, Alemanha, Peter Zumthor, 2007.



fig. 083 Vista Interior, Museu Kolumba, Cologne, Alemanha, Peter Zumthor, 2007.



fig. 084 Pátio Interior, Museu Kolumba, Cologne, Alemanha, Peter Zumthor, 2007.

⁴¹ Citação referente ao discurso de Peter Zumthor na inauguração do museu Kolumba.



fig. 085 Alçado, Museu Kolumba, Cologne, Alemanha, Peter Zumthor, 2007.



fig. 086 Museu das Missões, São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul, Brasil, Lúcio Costa, 1937.



fig. 087 Museu das Missões, São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul, Brasil, Lúcio Costa, 1937.

O Museu das Missões do arquiteto Lúcio Costa é reconhecido como solução pioneira e exemplar de inserção de construção moderna num sítio histórico importante, integrando o novo ao antigo pela implantação estudada, pela reinterpretação inteligente de soluções consagradas e pela sábia escolha e utilização dos materiais.

Além do museu, havia sugerido também uma edificação para servir de moradia ao zelador. Mas como, nos diz o arquiteto, a casa do zelador precisava ficar no mesmo recinto das *ruínas*, era natural que esta, o museu e o pavilhão fossem tratados conjuntamente.

A polarização do programa é muito bem resolvida, na residência do zelador, a vida pequena e cotidiana é resguardada dos olhos curiosos voltando-se para o pátio interno. No museu pavilhão, o alpendre envolvendo quatro paredes paralelas de alvenaria de pedra caiadas conformando três espaços transparentes. A implantação do museu num dos extremos da antiga praça serve de ponto de referência e definia o acesso ao sítio.

O museu, um simples abrigo para as peças, é assim, uma construção, no duplo sentido material e intelectual, que organiza o olhar de forma que seja possível ver o passado através do novo, fazendo o visitante deambular entre os vestígios da *ruína*. Num certo sentido, a espacialidade do pavilhão museu reproduz a "espacialidade" da *ruína*, a ausência de cobertura e esquadrias e a conseqüente diluição dos limites entre interior e exterior, com a exposição de ambos, simultaneamente ao olhar, é semelhante ao efeito de transparência naquele.

É como se a espacialidade moderna, o contínuo espacial, a abolição dos limites entre exterior e interior, já estivesse presente na "espacialidade" da *ruína*, e o arquiteto apenas a revelasse. Algo parecido acontece com a intervenção de Paulo Mendes da Rocha na Pinacoteca do Estado de São Paulo, que tira partido do prédio inconcluso, acrescentando claraboias para iluminação zenital que, ao produzirem uma luz difusa, acentuam o efeito de estratificação e transparência de planos obtidos com a retirada das esquadrias internas.

Como disse Lúcio Costa, "Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz e se lembra das coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós"⁴².

A interface entre o velho e o novo fornece todos os tipos de desafios técnicos, quando se procura proteger o interior ou consolidar a *ruína*. As superfícies com limites irregulares e diferentes materiais podem ser problemáticas na união com novos materiais, um desafio resolvido com a ideia de projeto. Lidar com aberturas existentes, tais como janelas não vidradas também pode apresentar dificuldades, especialmente se eles forem de pedra e parcialmente em ruínas.

No Raglan Castle, os topos dos muros de pedra solta foram tapados com betão, com uma membrana macia que separa os dois materiais, o que proporcionou uma superfície nivelada e adequada sobre a qual construir. Um pano de tecido foi utilizado como uma camada de separação que permitiu que o novo trabalho fosse totalmente reversível, o betão pode ser facilmente removido na camada de separação, sem danificar o tecido existente.

Na recuperação das *ruínas* do Asley castle em Warwickshire rural, utilizou a *ruína* como um recipiente para construir uma série de espaços contemporâneos. O castelo já quase não era a *ruína* de uma pequena fortificação medieval, mas um sobrevivente devastado de sucessivos ciclos de demolição parcial e reconstrução que terminaram em 1978 com um incêndio. Um projeto de restauro convencional iria destruir o ambiente romântico da *ruína*, naquela paisagem rural inglesa.

O principal problema de voltar a habitar a *ruína* do Asley Castle, foi a sua estabilização, como estabilizar a sua estrutura e converter a *ruína* sem a arruinar ainda mais. As irregularidades e falhas nas paredes antigas de pedra, foram consolidadas com tijolo estabilizando as paredes de pedra, e construindo a nova habitação a partir de uma estrutura rígida de madeira independente das paredes de pedra.

Assim delicadamente reformulado, é possível analisar as muitas camadas da estrutura original sobreviventes, em todos os espaços houve o cuidado de manter o registro da superfície de castelo ao longo da história. Ao mesmo tempo, a moldura de madeira que forma a nova casa apresenta-se como uma colonização benigna do edificado; resultando numa peculiar ocupação mas no espírito das anteriores ocupações do castelo.

O rigor da abordagem inicial ao projeto, apesar da dificuldade e pormenor no estudo da *ruína*, permitiu oferecer uma nova oportunidade de vida, mas preservando a sua idade. A elegância desta estratégia significava que, no final, muito pouco foi realmente perdido, talvez apenas o vislumbre de um skyline pitoresco. O que foi adquirido é, naturalmente, um espaço que manteve o ambiente da *ruína*, mas conseguiu introduzir uma série de dispositivos que a permitiram consolidar e tornar habitável. Igualmente importante, existe um sentido do projeto como uma longa meditação sobre o que a arquitetura contemporânea pode ser capaz de alcançar num confronto direto com qualquer tecido construído existente.

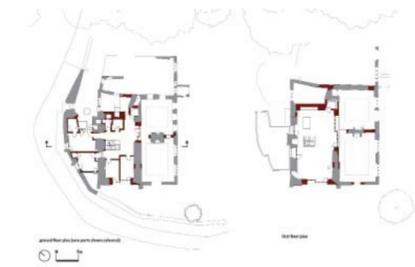


fig. 088 Asley Castle, North Warwickshire, Reino Unido, Witherford Watson Mann Architects, 2012.



fig. 089 Asley Castle, North Warwickshire, Reino Unido, Witherford Watson Mann Architects, 2012.



fig. 090 Asley Castle, North Warwickshire, Reino Unido, Witherford Watson Mann Architects, 2012.



fig. 091 Asley Castle, North Warwickshire, Reino Unido, Witherford Watson Mann Architects, 2012.

⁴² ROCHA, Ricardo - O pavilhão Lúcio Costa. Uma proposta, 2015.



fig. 092 Astley Castle, North Warwickshire, Reino Unido, Witherford Watson Mann Architects, 2012.



fig. 093 Refeitório Norwich Cathedral, Norwich, Norfolk Inglaterra, Michael Hopkins, 2004.



fig. 094 Capela de Nossa Senhora da Conceição, Recife, Brasil, Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli, 2006.



fig. 095 Interior, Capela de Nossa Senhora da Conceição, Recife, Brasil, Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli, 2006.

As muralhas do século XIV com um metro de espessura da Biblioteca no antigo refeitório da Catedral de Norwich foram consideradas intocáveis. Como resultado, a concepção de um novo edifício dentro das *ruínas* da catedral apresentou um desafio delicado. A Intervenção Michael Hopkins Architects aparece bastante simples e capta a essência da nave da catedral com uma estrutura de madeira, na qual apoia o telhado. A estrutura encaixa-se dentro do edifício na ruína original e as paredes exteriores envidraçadas assentam sem esforço sobre o tecido original.

No entanto, as grandes folhas de vidro e a composição aleatória do material que constrói os muros, de sillex, tijolo e pedra calcária, não se juntam facilmente. A parte inteligente desta junção é a introdução sutil de outro material em alvenaria que preencha esta difícil conexão. Construir as paredes de pedra com uma nova alvenaria ainda que sutilmente diferente resolve dois problemas. Resolve a junção difícil, e fornece um contraste identificável entre o velho e o novo, o que torna mais fácil ler a história do edifício.

Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli projetaram uma capela para os Brennand, no Recife, nas *ruínas* de um casarão do século XIX. As *ruínas* sugeriam uma intervenção mínima para restabelecer a condição de abrigo. Da construção sobravam apenas as paredes de pedra, envoltas por trechos de uma arcada feita com blocos cerâmicos.

Removeram camadas de massa e outros revestimentos da alvenaria exterior de pedra e as janelas e passagens recuperaram as alturas totais dos seus vãos. As arcadas passaram por um processo de consolidação e foram completadas em certos pontos. A capela surgiu a partir da reprodução do terraço externo nos interiores, afastando-se cerca de 80 centímetros em relação às alvenarias de pedra, divisórias altas de vidro transparente passaram a delimitar internamente o novo uso. A capela é assim contornada por um corredor aberto e coberto que, transparente, faz a mediação entre os espaços internos e externos.

A cobertura plana feita em betão restringe-se à exata proporção das paredes, sem as utilizar como superfícies de apoio. Evidencia-se, ao contrário, o distanciamento através de frestas regulares que percorrem todo o perímetro da edificação. Dois robustos pilares funcionam como elementos de sustentação da laje e também de divisão interna. Em torno deles organizam-se o altar, o púlpito e o acesso à sacristia subterrânea assim como, na outra extremidade longitudinal, o coro, implantado com a mezanine.

Dovecote Studio faz parte do campus de música fundada por Benjamin Britten em edifícios industriais abandonados na costa de Suffolk. Este projeto complementa a arquitetura existente de uma forma que é ao mesmo tempo sensível e moderno, resolvendo o complexo desafio de trabalhar dentro de uma frágil *ruína*, sem perder a essência. A estratégia concentrou-se na preservação do tecido existente, com toda a patina da idade e do uso, e apenas, adicionar a isso, numa linguagem facilmente identificável como contemporânea e que deveria envelhecer bem, de forma a unir-se à estrutura existente. Reconstruir literalmente o que existia iria contra essa estratégia. Por isso desenvolveram uma forma que refletisse a volumetria original, mas num material diferente e contemporâneo, o aço corten.

Esta forma foi desenhada como uma estrutura independente que poderia ser colocada dentro da *ruína* existente, deixando-a intacta. Embora contemporâneo, o aço corten tem uma tonalidade idêntica à cor dos tijolos vermelhos e apesar da sua forma refletir a forma do velho pombal, a sua construção a partir de um único material dá-lhe um aspeto diferente. O resultado é um edifício que a partir de uma certa distância evoca o fantasma da estrutura original, mas, visto de perto, revela-se como inteiramente novo.

Gerir a mudança é uma questão de opções e compromissos. Dar uma vida nova a uma *ruína* tem benefícios óbvios, mas estes devem ser equilibrados com a perda de uma *ruína*, como uma peça de escultura arquitetónica que está num estado de decadência orgânica em andamento, e a perda de algo que agrada à nossa sensibilidade artística e romântica.

Encontrar a solução certa para habitar uma *ruína* é um desafio arquitetónico. Não é apenas a forma, muitas vezes irregular da estrutura, e os materiais comprometidos, por vários anos de exposição aos elementos, mas os desafios filosóficos de como abordar o projeto e como tocar o tecido existente são complexos e altamente controversos.

Conseguir um claro contraste entre o novo e o velho, assegurando uma colaboração técnica bem-sucedida entre os materiais é obrigatório para apresentar um dilema quando a pedra antiga conhece a nova ambição.



fig. 096 Dovecote Studio, Snape Maltings, Suffolk, Reino Unido, Haworth Tompkins, 2009.



fig. 097 Dovecote Studio, Snape Maltings, Suffolk, Reino Unido, Haworth Tompkins, 2009.

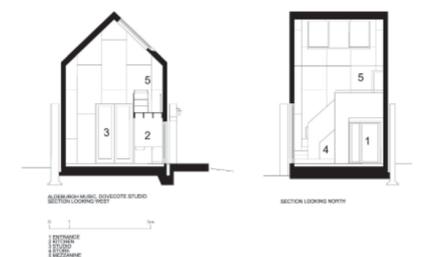


fig. 098 Dovecote Studio, Snape Maltings, Suffolk, Reino Unido, Haworth Tompkins, 2009.

A RUÍNA

CASOS DE ESTUDO

“A arquitetura nasce de verdadeiras necessidades, mas vai para além delas: se quisermos descobri-la, observam-se as ruínas.”⁶²

Como forma de melhor compreender o tema parte-se da análise de obras já construídas que tenham por base *ruínas* para melhor compreender não só a aplicação prática, mas também o que os seus arquitetos pensaram sobre o tema.

A escolha das obras foi feita de modo a ser possível a análise de casos distintos e simultaneamente a sua comparação e possíveis associações, entre eles, para daí poder tirar respostas que permitam a compreensão desta problemática. A escolha dos três casos de estudo recaiu sobre arquitetos portugueses. Nesta escolha é também tido em conta o facto de estarmos perante obras que, pelas suas dimensões ou pensamento, se assemelham à proposta a ser trabalhada, e que demonstram à primeira vista uma relação intensa tanto com a *ruína* como com a paisagem.

Para um melhor estudo desta temática houve uma análise detalhada de cada obra, foram recolhidas informações bibliográficas, em revistas e monografias, artigos, entrevistas, com desenhos, fotografias e textos de análise e crítica aos projetos.

Integram-se os exemplos Bairro SAAL S. Vitor, do Arq. Álvaro Siza; Casa no Gêres, Casa em Baião, do Arq. Souto Moura; Casa de Alenquer dos Arq. Aires Mateus. Pretende-se analisar, nas várias intervenções, a sua relação com a *ruína* e a paisagem, e os temas construtivos, recorrendo a elementos de projeto, visitas aos locais e à leitura de entrevistas, ou, se necessário, entrevistar os autores dos projetos.

Com base neste suporte teórico e prático, pretende-se estudar o modo como se relaciona a *ruína* com a paisagem e a *ruína* com a nova intervenção, apreendendo as características materiais e imateriais da *ruína* e do sítio, afirmando, modificando ou criticando-as.

⁶² SNOZZI, Luigi - *Sulle tracce dell'architettura*, 1984.

O COMPLEXO RESIDENCIAL SAAL A SÃO VICTOR
Alvaro Siza Vieira | Porto, Portugal | 1978-1980



fig. 098 Ortofotomapa - Bairro de S. Victor

A CASA NO GERÊS
Souto Moura | Gêres, Portugal | 1980-82



fig. 099 Ortofotomapa - Ruína no Gêres

A CASA EM BAIÃO
Souto Moura | Baião, Portugal | 1990-93



fig. 100 Ortofotomapa - Casa em Baião

A CASA EM ALENQUER
Aires Mateus | Alenquer, Portugal | 1999-2002

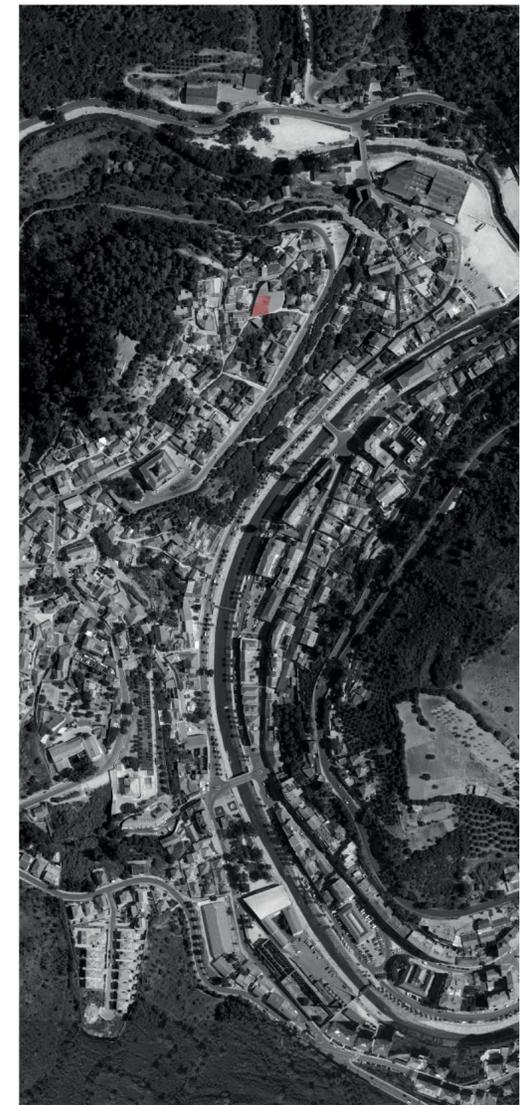


fig. 101 Ortofotomapa - Casa em Alenquer

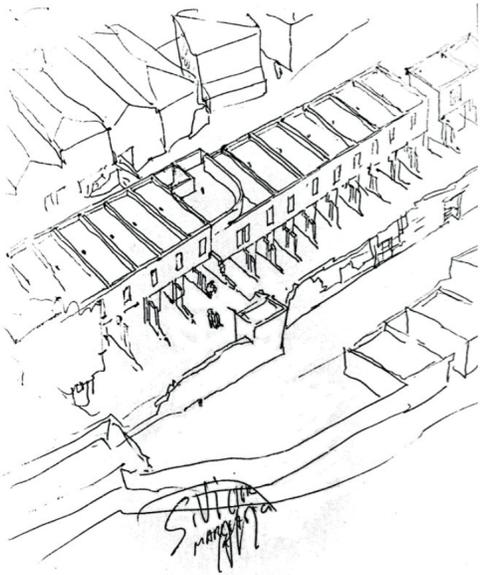


fig. 102 Esboço da Intervenção SAAL em São Victor, Porto, Álvaro Siza, 1976.

Biografia

Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira nasceu em Matosinhos em 1933. Estudou Arquitetura na Escola Superior de Belas Artes do Porto entre 1949 e 1955, sendo a sua primeira obra construída em 1954. Foi colaborador do Prof. Fernando Távora entre 1955 e 1958. Ensinou na ESBAP entre 1966 e 1969; reingressou em 1976 como Professor Assistente de "Construção". Foi Professor Visitante na Escola Politécnica de Lausanne, na Universidade de Pensilvânia, na Escola de Los Andes em Bogotá, na Graduate School of Design of Harvard University como "Kenzo Tange Visiting Professor" lecionou na Faculdade de Arquitetura do Porto.

Exerce a profissão na cidade do Porto, sendo autor de numerosos projetos em Portugal, Espanha, França, Holanda, Bélgica, Itália e Alemanha. Convidado a participar em concursos internacionais, obteve o primeiro lugar em Schliesisches Tor, Kreuzberg, Berlim (já construído), na recuperação do Campo di Marte, Veneza (1985), na remodelação do Casino e Café Winkler, Salzburg (1986) e no Centro Cultural de La Defensa em Madrid (1988/89). A Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte atribuiu-lhe o Prémio de Arquitetura do Ano (1982). Recebeu um Prémio de Arquitetura da Associação de Arquitetos Portugueses (1987). Fortemente marcado pelas obras dos arquitetos Adolf Loos, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, cedo conseguiu desenvolver a sua própria linguagem, embebida não só nas referências modernistas internacionais como também na forte tradição construtiva portuguesa, de que resultaram obras de grande requinte e detalhe no modernismo português, e se destaca a Casa de Chá da Boa Nova, em Leça da Palmeira.

Foi doutorado "Honoris Causa" por: Universidade de Valência, Escola Politécnica Federal de Lausanne, Universidade de Palermo, Universidade Menendez Pelayo, Universidade Nacional de Engenharia de Lima, Universidade de Coimbra, pela Universidade Lusíada e pela Universidade Federal de Paraíba, João Pessoa (Brasil) (2000). É membro da American Academy of Arts and Science e "Honorary Fellow" do Royal Institute of British Architects, do AIA/American Institute of Architects, da Académie d'Architecture de France e da European Academy of Sciences and Arts.

⁴³ COSTA, Alexandre Alves - *Reconhecer e Dizer*, 1995, p. 101.

⁴⁴ VATIMO, Gianni - *Álvaro Siza 1954-1976, 1997*, p. 185-186.

⁴⁵ COSTA, Alexandre Alves - *A Ilha Proletária como Elemento Base do Tecido Urbano*, 2002, p. 13.

A RUÍNA

O BAIRRO SAAL DE SÃO VICTOR

ARQUITETO
ÁLVARO SIZA VIEIRA

O Bairro em S. Victor, projetado pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira situa-se no interior de um quarteirão definido pela Rua de S. Victor, a Rua de S. Dionísio, a Rua da Sra. das Dores e a Viela da Pedreira, perto do Jardim de S. Lázaro. Localizado num anel de antigos bairros industriais que contornam o centro histórico.

Esta intervenção foi uma resposta para deter o contínuo processo de especulação que pretendia a substituição das áreas centrais dos quarteirões, as ilhas, cuja formação data do início do desenvolvimento industrial no fim do século XIX, quando a população residente era aproximadamente 50% da população urbana.

O projeto faz parte do SAAL, Serviço Ambulatório de Apoio Local, promovido por Nuno Portas, logo a seguir à Revolução de 25 de abril de 1974. Em 1975 desenvolveu-se um plano que visava a ocupação das ilhas, renovando-se a cidade a partir da construção de projetos SAAL nestas áreas. Este plano tinha como intenção evitar o sistemático afastamento da população para novos bairros suburbanos, distantes dos locais de trabalho nas áreas centrais.

Numa primeira fase que seria iniciada em 1974, envolvia a construção de 32 fogos e de 20 na segunda. Em julho de 1975, iniciaram as obras de infraestruturas, embora a dos fogos só tenha começado em outubro do mesmo ano. Apenas foi construída a banda de habitações da Senhora das Dores, de difícil perceção porque foi alienada do restante contexto de intervenções e arranjos urbanos previstos no projeto.

O projeto de São Victor é particularmente interessante na sua abordagem com as construções já existentes no local, pelas experimentações realizadas ao nível da recuperação e manutenção das *ruínas* existentes que suscitaram "atos de fundação"⁴³ como diz Alves Costa.

Esta sobreposição arqueológica é destacada por Frampton em dois pontos: "primeiro, a rejeição de Siza da abordagem de tabula rasa" - um aspeto em consonância direta com o Regionalismo Crítico - "e segundo, o acentuado contraste entre as paredes brancas do novo edifício e as paredes de pedra das ruínas"⁴⁴ a nova construção destaca-se, mas não nega as marcas históricas do local.

Pierre Alain Croset refere que, em São Victor Siza baseia a sua intervenção na ideia de colocar em relação a nova arquitetura e os traços das antigas casas, de maneira a que a memória do antigo quarteirão possa continuar a viver no novo. Dai nasce uma combinação extremamente sensível entre a abstração da linguagem moderna e a presença concreta e material das *ruínas* do antigo quarteirão.

"Se então já não podemos ter princípios primeiros para justificar a nossa atividade, o que nos resta para justificar os nossos projetos? Precisamente daquelas condições de pertencer (...), que nos são reveladas à medida que, ao passear no bairro reparamos que ali havia uma loja, que ali há vestígios, há ruínas, há histórias."⁴⁵



fig. 103 Intervenção SAAL em São Victor, Porto, Portugal, Álvaro Siza, 1976.



fig. 104 Intervenção SAAL em São Victor, Porto, Portugal, Álvaro Siza, 1976.



fig. 105 Intervenção SAAL em São Victor, Porto, Portugal, Álvaro Siza, 1976.

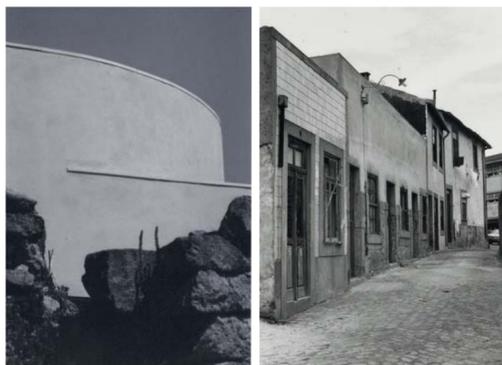


fig. 106 Pormenor e Casas recuperadas na intervenção SAAL em São Victor, Porto, Álvaro Siza.

Os vestígios da memória do lugar suportam a intervenção radical ao nível tipológico e morfológico no "interior do quarteirão da Sra. das Dores, onde as condições de natureza mais urbanística não prevalecem."⁶⁶ Este projeto fazia parte de uma visão mais abrangente para o quarteirão inteiro, considerando "... a ilha como possível estrutura de desenvolvimento da cidade"⁶⁷. Álvaro Siza adota uma linguagem inspirada nos bairros habitacionais de J.J. P. Oud.⁶⁸

Seguindo a imagem de uma modernidade que confrontada com os restos de uma outra cidade mais antiga, a camada arqueológica, parece atuar de modo cicatrizante nas feridas existentes.

O momento da fratura torna-se o elemento de uma harmonia fundamentada no conflito. É o equilíbrio que importa. A modernidade presente no conjunto de casas em banda disposto longitudinalmente em São Victor, contrasta com as *ruínas* preservadas, os muros existentes e os percursos antigos. Como Alves Costa afirma "Siza abre o confronto esta é a sua conceção de participação"⁶⁹.

"Edifícios periféricos, já desabilitados, são rigorosamente restaurados e adaptados a novo programa mas, na reconstrução que desfrutasse, apenas, de uma fundação e muros semidestruídos, uma nova linguagem se sobrepõe à arquitetura preexistente, ambas permitindo uma aproximação gradual a um desenho urbano que tende a superar, seja os critérios de simples restauro, seja a eliminação física da cidade existente."⁷⁰

O projeto respeita a memória do local, agarrando-se ao existente, a *ruínas* ou vestígios de antigas habitações de ilhas. As habitações projetadas de volumetria simples e retangular, tem como origem a repetição de células e, contém cada uma dois pisos, resultando, assim, num corpo longitudinal que, de certa forma, nos remete para uma comparação com a tipologia das ilhas existentes no local. Esta característica deste bairro difere do atual modelo SAAL projetado, pois se as ilhas apresentavam frente única, agora teriam duas frentes, permitindo criar espaços exteriores privados de qualidade.

"Em São Victor, é desenvolvida uma estratégia multiforme que inclui a construção de novas habitações, preenchimentos e recuperação. Nesta proposta a ordem racional e repetitiva de habitação económica é sobreposta aos vestígios da anterior ocupação inscritos no local. A nova construção de Siza é implantada nesse local sobre as plataformas de anteriores construções, e mediatizadas pelas paredes ruinosas. A organização espacial responde à estrutura morfológica da área, introduzindo, no entanto, um tipo de edifício contínuo."⁷¹

A construção consistiu num primeiro bloco em banda, com dois pisos, localizado no interior do quarteirão. Quando necessário este bloco é atravessado por percursos pedonais antigos. Recuperou *ruínas* de quatro casas antigas deixando as paredes, como sinal de memória, completando-as com uma linguagem moderna.

Ao nível da implantação mantém as entradas no limite exterior do

quarteirão que forma com o seu projeto. Mantém o carácter do interior do quarteirão para onde viram as traseiras das casas que formam o seu limite, permitindo clarificar as relações urbanas de público e privado. Nesta definição de cidade está presente uma reflexão crítica das diretrizes da cidade produzida pelas regras do urbanismo moderno que iam sendo aplicadas na construção dos bairros camarários do Porto.

No Bairro de São Victor, além da implantação do edificado, e do tipo de intervenção em cada habitação, era essencial para a leitura do projeto de "cidade" o muro antigo mantido enquanto *ruína* que dá escala e controla o espaço público de acesso às casas. Este muro conforma uma reinterpretação dos caminhos típicos das ilhas, à semelhança dos caminhos relativamente à sua escala e funciona como suporte da memória coletiva. Para reforçar esta ideia, as próprias paredes divisórias dos módulos em banda avançam sobre o exterior fragmentando-se, tornando-se bancos, lembrando os antigos muros divisórios dos lotes.

O muro deixado como recordação reforça a modernidade do volume construído. Esta relação entre o novo e a *ruína* é consequência das críticas à utopia universalista e é nova como metodologia consciente de projeto. Siza deixa de acreditar na "ordem harmoniosa construída em compreensão/ contemplação da natureza"⁷² e apercebe-se do cariz evolutivo das cidades e das culturas.

O desenho desta intervenção não se resume apenas à intervenção descrita anteriormente, da qual apenas resta o volume das habitações em banda e o conjunto das casas recuperadas, tendo sido destruído o muro antigo. (mal terminou o processo SAAL) Esta intervenção abarca uma conceção mais abrangente de cidade, um tecido composto por uma ordem intersticial, que completaria uma cidade já existente. Pretende recordar as ilhas naquilo que elas representam ao nível da coletividade.

O convívio, o sentido comunitário e a conectividade à cidade, eram defendidos. Uma atitude de resposta perante o exodo provocado por um regime político que criticava a insalubridade das ilhas. "A imagem das ilhas é, pelo que foi dito, qualquer coisa que a população repudia em bloco. Mas repudia esta imagem que tem implícita a segregação e a miséria, não significava recusar a sua centralidade ou o que tem de positivo a sua vida comunitária"⁷³.

A casa organiza-se a partir de uma caixa de escadas no centro do volume para libertar o espaço circundante. No piso do r/c localiza-se a sala de estar e cozinha, onde se salienta o carácter que o corredor longitudinal assume na tipologia, isto porque, situa-se na lateral direita do fogo e organiza as circulações do seu interior. O piso superior é composto por dois quartos e uma casa de banho, estando o corredor disposto no mesmo sentido do piso de r/c.

As entradas para as habitações estão bem delineadas por muros separadores que marcam o espaço exterior, fragmentando-se até aos muros em pedra tornando-se também em bancos. No lado oposto do volume, nomeadamente nas traseiras foram projetados espaços exteriores mínimos de pátio.



fig. 107 Intervenção SAAL em São Victor, Porto, Portugal, Álvaro Siza, 1976.



fig. 108 Intervenção SAAL em São Victor, Porto, Portugal, Álvaro Siza, 1976.



fig. 109 Intervenção SAAL em São Victor, Porto, Portugal, Álvaro Siza, 1976.

⁶⁶ SIZA, Álvaro - *A Ilha Proletária como Elemento Base do Tecido Urbano*. Cit. COSTA, Alexandre Alves - *JA204*, 2002, p. 12.

⁶⁷ FRAMPTON, Kenneth - *Álvaro Siza - Complete Works*, 2000.

⁶⁸ Bairro de Habitação em banda Hoek van Holland (1937-38).

⁶⁹ COSTA, Alexandre Alves - *A Ilha Proletária como Elemento Base do Tecido Urbano*, 2002, p. 14.

⁷⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 13.

⁷¹ COSTA, Alexandre Alves - *Reconhecer e Dizer*, 1995, p. 102.

⁷² COSTA, Alexandre Alves - *A Ilha Proletária como Elemento Base do Tecido Urbano*, 2002, p. 12.

⁷³ TRIGUEIROS, Luiz - *Álvaro Siza 1954-1976*, 1997, p. 177.



fig. 110 Interior Habitações, Intervenção SAAL em São Victor, Porto, Portugal, Álvaro Siza, 1976.

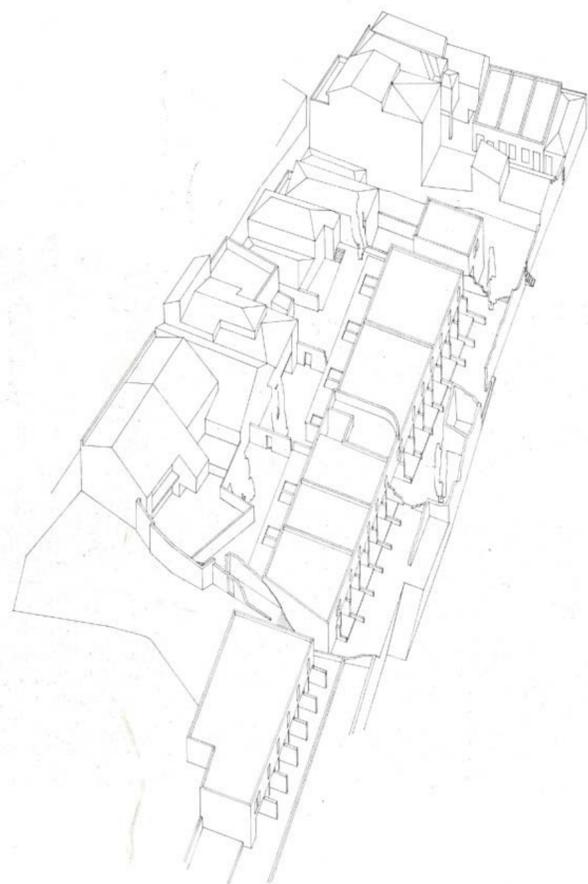


fig. 111 Axonometria, Intervenção SAAL em São Victor, Porto, Portugal, Álvaro Siza, 1976.

SISTEMA CONSTRUTIVO

Os custos da construção estiveram sempre presentes nas opções tomadas na projeção dos fogos em São Victor, os baixos custos condicionaram as escolhas dos materiais e, até mesmo, de todo o sistema construtivo. A mão de obra que interveio nas operações, muitas vezes não era especializada, isto porque a cooperação dos moradores era necessária. Os fogos construídos caracterizavam-se por terem um sistema construtivo simples. O betão era o elemento central, a estrutura evidencia fragilidades e os panos principais são constituídos por blocos de betão de 0,20 cm, isto porque "decorre da necessidade de minimizar os custos. (...) como filamentos inscritos na fachada, o rigor destes detalhes é notável sobretudo pelas suas proporções, uma vez que a qualidade dos materiais estava condicionada" ⁷⁴. Sem dúvida que estes condicionalismos estiveram presentes em todas as operações SAAL realizadas, mas em São Victor assumiram um carácter diferenciado, as habitações projetadas foram pensadas aproveitando plataformas em ruínas e muros existentes, agarrando o passado.

⁷⁴TRIGUEIROS, Luiz - *Álvaro Siza 1954-1976*, 1997, p.187.



fig. 112 Plano e Alçados, SAAL em São Victor, Porto, Álvaro Siza, 1976.



fig. 113 Vista do Alçado Sul, Ruina no Gerês, Gerês, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1982

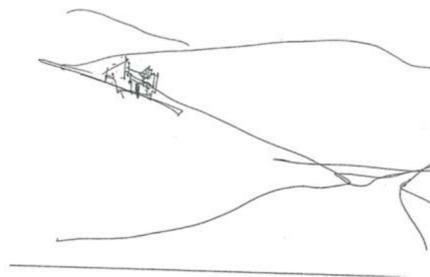


fig. 114 Esquisso, Eduardo Souto de Moura, 1982

Biografia

Nascido no Porto, Portugal, no dia 25 de Julho de 1952. Formado pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP). Eduardo Souto de Moura iniciou a sua carreira colaborando no atelier de Álvaro Siza Vieira. De 1974 a 1979, trabalhou com Álvaro Siza Vieira, mas cedo criou o seu próprio espaço de trabalho, 1980. Professor Assistente na Faculdade de Arquitectura do Porto (FAUP), de 1981 a 1991.

Souto de Moura, influenciado pela horizontalidade das linhas condutoras de Mies van der Rohe, tem nas casas o seu grande espólio de obras. Em 1981, recém-formado, surpreendeu a comunidade dos arquitetos ao vencer o concurso para o importante projeto do Centro Cultural da Secretaria de Estado da Cultura no Porto (1981-1991) que o viria a lançar, dentro e fora de Portugal. O seu reconhecimento internacional viria a reforçar-se com a conquista do primeiro lugar no concurso para o projeto de um hotel na zona histórica de Salzburgo, na Áustria, em 1987. Professor visitante no Paris-Belleville, Harvard, Dublin, Zurique e Lausanne.

A partir da Casa em Cascais, realizada em 2002, começou a afastar-se da linguagem miesziana que o definiu numa primeira fase da sua obra, começando a redesenhar a forma de construir e criar arquitetura através da complexidade e dinamismo de formas, mas sempre com o cuidado do desenho espacial habitual. Exemplo disso é o Estádio Municipal de Braga, onde o imaginário de teatro e o cenário da pedreira, onde a obra foi edificada, em nada nos remetem às primeiras obras do arquiteto, mas muito mais a uma segunda etapa que dá, agora, os primeiros passos. Tem nestes anos recentes dado alguns passos no campo do design de produto. É um dos expoentes máximos da chamada Escola do Porto. Em 2011 foi o vencedor do Prémio Pritzker.

⁷⁵ TRIGUEIROS, Luiz - *Eduardo Souto de Moura*. p.34.

⁷⁶ ESPOSITO, António; LEONI, Giovanni - *Eduardo Souto de Moura*. p. 134.

⁷⁷ COSTA, Alexandre Alves - "Riconoscere e raccontare". In *Casabella*, nº564, Milão, 1990; reeditado em *Architecti* nº5, Trifólio, 1990. Consultado: "Reconhecer e Dizer" in COSTA, Alexandre Alves. *Textos Datados*. Coimbra: e|d|arq, DA FCTUC, 2007. p 103.

⁷⁸ TRIGUEIROS, Luiz - *Eduardo Souto de Moura*. p.34.

A RUÍNA

A CASA NO GERÊS

ARQUITETO
EDUARDO SOUTO DE MOURA

A reconversão de uma ruína no Gerês, resultou da adaptação de um celeiro abandonado numa habitação, projetado pelo arquiteto Eduardo Souto de Moura, em 1980, e situa-se numa encosta sobre a albufeira do Rio Cávado, entre montanhas.

"A reconversão desta ruína foi o primeiro passo de uma pesquisa lúcida sobre os processos da Arquitetura e da natureza, e da sua compatibilidade fixados neste projeto com o objetivo de ser obra anónima, que é o contrário de passar despercebida"⁷⁵. O tema da ruína exerce sobre a arquitetura de Souto de Moura um certo fascínio que se pode explicar pela sensação de tranquilidade que estas inspiram, um estado de equilíbrio entre o artefacto e a natureza, onde artefacto passa a ser natural. Esse equilíbrio e tranquilidade são, para Souto de Moura, resultado de uma ausência de esforços entre a ruína e a sua envolvente.

"Acredito que as ruínas têm, esse cenário ideal de serenidade e a gente passeia com gosto entre elas. (...) Quando estão rodeadas por uma paisagem serena, encontram-se bem, transmitem uma noção de calma e tranquilidade. Essa serenidade procede da adequação da envolvente. Como não se requer nenhum esforço, a gente não apreende o esforço das energias que as envolvem."⁷⁶.

Souto de Moura na ruína do Gerês, realça e defende uma imagem de ruína ao invés de a restaurar por completo, como se de um cirurgião se tratasse, pega no cadáver e coloca-lhe um novo coração, sem nunca tocar na pele, os muros de pedra, foram como que cristalizados, a ruína parou no tempo. Como se o arquiteto pretendesse romper o ciclo responsável pela transformação do artefacto em natureza, é este exterior em ruína que aproxima a sua intervenção da natureza, de um estado de perfeição, ambicionando chegar ao estado de anonimato, um anonimato, que não tenciona contar histórias, mas sim deixar as pessoas "ouvir histórias", desenvolvendo condições e motivos, para novos utilizadores usufruírem de um espaço recuperado para ser reutilizado.

Fazer novo não significa alterar tipologias ou implantação, mas sim "dar continuidade, para aproveitar, como que por economia de meios compensada pela qualidade dos materiais e desenho do detalhe."⁷⁷.

A habitação foi construída no interior das paredes de pedra, para se dissimular o mais possível na paisagem, recorrendo ao plano de vidro, para que este refletisse e transportasse a natureza para o interior da casa ao mesmo tempo que a dissimula no exterior. O tecto plano, foi colocado, de forma a ser totalmente imperceptível do exterior. A divisão interna, feita por meio de um plano e um pilar que atribuem um carácter minimal à intervenção.

"(...)a ruína é usada como meio de agarrar um espaço físico e/ou temporal, uma memória, mas não as memórias do passado, antes uma memória do presente, do momento em que se intervém na ruína, em que esta já existe em "convivência" e relação com os novos projetos."⁷⁸.

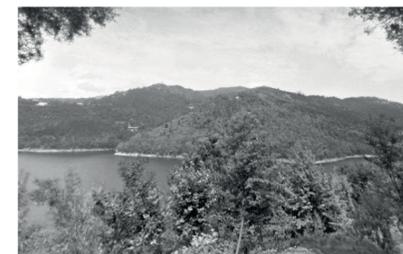


fig. 015 Vista da Paisagem, Ruína no Gerês, Gerês, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1982.



fig. 016 Vista do Alçado Este Ruína no Gerês, Gerês, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1982.



fig. 017 Vista do Alçado Sul Ruína no Gerês, Gerês, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1982.



Fig. 118 Pilar Isolado, Ruina no Gerês, Gerês, Portugal. Eduardo Souto de Moura, 1982

A *ruina* é usada como meio de agarrar um espaço físico e/ou temporal, uma memória, não as memórias do passado, mas sim uma memória do presente, do momento em que se intervém na *ruina*, em que esta já existe em "convivência" e relação com o novo projeto. Revela assim a capacidade de unir duas gerações, dois programas distintos. Um dispositivo capaz de relacionar diferentes tempos históricos sedimentados, a intervenção tornou o que em tempos foi um celeiro num espaço de habitação, e porque nada é perene, só o tempo sabe o que um dia ela virá novamente a ser.

Souto de Moura demonstra uma sensibilidade pelo pré-existente e pelo local, enquanto testemunhos do tempo e da história até ao momento em que esses testemunhos são reinventados e manipulados pelo redesenhar da *ruina*.

A obra, à primeira vista, não aparenta ser complexa. Mas é quando se começa a dissecar que nos apercebemos do esforço associado à dissimulação dos diferentes sistemas construtivos. Esta complexidade dissimulada é crucial para a resolução dos problemas e é o que nos faz acreditar na simplicidade da obra. Essa sua simplicidade aparente evita que a sua imagem global seja prejudicada, pelo excesso de pormenor à vista. A linguagem é totalmente moderna, pois as técnicas não são as mesmas de outrora e não faz sentido construir com os métodos antigos. Assim, Eduardo Souto de Moura aproveita do existente a carga histórica e assume-a no seu projeto. Pretende exaltar a *ruina* quase como se esta permanecesse intacta mesmo quando é profundamente manipulada, não alterando a sua essência.

Na *Ruina* no Gerês as pedras da habitação existente mantiveram-se como elementos estruturais visíveis no exterior, dada a vontade de fixar a ruína intacta no seu lugar, como objeto de contemplação.

O PILAR ISOLADO

"O sistema construtivo é quase sempre o mesmo: parede, tecto e pavimento em contínuo, em betão armado (...) e quando necessário um pilar metálico fora do contexto (ajuda a definir espaços)"⁷⁹. O pilar de betão no interior da habitação possui uma secção mínima adequada à própria dimensão da casa, funciona como um reforço estrutural que sustenta a laje de betão da cobertura. A sua secção corresponde à largura da parede divisória entre a zona de estar e dormir. Colocado no alinhamento dessa parede e sensivelmente à mesma distância das extremidades do plano de vidro da fachada, o pilar assume-se não só como um elemento que pontua o espaço, mas também como auxílio na definição e organização do próprio.

A RELAÇÃO DO PLANO DE VIDRO COM A LAJE

As antigas paredes em pedra do celeiro são mantidas, interrompidas apenas por um grande plano de vidro que permite a relação da casa com a paisagem. A testa da laje é dissimulada pelo plano de vidro, conferindo um aspeto exterior no qual a fachada se apresenta apenas como um plano. Esse plano expressa-se como meio de afirmação do muro. Pelo contrário, quando o plano de vidro sobe até ao limite interior da laje, esta cai sobre os muros e o vidro, como se de um "tampo" se tratasse, e transmite assim a ideia de ficar emoldurado, assim colocado, o vidro reforça a percepção de uma "caixa", milimetricamente encaixada no interior da *ruina*. Esta solução resulta da necessidade de, em alçado, a composição ser constituída por cheios e vazios, muros e plano de vidro, para que aparentem não ter remate superior, uma dissimulação, uma vez que essa articulação continua a existir, mas escondida.

VIDRO ESPELHADO (INTERIOR/EXTERIOR)

A casa não se encontra completamente dissimulada na paisagem, esta é apenas denunciada por um plano de vidro, que reflete a envolvente natural. O vidro, através de reflexo, transfigura-se em natureza. O vidro espelhado surge como uma necessidade de ocultar, por completo a testa da laje, para evidenciar o "muro" de vidro, o que confere uma dupla dimensão ao limite interior/exterior provocando uma leitura contraditória. No interior a continuidade visual com a paisagem é evidente, no exterior, o vidro espelhado oculta a imagem do espaço interior, oferecendo uma natureza refletida no seu lugar. Este refletir da natureza ajuda, no diluir da própria obra na paisagem, auxiliando na sua integração no lugar.

CAIXILHARIA (INTERIOR/EXTERIOR)

A caixilharia de correr permite uma abolição física do limite interior/exterior, e acima de tudo, representa a flexibilidade de poder tornar um espaço exterior, no prolongamento do espaço interior. A *Ruina* no Gerês possui, dois planos de vidro de correr e um plano opaco, que serve de divisória interna e encontram-se junto ao pilar. O recuo das caixilharias em relação aos planos de vidro permite uma nova unificação da habitação com a natureza, possivelmente Souto Moura prescindiu do avanço do envidraçado, o que lhe daria mais área útil, mas que tornaria a caixilharia mais visível, quebrando a leitura e dissimulação, as caixilharias ao estarem recuadas encontram-se ainda em parte escondidas pelas próprias paredes da *ruina*.



Fig. 119 Vistas Exteriores, Ruina no Gerês, Gerês, Portugal. Eduardo Souto de Moura, 1982

⁷⁹ ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - *Eduardo Souto de Moura*, 1990, p. 92.

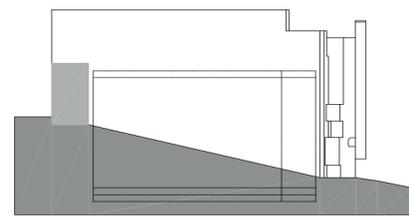


fig. 120 alçado norte

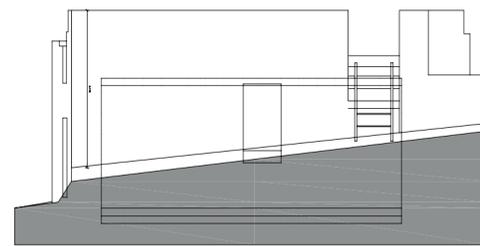


fig. 122 alçado nascente

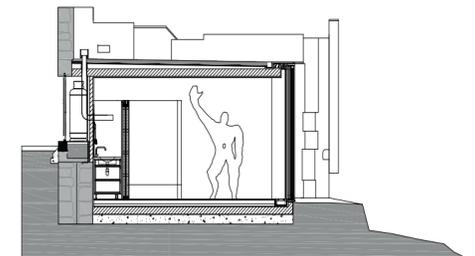


fig. 127 corte

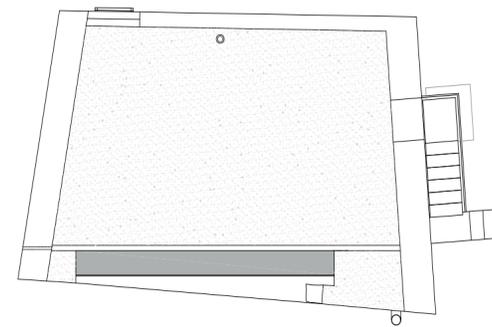


fig. 123 planta da cobertura

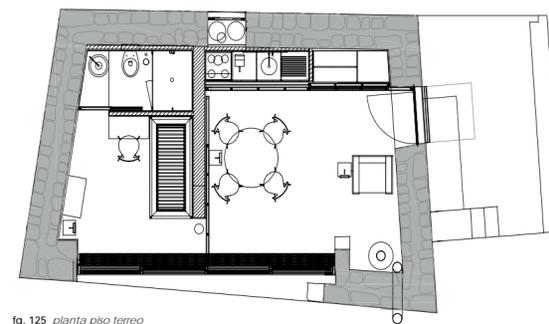


fig. 125 planta piso terreo

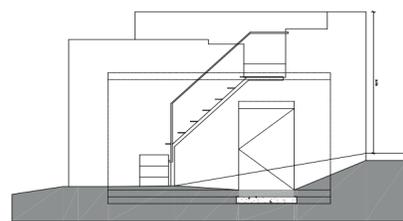


fig. 121 alçado sul

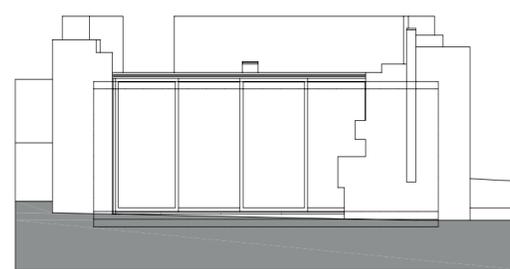


fig. 124 alçado poente

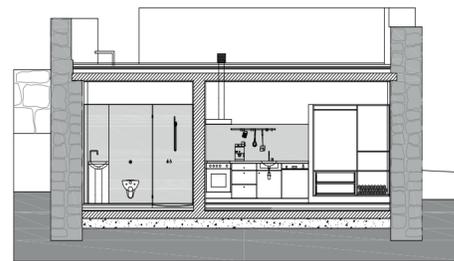


fig. 126 corte

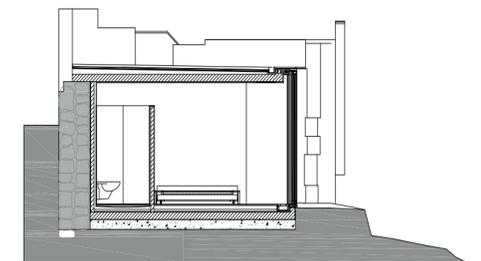


fig. 128 corte



fig. 129 Esquizzo, Casa em Baião, Baião, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1993.

A RUÍNA

A CASA EM BAIÃO

ARQUITETO
EDUARDO SOUTO DE MOURA

O projeto da Casa em Baião iniciou-se com o pedido de um cliente para elaboração de uma casa de fim de semana de pequena dimensão, recuperando uma *ruína*. Projetado em 1990, a casa situa-se numa encosta, virada para o Douro.

“Consolidar a ruína como jardim fechado e fazer a casa ao lado foi a base do projeto.”⁸⁰

A *ruína* é encarada como instrumento que justifica e suporta o projeto.

A construção iniciou-se com a demolição do muro de contenção de grandes blocos de pedra de granito, material tradicional do Norte de Portugal. Este foi seguido pelo movimento da terra, formando um “negativo” para a casa. A casa propriamente dita é uma caixa em betão envolvida por terra, mas aberta para o lado do rio Douro. “Uma “casa portuguesa” integrada na paisagem, quer dizer, enterrada na paisagem e com um orçamento limitado foram alguns dados do programa.”⁸¹

A *ruína* faz parte da casa, mas como um jardim de inverno. A natureza consome este espaço, absorvendo-o com a vegetação, até que nenhuma parte do muro e das paredes da *ruína* sejam visíveis. Desta forma, a *ruína* serve como uma articulação entre o passado e a nova casa.

Como a *ruína* tinha uma presença simbólica muito forte no lugar, Eduardo Souto de Moura decidiu preservá-la projetando assim a casa ao lado da mesma seguindo o mesmo alinhamento do muro em planta. Em alçado esta encontra-se mais baixa para não cortar o simbolismo da *ruína* na paisagem.

A Casa em Baião é um dos projetos da obra inicial de Souto Moura e uma das mais ilustrativas da influência do modernismo de Mies van der Rohe, que na obra deste arquiteto embate no orgânico, no vernacular, na impureza e na matéria mutável. Por isso, esta obra ganha um valor poético que avança com os efeitos do tempo. O projeto apresenta aspetos de uma arquitetura moderna, tanto no seu programa como no seu relacionamento com a envolvente e com os elementos existentes no lugar.

É um exemplo de como se pode integrar um objeto que é arquitetura, num lugar por si só privilegiado, sem demitir a paisagem das características que a distinguem. Reforçando a relação com o lugar. Aproveitando esse impacto de um ponto de vista positivo.

A lógica funcional, os planos de vidro, o Reduccionismo Formal obtido na elementaridade geométrica das massas de construção e dos espaços, na depuração genérica da forma e o reduccionismo construtivo com planta e fachada livres são típicos do modernismo na Arquitetura. Também o facto de se apresentar como uma obra discreta, por não se destacar no território onde está inserida, confere-lhe a proximidade ao Movimento Moderno.

A intenção do projeto é a camuflagem da casa na natureza fazendo-a funcionar como uma “caverna” envidraçada que oferece um conforto interior visto que os compartimentos se encontram em contacto com o exterior.



fig. 130 Vista Exterior, Casa em Baião, Baião, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1993.



fig. 131 Vista da cobertura ajardinada, Casa em Baião, Baião, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1993.



fig. 132 Frente Envidraçada, Casa em Baião, Baião, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1993.

⁸⁰ TRIGUEIROS, Luís - *Eduardo Souto de Moura*, 2000. p.150.
⁸¹ Idem, *ibidem*. p.150.



fig. 133 Vista Interior do Pátio, Casa em Baião, Baião, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1993.



fig. 134 Vista da Paisagem, Casa em Baião, Baião, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1993.

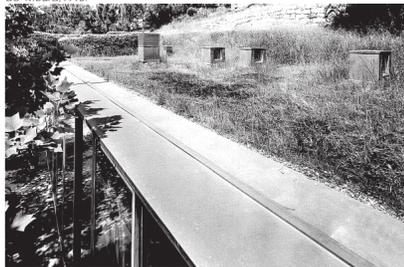


fig. 135 Vista da Cobertura, Casa em Baião, Baião, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1993.

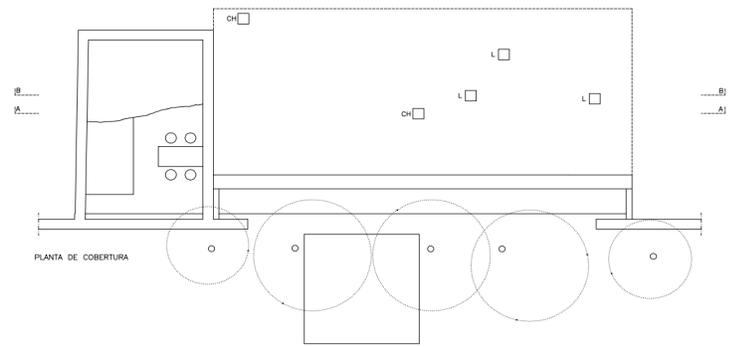


fig. 136 Planta Cobertura

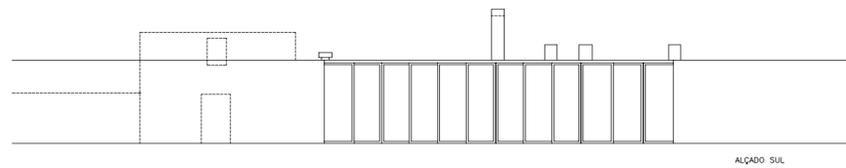


fig. 137 Alçado Sul

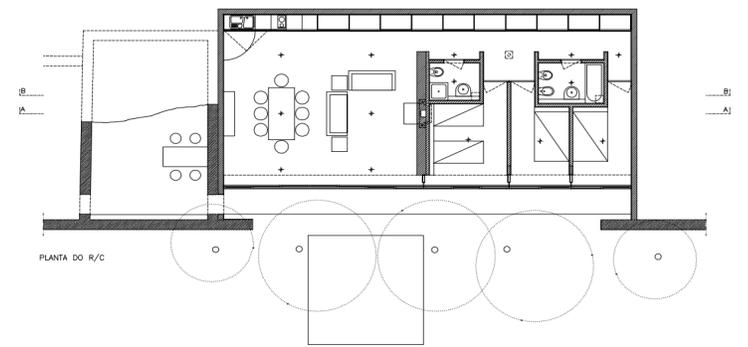


fig. 138 Planta do R/C

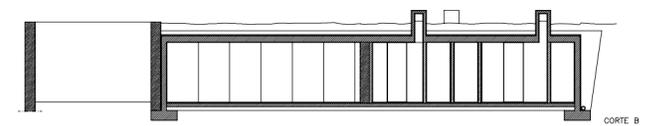
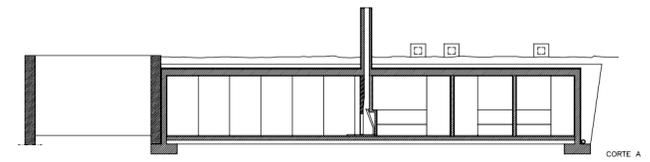


fig. 139 Cortes

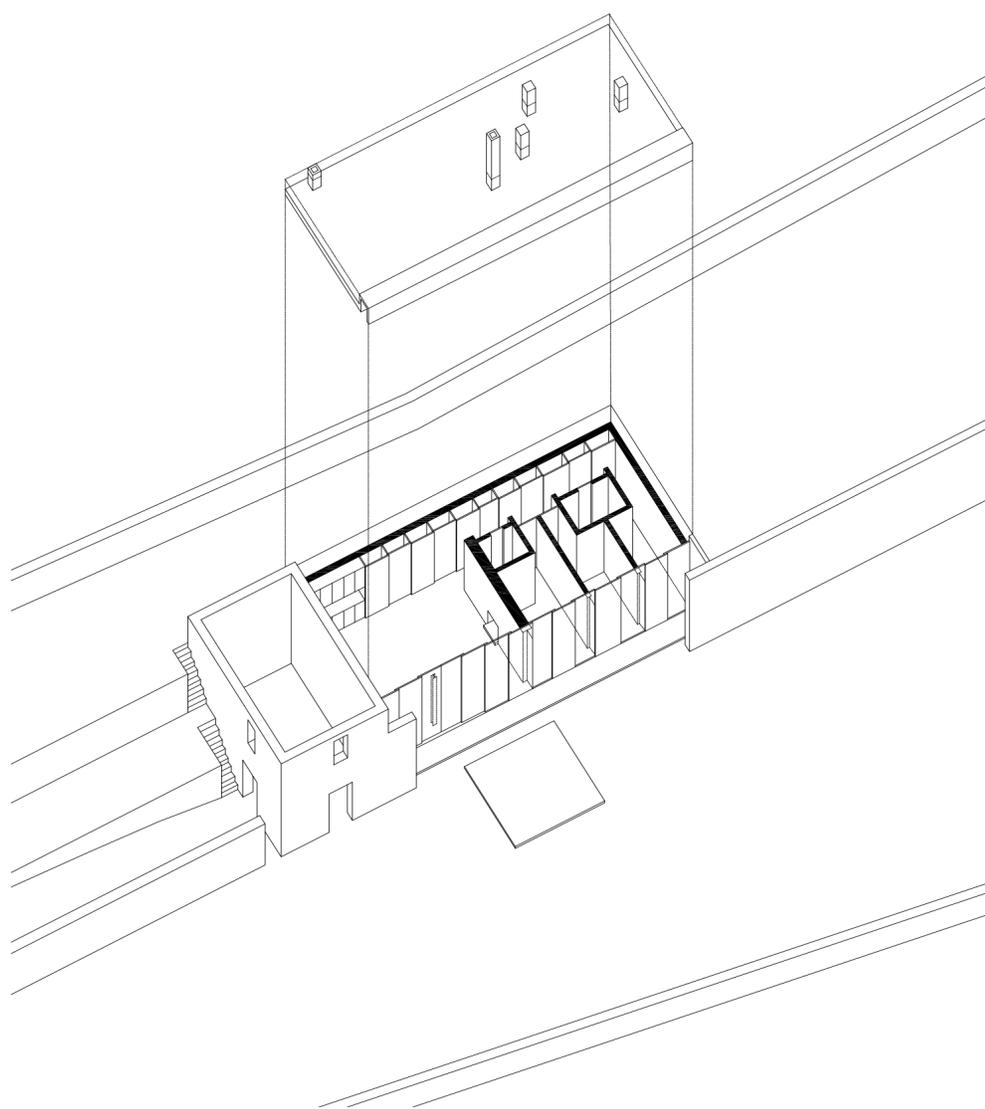


fig. 140 Axonometria sem escala, Casa em Baião, Baião, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1993.

A fachada resulta da organização do espaço interior da casa e perde destaque perante o extenso muro de pedra, ao encontrar-se num plano mais recuado. Este muro é um elemento fundamental à leitura do projeto, pois é nele que se inserem os elementos construtivos.

Na zona frontal da fachada existe um terraço com algumas árvores que oferecem conforto e proteção natural, protegendo a fachada da luz solar em excesso e ajudam a ocultar um pouco a fachada, retirando-lhe algum destaque.

A casa foi pensada de forma a "esconder" a intervenção humana na sua implantação, razão pela qual a cobertura ser em terra vegetal.

CONSTRUÇÃO

"Betão, caixilharia francesa TECHNAL, telhas suíças da SIKA, roofmate americano da DOW, rufos e caleiras belgas da COMPAGNIE ROYALE ASTURIENNE DES MINES, peças sanitárias espanholas da ROCCA, torneiras italianas da MAMOLI portuguesa, candeeiros italianos." ⁸¹.

A casa é constituída por paredes de betão enterradas formando uma caixa com a cobertura coberta com terra proveniente da escavação. A fachada é o plano de exceção, é constituída por um extenso plano de vidro, que, para além de criar o acesso à "caixa", permite a entrada de luz solar, pois este plano encontra-se orientado a Sul, oferecendo uma vista panorâmica do interior da casa sob o vale e o rio.

O terreno envolvente continua pela cobertura, servindo de camuflagem. Esta solução construtiva também traz benefícios nas características térmicas pois permite à casa ter uma temperatura constante. O solo conserva a temperatura ajudando a aquecer ou a arrefecer o espaço interior de uma forma natural.

Assim, verificamos que o antigo e o novo relacionam-se entre si e vivem em harmonia com a paisagem.

A Casa em Baião contém apenas um piso, constituindo uma planta retangular numa envolvente bastante ampla. Os seus planos são disfarçados pela terra sobre a cobertura enquadrando-a assim no meio natural.

O plano frontal baseia-se no tema do vidro e do alumínio contrastando-o assim com o muro de blocos de pedra (granito - material abundante no Norte do país) existente no terreno.

Nesta planta podemos verificar que a casa é composta por elementos autónomos e desenvolve-se a partir da ruína e do muro existente, ambos de pedra. Este muro foi seccionado dando lugar a um plano de vidro, mas este não desapareceu do lugar simplesmente foi rodado num ângulo de 90°, ficando assim a fazer parte do interior da casa, dividindo o espaço comum do espaço privado.



fig. 141 Vista da ruína transformada num jardim murado, Casa em Baião, Baião, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1993.



fig. 142 Frente da casa com o fechamento em vidro que esconde a espessura da laje, Casa em Baião, Baião, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1993.

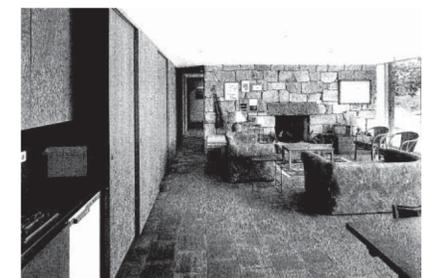


fig. 143 Espaço interior visto da cozinha em direção ao interior dos quartos, Casa em Baião, Baião, Portugal, Eduardo Souto de Moura, 1993.

⁸¹ Architéti - 6 casas/house. nº 21, Lisboa, Trifólio, 1994, p.22.

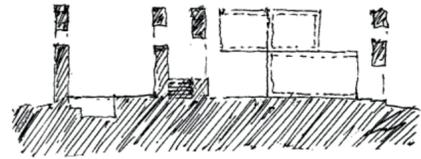


fig. 144 Esquízo, Casa em ALENQUER, ALENQUER, Portugal, Aires Mateus, 2002.

Biografia

Manuel Rocha de Aires Mateus nasceu em 1963, em Lisboa, Portugal. Estudou na Universidade Técnica de Lisboa, onde se licenciou em arquitetura, em 1986. Colabora com o arquiteto Gonçalo Byrne desde 1983. Colabora com o arquiteto Francisco Aires Mateus desde 1988.

É Professor na Universidade Lusíada, em Lisboa, desde 1997 e na Universidade Autónoma, em Lisboa, desde 1998. Professor na Accademia di Architettura, Mendrisio, Suíça, desde 2001. Foi professor na Escola de Pós-Graduação em Design da Universidade de Harvard, EUA, em 2002 e 2005. Professor convidado em fakulteta za Arhitekturo, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, Eslovénia em 2003/2004.

Foi convidado para vários seminários e conferências na Argentina, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Chile, Croácia, Inglaterra, Alemanha, Itanda, Itália, Japão, México, Noruega, Portugal, Eslovénia, Espanha, Suécia, Suíça e EUA.

Francisco de Aires Mateus nasceu em 1964, em Lisboa, Portugal. Estudou na Universidade Técnica de Lisboa, onde se licenciou em arquitetura, em 1987. Colabora com o arquiteto Gonçalo Byrne desde 1983. Colabora com o arquiteto Manuel Aires Mateus desde 1988.

É Professor na Universidade Autónoma de Lisboa desde 1998. Professor na Accademia di Architettura, Mendrisio, Università della Svizzera Italiana, desde 2001. Foi professor na Escola de Pós-Graduação em Design da Universidade de Harvard, EUA, em 2005. Professor visitante na Escola de Architettura Oslo, Oslo 2009.

Foi convidado para seminários em Portugal, Espanha, Itália, Suíça, Argentina, Inglaterra, Brasil, México, Noruega, Chile, Brasil, EUA, Eslovénia, Croácia, Canadá, Japão e EUA.

O atelier Aires Mateus foi fundada, em 1988, pelos irmãos Manuel e Francisco Aires Mateus, sendo um dos melhores exemplos da prática contemporânea da arquitetura portuguesa.

Com várias distinções nos FAD AWARD e por duas vezes finalistas do prémio Mies van der Rohe, ganharam o Luigi Cosenga, em Nápoles (Itália), o prémio Arquitetura e Interiorismo de Barcelona 2001 e à II Bienal Ibero Americana de Arquitetura da Cidade do México, continuam a exercer a prática da Arquitetura nos seus escritórios em Lisboa.

⁸¹ RODEIA, João Belo - *Sobre un recorrido*, in *2G Aires Mateus*, 2003, p. 8.
⁸² MATEUS, Manuel Aires; MATEUS, Francisco Aires; Persona, Manuel Aires Mateus e Francisco Aires Mateus conversam com José Adrião e Ricardo Carvalho, 2007, p. 70.
⁸³ Idem, *ibidem*, p. 70.
⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 70.
⁸⁵ Mateus, Manuel Aires, VITA, Francesca - *Aires Mateus, Arquitectos Portugueses*, 2013, p.32.
⁸⁶ Idem, *ibidem*, p.32

A RUÍNA

A CASA EM ALENQUER

ARQUITETO
AIRES MATEUS

A Casa Emilio Vilar, projetada pelos arquitetos Aires Mateus em 2002 situa-se numa encosta de um outeiro, no antigo bairro judeu em ALENQUER.

A casa é paradigmática na medida em que enuncia, em simultâneo, “um ponto de chegada e, sobretudo, outro de partida. Chegada, enquanto resposta a um problema que confirma a essência disciplinar, ou seja, enquanto síntese entre uma paisagem inspiradora, a resolução eficaz do programa, uma materialidade e detalhes que constroem uma intriga espacial inseparável da dimensão do habitar.”⁸²

Era um projeto de reabilitação convencional e tornou-se uma ocasião inesperada para reflexão. Ao início foi proposto um projeto de reabilitação para a casa existente, já durante a obra caiu tudo e ficaram apenas os dois muros exteriores, de duas épocas diferentes, e o cliente com pouco dinheiro. A *ruína* era mais forte do que a casa inicial.

“... de repente a casa surgiu de forma completamente diferente. (...) era uma casa banal que se tornou excepcional quando ruiu e ficaram umas paredes com um metro de espessura e sete de altura. Uma ruína daquelas pelas quais nos apaixonamos.”⁸⁴

Imaginar o refazer das *ruínas* e trabalhar independente delas foram as premissas iniciais.

“... para além de já ser uma ruína com um carácter romântico fortíssimo, pareceu-nos que a casa tinha o designio de se consolidar como uma ruína.”⁸⁵

Perante a impossibilidade das antigas paredes suportarem as cargas da habitação, o vazio que restou, a espessa das paredes e as possibilidades das abertas para a paisagem, optou-se por desistir da recuperação. A partir desse momento os arquitetos começaram a trabalhar no que acharam mais importante “o espaço adjacente à *ruína* – a ideia dos dois tempos, o perene e o fugaz, a permanência e o momentâneo. Aquelas paredes tinham uma liberdade que só o tempo pode construir. O tempo constrói um mundo de cicatrizes e uma liberdade que não se pode criar do zero.”⁸⁶

Da antiga habitação, manteve-se o frontão da entrada e as paredes exteriores de 7 metros de altura que confinavam com a rua e a casa nova cresceu contida nesses muros de forte carácter.

A relação que se instaura neste lugar é o diálogo sereno entre dois tempos, o da *ruína* e o da nova arquitetura. “O tempo da ruína, que mantivemos, é um tempo contínuo, que se vai sempre transformando, mas que mantém uma identidade, a que contrapomos uma construção muito matemática, que é o tempo da arquitetura, que é perfeita de arestas, pontos, linhas. A tensão entre estes dois campos, entre estas duas relações com o tempo, define o espaço verdadeiro da casa, que é o espaço exterior à volta”⁸⁷.

Sendo que o espaço exterior entre os dois tempos é o espaço fundamental da casa, a pele dos dois corpos foi pensada da mesma maneira para não se mostrar como “duas coisas que se sobrepõem, mas sim duas coisas que se complementam para verdadeiramente desenharem uma centralidade”⁸⁸.

Como na igreja de Lalibela, o espaço entre o buraco escavado e a igreja, inicialmente um vazio residual numa condição de negativo,



fig. 145 Vista Geral, Casa em ALENQUER, ALENQUER, Portugal, Aires Mateus, 2002.



fig. 146 Vista Cobertura, Casa em ALENQUER, ALENQUER, Portugal, Aires Mateus, 2002.



fig. 147 Vista Piscina, Casa em ALENQUER, ALENQUER, Portugal, Aires Mateus, 2002.



fig. 148 Planta Piso Térreo



fig. 149 Planta 1º Piso



fig. 150 Planta Cobertura

torna-se positivo com a posituação da interface do vazio entre um limite existente e a construção inserido nele.

A tensão resulta do confronto do jogo "entre a geometria refeita livremente a partir do que restava da construção anterior e um objeto de regras claras que partindo da leitura dos muros deles se autonomizou." ⁸⁷.

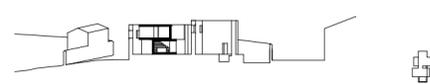
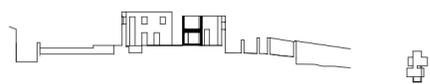
A geometria ortogonal dos novos volumes contrasta com a irregularidade do perímetro pré-existente, gerando, assim, uma tensão através da rotação entre os dois, o que intensifica a experiência espacial. O novo e as paredes existentes reforçam-se mutuamente, em certos pontos, o espaço intermediário entre eles é aberto para a envolvente, para a paisagem circundante e também verticalmente, para o céu.

"... a ambiguidade dos limites entretanto gerados entre novo e existente. Ambiguidade que, sob a luz e obscuridades, evidencia uma estrutura relacional construída a partir dos interstícios periféricos, tangentes e pulsantes, recortando sentido ao todo e a cada uma das partes." ⁸⁸.

As funções principais da casa foram distribuídas no interior de uma nova construção que se solta da pré-existência e que se relaciona com ela através de um eixo que preenche o espaço entre as duas. A zona privada dos quartos de dormir encontra-se no piso superior e abre-se aos interstícios entre as duas construções através das aberturas que se debruçam no espaço exterior. A forma desarticulada do volume é pensada de modo a preencher os espaços em *ruína* do edifício original, organizando-se entre os seus eixos, sem nunca se agarrar às paredes pré-existentes. O exterior expande-se ao interior e os espaços sociais da habitação, como a cozinha e a grande sala, beneficiam dos ambientes abertos à volta, que em certos pontos aproveitam as extensões do volume superior para se proteger do sol e da chuva.

Do outro lado um tanque escavado na continuidade do antigo muro e envolto por uma parede por onde a luz passa através das aberturas. Estas foram rasgadas até ao chão no que antigamente eram as janelas e as portas, favorecendo vistas do conjunto que flui para além do limite imposto pelos próprios muros.

A pré-existência é apenas mais um dado do projeto, que se deve ter em conta, mas não fazem dele o elemento mais importante da obra. Aqui, é um elemento que ajuda a chegar ao objetivo pretendido, mas tem a mesma importância que qualquer outra condicionante. Sendo assim, o espaço gerado nestas duas obras com pré-existências pode ser igual ao espaço resultante de uma obra feita de raiz, pois estas não condicionam em nada o projeto. O espaço e a distância que a casa permite originam a compreensão a tensão criada pelos dois tempos presentes nesta obra.



⁸⁷ BYRNE, Gonçalo - *XIII Arquitetura Contemporânea Portuguesa*, p.11.
⁸⁸ RODEIA, João Belo - *Sobre um recorrido*. In *2G Aires Mateus*, nº28, 2003, p. 9.



fig. 151 Vistas do espaço gerado entre a ruína e o novo volume. Casa em Alenquer, Alenquer, Portugal, Aires Mateus, 2002.

ASPETOS CONSTRUTIVOS

Este edifício levanta assim uma dúvida sobre se poderia ter sido mais eficaz se tivesse mantido a face externa das paredes originais, no seu estado rústico e as juntas às novas paredes com reboco branco apenas no interior, mantendo assim a imagem de um edifício novo, cercado por uma *ruína*, sem comprometer a uniformidade material dos dois limites do espaço intermediário.

“Por um lado tínhamos a ruína, essa permanência, essa dilatação do tempo. Mas por outro tínhamos aquilo que é o objeto arquitetónico no interior, a pureza do desenho e a precisão do mundo. ... Havia, portanto, estas duas coisas: a ruína e o objeto. Se os dois níveis de acabamento fossem dispares, seriam sempre dois objetos em confronto, que é um tema banal.”⁹¹.

Ao início a ideia era contrapor uma coisa mais geométrica com a *ruína* deixando a *ruína* com a pedra à vista, mas depois perceberam que para terem os dois tempos, um jogo subtil de tempo e precisão, era necessário acabar os muros no mesmo material. Foram assim estucados e acabados com a mesma tinta, teria de haver algo em comum para se gerar tensão, logo ao terem duas geometrias e dois tempos diferentes era necessário o mesmo acabamento para gerar tensão.

O pavimento exterior é em madeira, em resposta de uma idealização concetual do próprio processo do projeto que lê no espaço “entre a ruína e a casa, (...) uma entidade em secção”, contraposta ao chão e ao céu “para os fazer fundir na espacialidade global”⁹².

A madeira tem a ver com o interior, a madeira foi utilizada como material aglutinador.

Durante bastante tempo os arquitetos perseguiram a ideia de utilizar um pavimento branco. Tinham até estudado a hipótese de uma cal de pó de pedra, branca. Mas se fosse branco não era ambíguo. Aquele espaço, entre a *ruína* e a casa, era uma entidade em secção, por isso precisavam de contrapor o chão e o céu para os fundir na espacialidade global. Tornam desta forma o espaço entre a casa e a *ruína* o verdadeiro espaço da casa e não o abrigo interior. É o exterior interior.

A dupla lage foi utilizada para que a geometria não se encontre. A ideia é sobrepor coisas que são de alguma maneira independentes, e no fundo, permite gerar uma geometria onde todos os pontos se encontram em todos os pontos, uma espécie de geometria muito pura.



fig. 152 Vista do jardim em direção à ruína. Casa em Alenquer, Alenquer, Portugal, Aires Mateus, 2002.



fig. 153 Vista da Sala. Casa em Alenquer, Alenquer, Portugal, Aires Mateus, 2002.

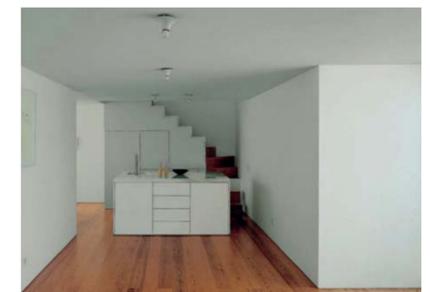


fig. 154 Vista da Cozinha. Casa em Alenquer, Alenquer, Portugal, Aires Mateus, 2002.

⁹¹ MATEUS, Manuel Aires; MATEUS, Francisco Aires; Persona, Manuel Aires Mateus e Francisco Aires Mateus conversam com José Adrião e Ricardo Carvalho, 2007, p. 70.
⁹² Idem, *Ibidem*, p. 70.

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA

A CARATERIZAÇÃO DA PAISAGEM



fig. 155 Barragem do Alqueva. Vista de avião.

⁹³ OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, Fernando GALHANO - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*, p.157.

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA

O ALENTEJO CENTRAL

“A paisagem, alentejana é de uma grande sobriedade de linhas: a planície a “peneplanície” aberta em campos de cereal e pousio, a perder de vista, e montados de sobreiros e azinheiros verde-escuros contra um céu límpido e brilhante, implacável para quem tem de andar ao ar livre, porque no alentejo não há sombra, senão a que cai do céu.”⁹³

O Alentejo corresponde a cerca de um terço do território de Portugal Continental. É uma das regiões com mais baixa densidade populacional com elevados índices de desertificação humana e de envelhecimento. O Alentejo Central é uma sub-região portuguesa da parte da Região Alentejo, correspondendo ao Distrito de Évora. É limitado a norte com a Lezíria do Tejo e com o Alto Alentejo, a este com Espanha, a oeste com a Estremadura e Alentejo Litoral e a sul com o Baixo Alentejo. Tem uma área de 7 227 km² e compreende 14 concelhos onde os principais núcleos urbanos são as cidades de Évora e Montemor-o-Novo.

No Alentejo Central a paisagem apresenta uma malha bastante larga associada a usos extensivos e ao domínio da grande propriedade, produção de cereais, montados, pastagens naturais e, mais recentemente, vinhas e eucaliptais. Apresenta campos vastos e abertos, com enormes variações cromáticas ao longo do ano. As variações sazonais são reforçadas pelas diferentes texturas do coberto vegetal, ao longo das estações do ano, na perda de folha das vinhas e nas várias árvores junto às linhas de água, os cereais, ou a mudança de folha dos sobreiros e azinheiras. Tal como no resto do Alentejo é constante a presença do gado bovino, ovino e algum suíno e respetivas vedações, bebedouros e manjedouras na paisagem.

As serras de Ossa, Monfurado, e Portel são relevos com maior expressão na paisagem, a que correspondem particulares contextos de clima local e ao qual se associam valores de vegetação e de fauna. A serra de Portel sofreu um processo de plantação maciça de eucalipto, tal como aconteceu nos maciços próximos da serra de Ossa e, pontualmente, em Monfurado, levando a uma degradação do carácter da paisagem e, conseqüentemente, à perda de condições de suporte da biodiversidade.

Este grupo de unidades de paisagem reúne um conjunto diversificado de recursos que se traduz nas diferenças existentes na paisagem. As formações litológicas influenciam o tipo e uso dos solos.

As zonas graníticas, normalmente identificadas por aflorarem à superfície, são planas e estão ocupadas por sistemas agro silvos pastoris ou silvos pastoris e montados.

Nas zonas calcárias podemos encontrar olivais e nas áreas com xistos, geralmente mais secos e com capacidades de produção limitadas os matos e os eucaliptais, para além do uso mais tradicional do montado.

O povoamento mantém as suas características tradicionais de concentração apesar de já se começar a assistir a alguma dispersão à volta dos núcleos urbanos. O contraste cidade-campo que fazia parte

do carácter das paisagens alentejanas começa a esbater-se de forma generalizada, originando cada vez mais periferias degradadas com armazéns e unidades industriais, habitações e depósitos abandonados. Os montes, que assentam na lavoura das médias e grandes propriedades tem vindo a sofrer grandes alterações, pois praticamente deixaram de ter fundação residencial pela menor necessidade de trabalhadores permanentes e aumento da capacidade de deslocação a partir das vilas e cidades mais próximas. Grande parte das instalações dos antigos montes deixaram de ter sentido. As instalações dos animais de trabalho substituídos pelos tratores e outras máquinas agrícolas, as pequenas unidades de transformação de produto, tal como lagares e adegas, oficinas de manutenção e espaços de armazém deixaram de fazer sentido. Boa parte destes montes encontram-se abandonados ou em *ruínas*, enquanto outros são total ou parcialmente recuperados para habitações secundárias ou unidades de turismo rural.

Ao longo do tempo, e com a mudança de políticas, assistiu-se a várias alterações na paisagem mais tradicional. Este grupo de unidades apesar de, por um lado, continuar a perder população, por outro, assiste-se à intensificação dos sistemas de uso da terra, dá-se o acréscimo das áreas silvo pastoris, de superfícies florestais, eucalipto e pinheiros, e das pastagens. Na área afetada pelo sistema de rega de Alqueva, assiste-se à intensificação agrícola com o uso de regadios particulares, vinha e olivais.

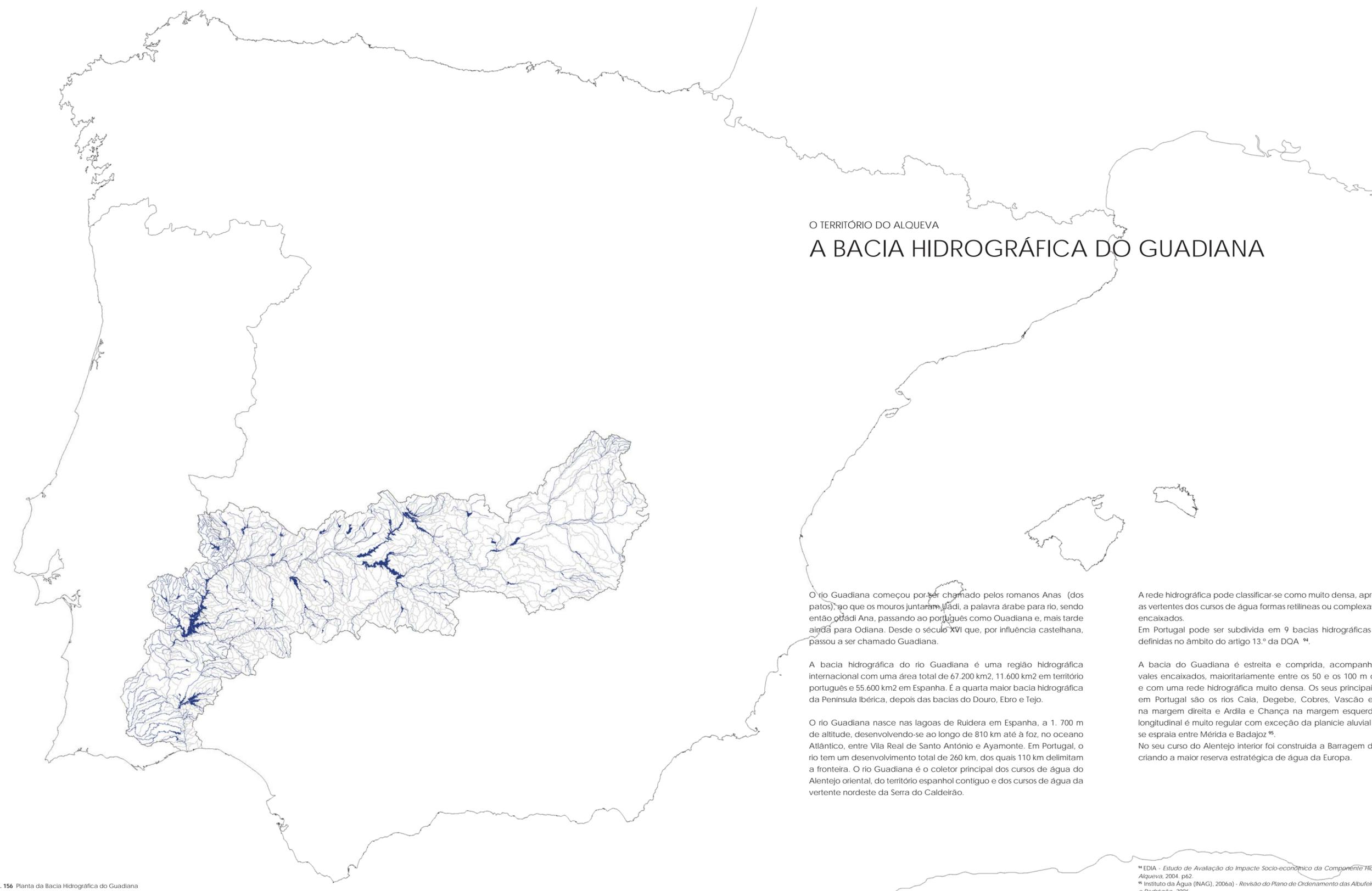


Fig. 156 Planta da Bacia Hidrográfica do Guadiana

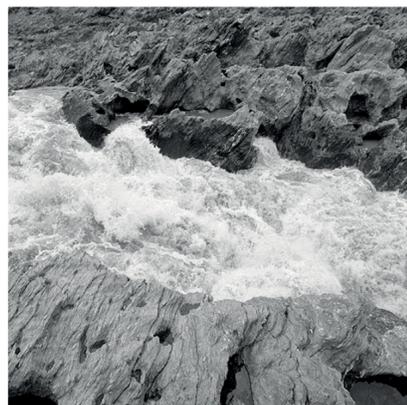


fig. 157 Pulo do Lobo, Duarte Belo, 1998.

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA

A ALBUFEIRA DE ALQUEVA

A Albufeira de Alqueva, o maior lago artificial da Europa, localizada a noroeste de Moura estende-se por 83 km, ao longo dos concelhos de Moura, Portel, Mourão, Reguengos de Monsaraz e Alandroal, ocupando uma área de 250 km².

A albufeira foi criada com o nível de pleno armazenamento à cota 152 m originando uma margem com 1100km de perímetro.

O espelho de água tem 250 km² distribuídos por oito concelhos portugueses: Elvas, Alandroal, Vila Viçosa, Évora, Reguengos de Monsaraz, Mourão, Portel e Moura. Juntamente com os 35 km² em Espanha, provincia de Badajoz e Comunidad de Extremadura, a albufeira tem um volume total de armazenamento de 4 150 hm³ dos quais 3 150 hm³ são capacidade útil ⁹⁶.

Principais rios drenantes da bacia hidrográfica da albufeira de Alqueva e respetivas áreas de escoamento ⁹⁷.

Margem esquerda Área (km²)

Rio de Olivença** 297.52 km²
 Ribeira de Charca** 73.33 km²
 Ribero de Figueira dos Freixiais** 56.13 km²
 Regato do Valongo** 17.19 km²
 Ribeira de São Bento** 55.33 km²
 Ribeira de Taliga** 163.98 km²
 Arroio del Carambio** 33.60 km²
 Arroio de los Cabrilos** 48.49 km²
 Arroio Frleganunoz** 130.59 km²
 Arroio de Santa Catalina** 30.70 km²
 Ribeira de Cunchos* 42.23 km²
 Ribeira de Vinhas 18.47 km²
 Ribeira de Alcarache** 426.70 km²
 Ribeira de Guadalim* 363.56 km²
 Ribeira de Zebro 57.37 km²
 Arroio de Arriba*** 3.33 km²
 Regato do Pinheiro*** 5.26 km²
 Regato da Bufanda*** 11.05 km²
 Total 1858.36 km²

Margem direita Área (km²)

Ribeira de Mosqueiros 16.70 km²
 Ribeira de Varche 52.92 km²
 Ribeira de Mures 93.10 km²
 Ribeira de Asseca 165.31 km²
 Ribeira de Pardais 47.48 km²
 Ribeira de Provincios 18.27 km²
 Ribeira de Lucefecit 356.93 km²
 Ribeira de Azével 99.29 km²
 Ribeira de Pêga 24.38 km²
 Ribeira de Álamo 91.50 km²
 Ribeira de Cabanas 26.53 km²
 Rio Degebe 1172.20 km²
 Afluente Rio Degebe 1 53.72 km²
 Afluente Rio Degebe 2 24.73 km²
 Ribeira de Cagaval 16.49 km²
 Ribeira de Amieira 53.68 km²
 Ribeira de Calastrão 15.56 km²
 Ribeira de Codis 17. 18 km²
 Total 2345.95 km²

⁹⁶ EDIA - *Estudo de Avaliação do Impacte Socio-económico da Componente Hidroagrícola do Alqueva* - Relatório Final, 2004.
⁹⁷ Idem, *Ibidem*.

* Bacias comuns a Portugal e Espanha** Bacias exclusivamente espanholas *** Bacias exclusivamente espanholas mas de pouca expressão - não estão ordenadas de montante para jusante. Margem esquerda Área (km²)

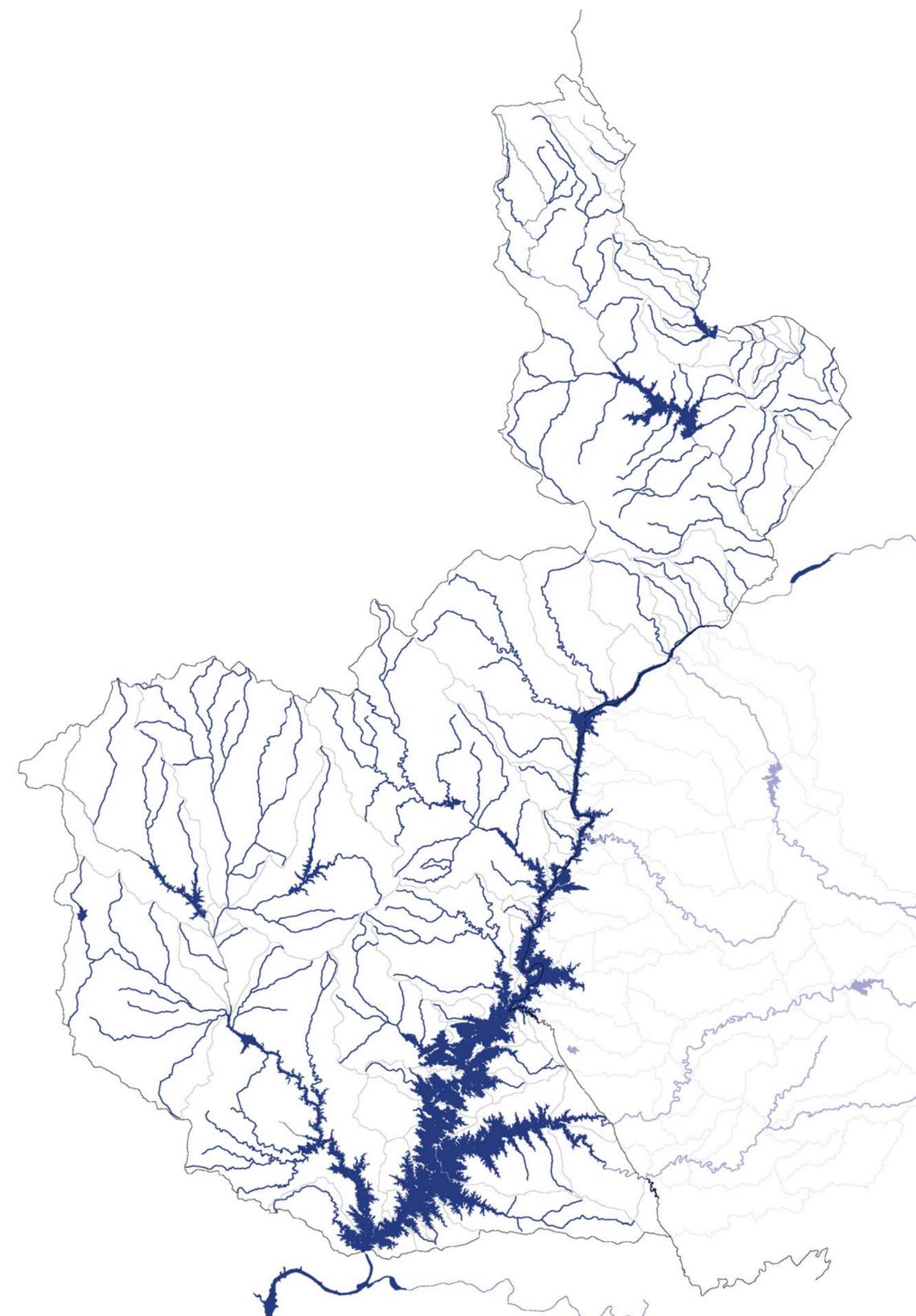


fig. 158 Planta da Bacia Hidrográfica da Barragem de Alqueva.

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA

A HIDROGRAFIA

A Albufeira de Alqueva apresenta três braços principais que se estendem ao longo dos vales do rio Guadiana, do rio Degebe e do rio Alcarrache.

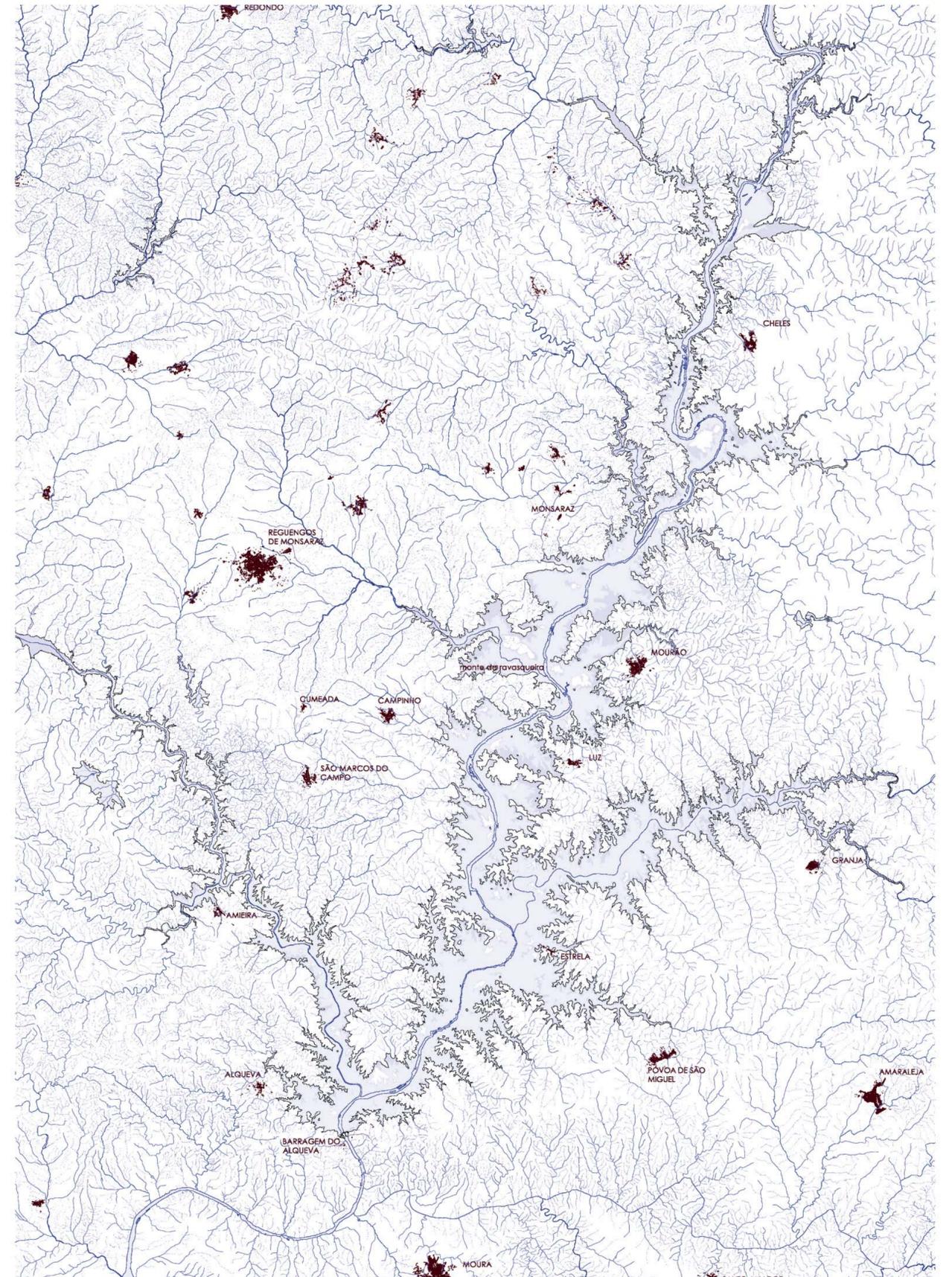
O rio Guadiana é o principal troço com um comprimento aproximado de 91 km e uma amplitude de valores de largura bastante elevada, com um valor médio de 2100 m. A profundidade média deste troço é de 17 m, oscila entre o valor máximo junto ao coroamento, até valores muito próximos de zero junto à Juromenha.

O rio Degebe, localizado na margem direita da albufeira tem uma área de drenagem aproximada de 1 539 km², um comprimento de 34 km e uma largura média de 700 m.

A ribeira de Alcarrache, com uma bacia hidrográfica com cerca de 991 km² (203 km² na parte portuguesa e 789 km² na parte espanhola), tem um comprimento de 19 km e uma largura média de 1 500 m, situado na margem esquerda da albufeira ⁹⁸.

Os principais cursos de água afluentes à albufeira de Alqueva, para além dos três troços já referidos, são: Caia, Mures, Asseca, Pardais, Lucéfécit, Azével e Álamos, na margem direita e na margem esquerda, Olivença, Frigamiñoz, Tálga (Ribeiras Espanholas), Amoreira e Alcarrache.

A rede hidrográfica pode classificar-se como muito densa, apresentando as vertentes dos cursos de água formas retilíneas ou complexas e os vales encaixados. O rio Guadiana é o coletor principal dos cursos de água do Alentejo oriental, do território espanhol contíguo e dos cursos de água da vertente NE da Serra do Caldeirão.



⁹⁸ Instituto da Água (INAG) - Revisão do Plano de Ordenamento das Albufeiras de Alqueva e Pedrogão, 2006.

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA

O RELEVO

A região da Albufeira de Alqueva é marcada pelo contraste entre um relevo suave e plano que é a expressão da extensa superfície de aplanamento que caracteriza a peneplanície Alentejana. Esta unidade natural é predominante na bacia hidrográfica do Guadiana e caracteriza-se por extensas áreas a cotas da ordem dos 200 m e um relevo mais vigoroso resultante da tectónica e da erosão seletiva.

O controlo tectónico sobre a morfologia regional é evidenciado por variações altimétricas e de declividade bruscas, por exemplo, na proximidade das escarpas da falha da Messejana e da Vidigueira-Moura.

Estas diferenças são, por exemplo, representadas pela Serra de Portel que se eleva a Norte da falha de Vidigueira-Moura até aos 424 m de altitude, separando, desta forma, o Alto Alentejo e o Baixo Alentejo através de um desnível que chega a ser superior a 150m.

Os declives muito acentuados estão ainda associados a zonas fortemente dissecadas pela erosão linear, nomeadamente pelo encaixe profundo dos cursos de água. Destaca-se neste caso o encaixe bem marcado do rio Guadiana em grande parte da sua extensão portuguesa, bem como ao longo de vários cursos de água e afluentes deste.

Ainda que a bacia do Guadiana seja dominada por uma altitude média pouco expressiva, as maiores altitudes estão associadas aos relevos tectónicos existentes como, por exemplo, a Serra de Ossa - 653 m) ou a relevos residuais de dureza (sendo exemplo, a Serra de Ficalho - 519 m), assim como, as altitudes mais baixas (0 a 100 m) se encontram relacionadas com algumas áreas dos vales do Guadiana e de alguns dos seus afluentes mais importantes.

As altitudes encontram-se, predominantemente, entre os 100/200 m e os 200/400 m correspondendo à peneplanície, em geral, ou a troços bem conservados da mesma, respetivamente, sendo a altitude média da bacia de cerca de 237 m.

Ainda que não exista uma divisão real, dada a característica litológica da peneplanície, esta pode ser subdividida em duas: a peneplanície do Alto Alentejo e a peneplanície do Baixo Alentejo.

A primeira caracteriza-se por apresentar várias superfícies de aplanamento, algumas das quais de altitudes inferiores à da peneplanície e algumas elevações de certa importância. A segunda constitui uma aplanamento extensa, por vezes, muito perfeita, a ponto de melhor lhe caber o nome de planície, outras vezes com suaves ondulações correspondentes a rugosidades residuais ou resultantes do rejuvenescimento lento.

Os vales dos principais cursos de água apresentam uma forma encaixada, sendo por este motivo, muito escassos e de pequenas dimensões os fundos aluviais. O encaixe dos vales situa-se na maioria dos casos entre os 50-100 m. O vale do rio Guadiana apresenta-se geralmente encaixado entre os 50-100 m⁹⁹.



fig. 160 Herdade do Roncão del Rey, Reguengos de Monsaraz, Duarte Belo, 2010.

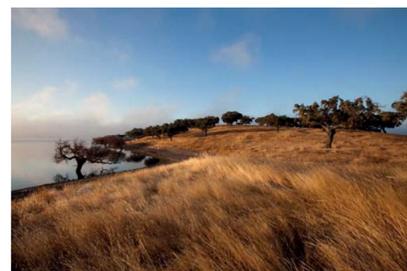


fig. 161 Herdade do Roncão del Rey, Reguengos de Monsaraz, Duarte Belo, 2010.

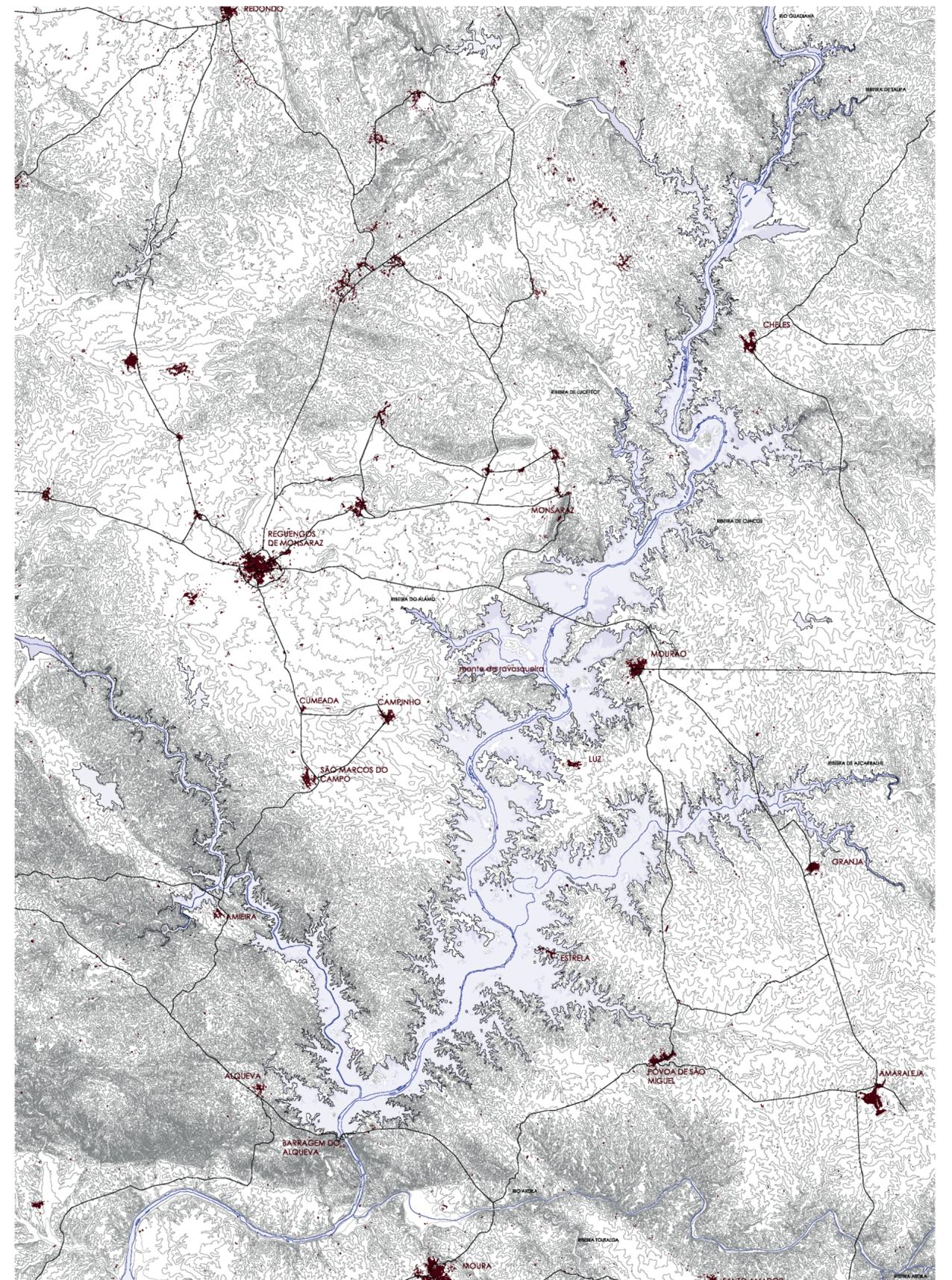


fig. 162 Planta da Topografia Zona Alqueva. 91

⁹⁹ EDIA - Estudo de Avaliação do Impacte Socio-económico da Componente Hidroagrícola do Alqueva. Relatório Final, 2004.

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA

O CLIMA

Climaticamente, no Alentejo Central, assiste-se a um aumento progressivo da insolação e da secura, a par da diminuição da pluviosidade, de ocidente para oriente, em direção ao vale do Guadiana, onde os estios são extremamente secos.

As chuvas que regam a região chegam nas massas de ar húmido vindas do oceano Atlântico, "numa correria" em "nuvens carregadas de água"¹⁰⁰, trazidas por ventos do quadrante oeste: as serras desempenham, neste sistema, um papel relevante, atuando como barreiras que intercetam as massas de ar e desencadeiam chuvas orográficas; de facto, as áreas de maior pluviosidade, na atualidade estão associadas às serras de Monfurado, Ossa e Mendro¹⁰¹.

O período de estiagem dura cerca de 3 a 4 meses, entre maio e agosto, podendo-se estender mais uns meses, antes e depois, nos anos mais secos¹⁰².

Sob o ponto de vista climático a bacia do Guadiana é globalmente bastante homogénea, de características mediterrânicas secas, com verões quentes, alta insolação e evapotranspiração elevada. Os invernos, relativamente rigorosos na zona alta, suavizam-se consideravelmente para jusante.

Segundo a classificação de Köppen o clima na albufeira de Alqueva é mesotérmico húmido com estação seca e quente no verão. O clima na região é do tipo Csa. Trata-se de um clima temperado (mesotérmico) com inverno chuvoso e verão seco (Cs), sendo do tipo (a) com verão quente pois a temperatura média do ar no mês mais quente é superior a 22 °C.¹⁰³

Segundo a classificação climática simples, a albufeira de Alqueva apresenta um clima temperado, quanto à temperatura média anual. O mês mais quente do ano é agosto com uma temperatura média de 24,6 °C. 9,8 °C é a temperatura média de janeiro. Durante o ano é a temperatura mais baixa¹⁰⁴.

Predominam duas estações no ano, uma fria e chuvosa e outra quente e seca.

O mês mais seco é julho com 3 mm. Apresentando uma média de 76 mm, o mês de dezembro é o mês de maior precipitação.

A diferença entre a precipitação do mês mais seco e do mês mais chuvoso é de 73 mm. As temperaturas médias, durante o ano, variam 14,8 °C.

É moderado quanto à amplitude média da variação anual e predominantemente seco no que respeita à humidade relativa do ar. A humidade relativa do ar média na região varia entre 59,2% e 88,5%, sendo mais baixa nos meses de julho e agosto e mais elevada nos meses de dezembro e janeiro. Anualmente, a humidade relativa do ar varia entre 68,6% e 79,0%, sendo em média de 74,6%. Os valores médios mensais da insolação (número de horas de sol descoberto acima do horizonte)

variam entre a insolação máxima no mês de julho, variando entre 368 h e 150h os valores mínimos de insolação ocorrem em dezembro na estação de Moura.

Os ventos dominantes são do quadrante noroeste, intensificando-se a ocorrência de ventos com este rumo nos meses de verão. Os ventos estão muitas vezes associados à depressão térmica que se instala sobre a Península Ibérica durante o verão e que compreendem massas de ar seco de origem continental.

A variação da influência atlântica para a influência continental, que normalmente ocorre do litoral para o interior, é perturbada pelo vale do Guadiana que apresenta características mais próximas das mediterrâneas.

No inverno observa-se maior dispersão relativamente ao rumo dos ventos e maior variação espacial, continuando a serem predominantes os ventos de noroeste.

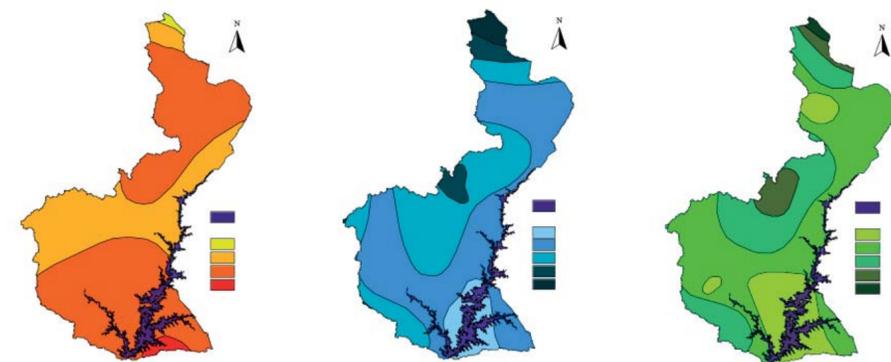


fig. 163 Distribuição espacial da temperatura do ar média anual (°C), precipitação anual (mm) e escoamento médio anual (mm) na bacia hidrográfica da Albufeira de Alqueva.

¹⁰⁰ RIBEIRO, Orlando - *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico*, 1991.
¹⁰¹ DAVEAU, Suzanne: Lautensach, Hermann: Ribeiro, Orlando - *Geografia de Portugal*, 1991.
¹⁰² *Idem, ibidem*.
¹⁰³ Instituto da Água (INAG) - *Plano de Bacia Hidrográfica do Rio Guadiana*, 1990.
¹⁰⁴ *Idem, ibidem*.



fig. 164 Herdade do Roncão del Rey, Reguengos de Monsaraz, Duarte Belo, 2010.



fig. 165 Herdade do Roncão del Rey, Reguengos de Monsaraz, Duarte Belo, 2010.

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA O USO E OCUPAÇÃO DO SOLO

O INAG¹⁰⁵, seguindo a classificação Corine Land Cover, adotou 5 unidades de ocupação do solo, das quais a Superfície Agrícola Usada representa 75,8 %, dividindo-se em espaços agrícolas (55,8 %) e agro-florestais (20 %). Dos espaços agrícolas, 98 % são de sequeiro e o restante de regadio de tipo intensivo. A floresta ocupa 12,2 % e os matos pouco degradados 10,6 % da área total. Os restantes 1,4 % são ocupados por espaços naturais e/ou protegidos¹⁰⁶.

A principal ocupação do solo nesta região é Sistemas Agro Florestais, seguidos de Culturas temporárias de sequeiro e Florestas de Folhosas nas zonas de relevo mais acentuado.

- Culturas Temporárias de Sequeiro
- Culturas Temporárias de Regadio
- Vinhas
- Pomares
- Olivais
- Pastagens Permanentes
- Culturas Temporárias
- Sistemas Culturais e Parcelares Complexos
- Agricultura com espaços Naturais e Semi Naturais
- Sistemas Agro Florestais
- Florestas de Folhosas
- Florestas de Resinosas
- Florestas Mistas
- Vegetação Herbácea Natural
- Vegetação Esclerófica
- Florestas Abertas, Cortes e Novas Plantações
- Planos de Água
- Área de Regolho
- Água
- Núcleos Urbanos

¹⁰⁵ Instituto da Água (INAG) - Plano de Bacia Hidrográfica do Rio Guadiana, 1998.

¹⁰⁶ CORINE Land Cover de Portugal Continental - Mapa da Caracterização do uso e ocupação do solo em 2006 para Portugal Continental.

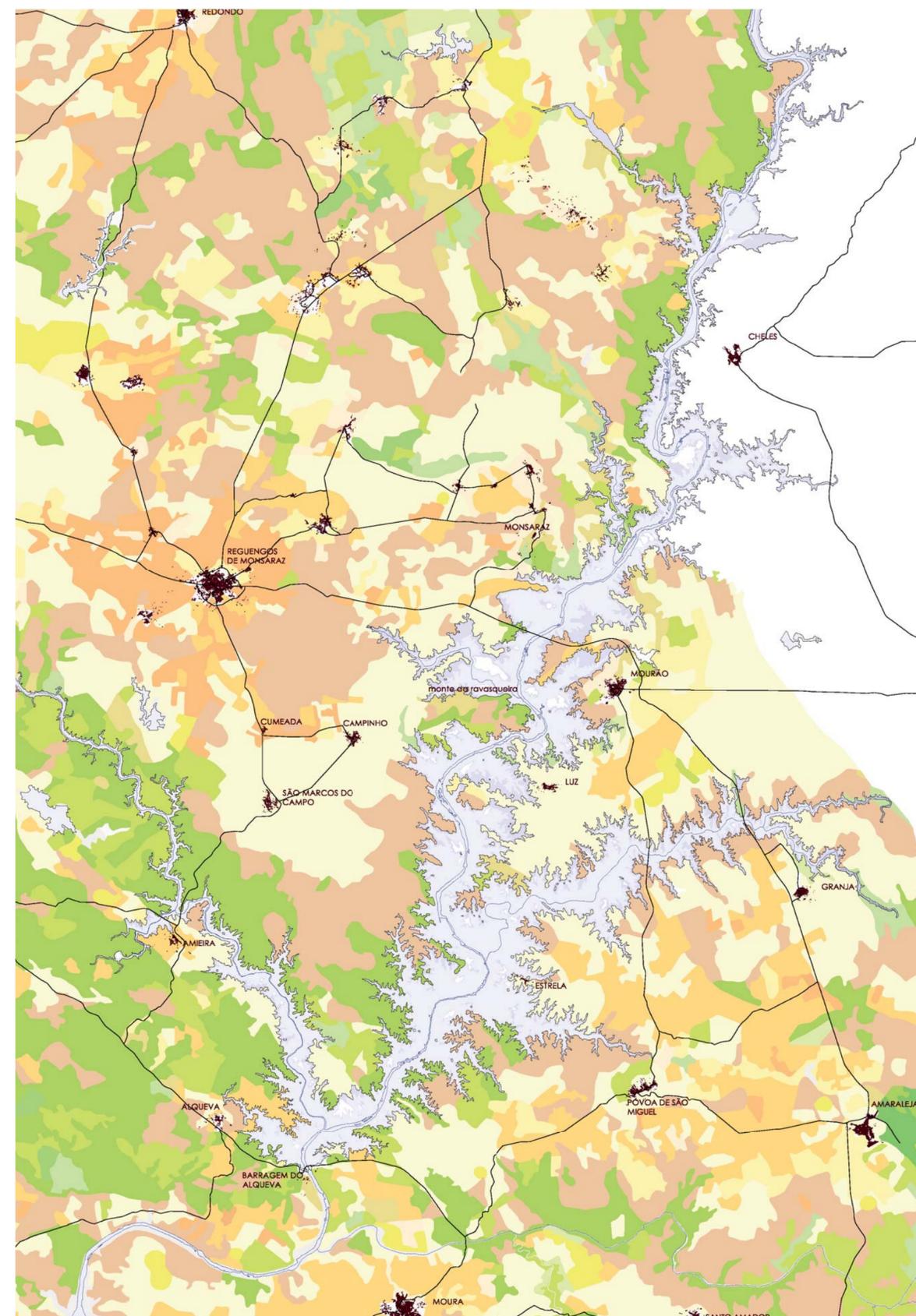


fig. 166 Planta do uso e ocupação do solo zona Alqueva



fig. 167 Margens do grande lago, próximo da antiga Aldeia da Luz, Duarte Belo, 2014.



fig. 168 Margens do grande lago, próximo da antiga Aldeia da Luz, Duarte Belo, 2014.

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA

AS LIGAÇÕES INTERROMPIDAS

ALDEIA DA LUZ

A Aldeia da Luz é a mais recente povoação do país. Nasceu da necessidade de realojamento de cerca de 373 habitantes que viviam na antiga Aldeia da Luz, entretanto submersa pelas águas de Alqueva. Planificada de acordo com os padrões culturais da região e respeito pelos antecedentes do fogo de cada habitante, a nova Aldeia da Luz é um projeto-modelo na aplicação e salvaguarda dos valores comunitários. A tradição e a modernidade coabitam nas ruas de alçados brancos, chaminés que escondem cozinha-de-lume, travessas, quintais e vizinhanças que se não perderam, ou, ainda, na nova igreja matriz de Nossa Senhora da Luz.

O encontro destes valores está hoje representado no Museu da Luz, no seu interior, o visitante tem a oportunidade de conhecer o diálogo multissecular da memória e identidade deste povo, simultaneamente alentejano, raiano e ribeirinho.

ALDEIA DA ESTRELA

A Estrela é hoje uma aldeia ribeirinha em consequência da subida das águas de Alqueva. Tem cerca de 125 habitantes e pertence à freguesia de Póvoa de S. Miguel, concelho de Moura. Não se lhe conhece um passado histórico tão rico como em outras localidades vizinhas. Por isso a sua arquitetura é, sobretudo, composta por casario popular, dominado pela singela igreja paroquial. A antiguidade dos lugares costuma refletir-se na sua toponímia. Se este não é, claramente, o caso da aldeia da Estrela, o mesmo não se poderá dizer do nome das ribeiras que lhe ficam próximo - Alcarrache e Zebro.

ALDEIA DE ALQUEVA

Aldeia bastante antiga, já documentada em 1262 no arrolamento dos bens de D. João Peres de Aboim, mordomo-mor de D. Afonso III. De forte expressão agrícola como deixa transparecer o próprio topónimo, a povoação nasceu em torno da primitiva ermida consagrada a S. Lourenço, santo mártir do cristianismo muito cultuado no Alentejo. Além desta igreja, totalmente reformada nos séculos XVIII e XIX, subsiste a ermida de Santo António, exemplar da arquitetura popular de finais do séc. XVI ou princípio do seguinte.

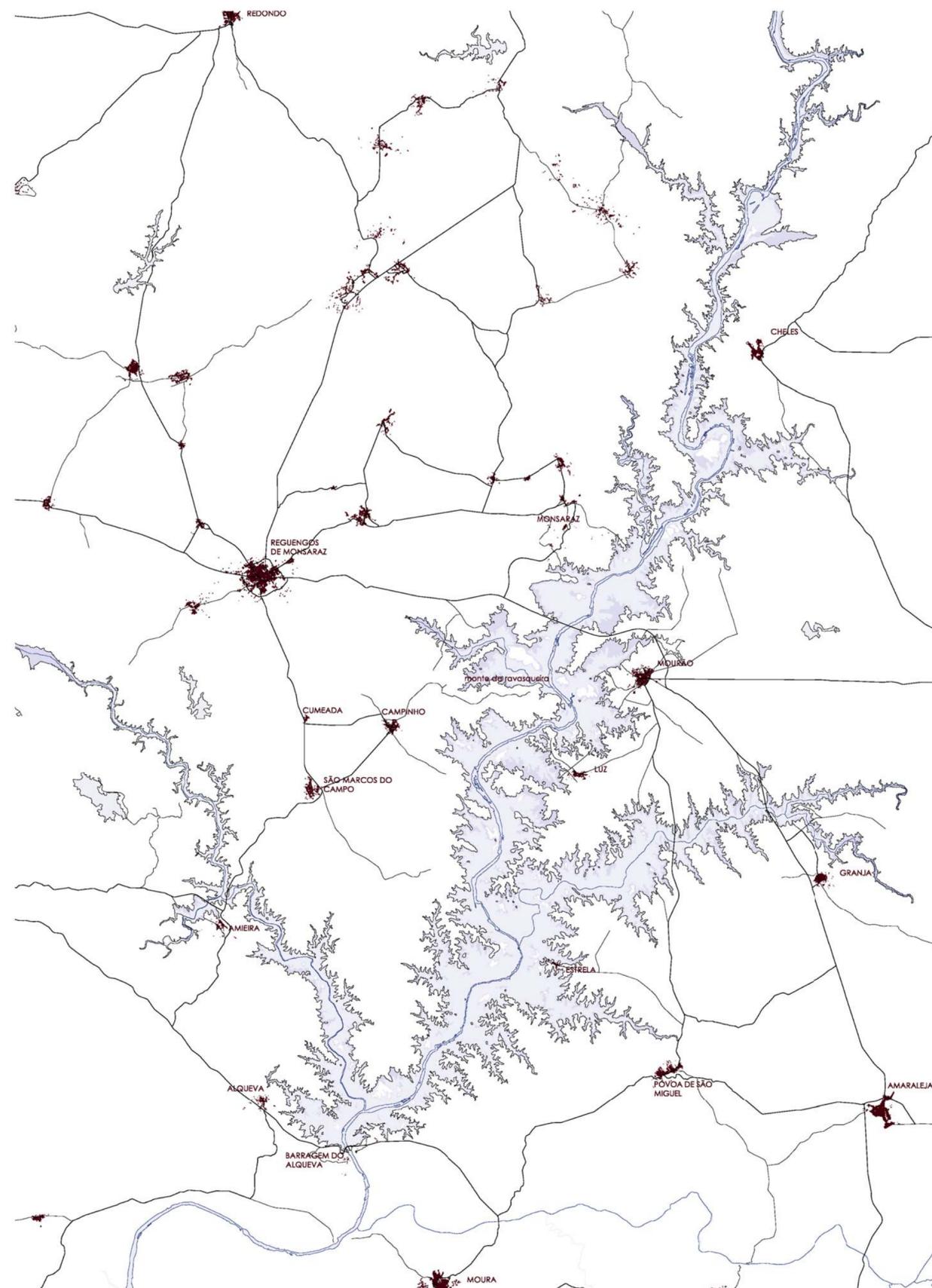


fig. 169 Planta das Vias e acessos

A OCUPAÇÃO HUMANA

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA

DO PALEOLÍTICO À OCUPAÇÃO CRISTÃ

É difícil demarcar temporalmente o início da ocupação populacional deste território, mas esta zona sempre dispôs de recursos naturais atrativos, uma geomorfologia propícia à mobilidade, um subsolo rico em recursos minerais e relativa amenidade climática.

No **Paleolítico**, até há 10 000 anos a.C., através de vestígios que aparecem nas margens do Guadiana e da Arte Rupestre percebe-se que a região onde se encontra atualmente o Alqueva tinha, nesta altura, uma grande densidade populacional.

O rio Guadiana era o principal foco de fixação.

No **Mesolítico**, 10 000 a 7 000 anos a.C., a população deslocou-se para o litoral, principalmente para o estuário do Tejo e do Sado.

Durante o **Neolítico**, 7 000 a 5 000 a.C. os povos mediterrânicos terão introduzido na região a agricultura, a pastorícia e a cerâmica, o que levou ao regresso ao Alentejo Central, onde a sua ocupação foi particularmente intensa.

As comunidades mudaram-se para o interior pois necessitavam de terras para cultivar e fazer criação de gado. Évora era o ponto de convergência dos três estuários: Sado, Tejo e Guadiana. A região do Alqueva era então a periferia. No entanto, por razões geológicas da região, apenas foram ocupados os terrenos graníticos, por serem solos leves, arenosos e permeáveis, contrariamente aos xistosos.

No final do Neolítico a população cresceu, assim como o número de comunidades.

É de **5 000 a 2 000 anos a.C.**, que o Alentejo adquire grande relevo.¹⁰⁷

Durante o Calcolítico, período de transição entre o Megalítico e a Idade do Bronze, inicia-se a mineração de cobre e os povoados, até então desprotegidos, passam a ser fortificados com várias linhas de defesa. Na agricultura o mais importante é a utilização dos animais não apenas para consumo direto mas também como fonte de energia. Aparece o carro e o arado o que permite um melhor aproveitamento do solo e a fixação das populações junto dos melhores solos, mais ricos mas pesados. O aumento da produção e a existência de excedentes tiveram por certo consequências económicas e sociais consideráveis.

Na **Idade do Bronze**, a ocupação territorial era muito intensa, o que originou conflitos. A preocupação defensiva afirma-se à revelia das condições naturais, o que até ao momento poderiam ter agido como fator dissuasor da fixação, tornam-se os melhores locais. Aparecem então os primeiros povoados concentrados, deslocados para os sítios mais altos das regiões, como Juromenha ou Monsaraz, onde existiu um grande povoado, o maior da Idade do Bronze na região. Estes povoados viveriam da exploração de jazidas de cobre a que aliariam alguma atividade agro-pastoril.

*O Alentejo é rico em minas de pirites cupríferas e, enquanto os castros do Norte passam da pedra polida ao ferro, introduzido pelos celtas, a Idade do Bronze está larga e ricamente representada no sul¹⁰⁸.

Sendo esta uma região rica em recursos altamente valorizados, a população do litoral foi atraída.



fig. 170 Crometeque do Xeres, Monsaraz.



fig. 171 Necrópole Rupestre, Monsaraz.

Notas

¹⁰⁷ OLIVEIRA, Jorge - *Monumentos Megalíticos da Bacia Hidrográfica do rio Sever*, 1995.
¹⁰⁸ RIBEIRO, Orlando - *Évora. Sítio. Origem, Evolução e Funções de uma Cidade*, in BRITO, Raquel Soeiro de - *Portugal Perfil Geográfico*, 1997, p. 380.

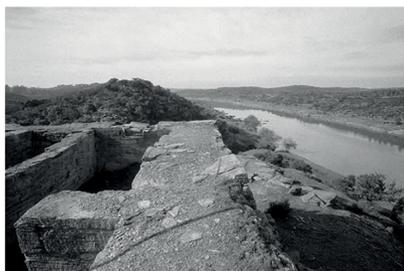


fig. 172 Castelo da Lousa, Mourão, Duarte Belo, 1998.

Na 1ª Idade do Ferro, século X a.C., após o aparecimento deste metal no Mediterrâneo Oriental, inicia um período de contactos comerciais que destacam a forte atração exercida pelo território ibérico relativamente a alguns povos, como os Fenícios que estabeleceram contactos com os povos que existiam. Este povo trocava objetos manufaturados como tecidos, estatuetas e cerâmica por metais. Supõe-se que, nesta época, os pequenos povoados eram periféricos de grandes centros regionais, em terrenos férteis e planos, perto de água, se necessário também em terrenos xistosos. A estrutura dos povoados seria quase sempre pequena e sem grandes preocupações defensivas, a fragilidade e rudimentaridade das habitações, contrastavam com alguma riqueza encontrada em objetos adquiridos através de trocas comerciais. Os Fenícios trouxeram a metalurgia do ferro e novas técnicas de extração do minério, alargaram a zona de cultivo dos cereais e introduziram a produção do vinho e do azeite.

Toda esta dinamização económica contribuiu para melhorar a arte da cerâmica, através do aumento do fabrico de ânforas para transporte de vinho, azeite e condimentos. Deste modo, a região do Alqueva voltou a ser ocupado, sendo que é deste período que se encontram mais vestígios arqueológicos.

Na 2ª Idade do Ferro, do século V a IV a.C., assiste-se a movimentos migratórios de populações de origem centro-europeia, os Célticos. Percorreram os mesmos trilhos que os Fenícios, trazendo consigo a cultura continental que viria a permanecer em algumas regiões, até à chegada dos Romanos à Península.

Voltou assim a instabilidade à região, “toda a região interior apresenta uma apreciável malha de povoamento, basicamente constituída por núcleos fortificados quase sempre implantados em lugares elevados, desde a serra algarvia até às margens do Tejo”¹⁰⁹. A população que possuía uma organização tribal, fundamentalmente, pastoril e guerreira, abandona novamente o Guadiana aproveitando-se apenas dos minérios existentes nas margens.

No século III a.C., os Romanos chegam à Península Ibérica. No Alentejo a ocupação deve ter-se efetivado entre 202 a.C. e 139 a.C.

A conquista romana não foi um processo pacífico. Os povos do sul não ofereceram resistência, mas os Romanos viriam a defrontar a oposição dos Lusitanos.

Entre o Douro e o Tejo, no isolamento das serranias e vales profundos, os Lusitanos possuíam uma economia de montanhese que supria as deficiências de uma agricultura irregular com produtos dos rebanhos, das florestas ou das depredações em lugares chãos e férteis. Comiam carne de cabra e faziam pão de bolota, em vez de cereais. Usavam manteiga, em vez de azeite, bebiam uma espécie de cerveja de cevada e o vinho era raro.

O Senado Romano tinha sede em Évora. Após a derrota infligida por Júlio César aos Lusitanos, a população abandonou os castros e fixou-se nas

planícies, mais propícias a um estilo de vida romano. O domínio romano manifestou-se em todo o território português por uma profunda transformação das paisagens e modos de viver.

“A população vive de preferência aglomerada. Cada povoação tem o seu âmbito de culturas mimosas e enfeixa a rede de estradas que a liga a outras povoações distantes.”¹¹⁰

Os Romanos introduziram um novo regime de propriedade. Enquanto, nas citânias e nos castros predominava o coletivismo agrário, os Romanos atraíram as populações à planície, abandonando a propriedade comunitária e adotando um regime de ocupação individualista da terra. Surgem assim as villas romanas, estruturas que foram originar o monte alentejano. A estrutura agrária e social das villas era semelhante à das herdades alentejanas, no centro das villas situava-se a habitação do dominus ou possessor, perto encontravam-se os celeiros, as arrecadações, os estábulos e as acomodações dos trabalhadores escravos que eram dirigidos por um feitor. Em redor, distribuíam-se as casas onde habitavam homens livres que cultivavam algumas parcelas individualmente, mediante o pagamento de uma renda.

Cultivavam-se cereais, intensificou-se a cultura da vinha e do arvoredado, como oliveiras e sobreiros. A indústria cerâmica, com ânforas, talhas, telhas, ladrilhos, desenvolveu-se. Tal como a exploração marítima e mineira, em que os recursos mineiros da região eram escoados pelo Rio Guadiana, navegável até Mértola.

O Guadiana passou a inscrever-se nas rotas comerciais mediterrânico-atlânticas. Ouro, prata, cobre, trigo, couro, azeite, mel, sal e pescado foram alguns dos produtos que desenvolveram o tráfego fluvial durante dois milénios.

No início do século VIII, os Árabes chegam à península, não alteraram significativamente a estrutura administrativa existente. Localizaram ao longo das estradas romanas pré-existentes as cidades muçulmanas, económica e politicamente mais importantes.

Na época, a região era escassamente povoada e não tinha uma distribuição populacional equilibrada. Apesar do Alentejo ser em geral despovoado, ao longo do Guadiana e a leste de Évora era bastante dinâmico.

Nas cidades e aldeias residiam, tanto os ricos proprietários de campos de trigo, pomares e rebanhos, como os produtores. Mercadores, artifices, aí abundavam os artesãos de múltiplos objetos quotidianos, carpinteiros, oleiros, sapateiros, alfaiates, pedreiros, entre outros.

A base económica do domínio árabe era a agricultura. Produziam-se cereais, sobretudo trigo, em redor das povoações existiam pomares e hortas. Introduziram inovações em termos de engenhos de rega, nomeadamente a azenha e a nora. Exploraram minas de cobre e prata. Produzia-se ainda leite e derivados e cultivavam-se algumas plantas entre elas uma variedade de trigo, o arroz, a laranja e o açafraão.

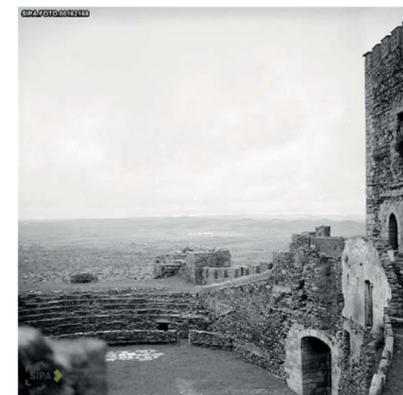


fig. 173 Castelo de Monsaraz, Monsaraz, 1959.



fig. 174 Vista de Monsaraz, Monsaraz, 1959.

¹⁰⁹ FABIÃO, Carlos - O passado Proto-Histórico Romano. In MATTOSO, José - História de Portugal, 1994, p. 170.

¹¹⁰ RIBEIRO, Orlando - Ensaios de Geografia Humana e Regional I, 1970, p. 330.

No **século XI**, com a queda do califado de Córdoba, o território muçulmano ficou dividido em pequenos reinos chamados Taifas. No vale do Guadiana, Martula (Mértola), Baja (Beja) e toda a kura de Baja formavam uma taifa sob o domínio de Ibn Tayfur. A existência dos reinos de taifa foi efémera. Nunca foram unidades políticas autossuficientes, dado que mantiveram as comunicações e relações comerciais já desenvolvidas. Já no século XII e em plena Reconquista, houve um segundo período de taifa.

Depois de vários avanços e retrocessos, e sobretudo depois do declínio do poderio dos Almorávidas, Afonso III concluiu já no século XIII a Reconquista Cristã.

Durante a **Reconquista Cristã** houve uma distribuição de terras como função de retribuição pelo auxílio militar prestado e por uma necessidade de afirmação e efetivação da posse de terra, originando uma estrutura fundiária que poderá ter marcado a evolução do Alentejo. A villa romana era denominada "dai'a", origem da palavra aldeia, o núcleo composto pela casa senhorial, pelas habitações e os restantes equipamentos, após a Reconquista vieram dar origem à aldeia propriamente dita.

Nesta época as diferentes culturas viviam em comunidade, alguns minifúndios que pertenciam a agricultores cristãos, tinham que pagar um tributo que se manteve mesmo quando estes se converteram ao Islamismo. Nas cidades, judeus e cristãos viviam em bairros próprios e beneficiavam de uma liberdade religiosa variável. Os cristãos que vinham do norte à conquista destas terras do sul eram uma classe guerreira, militar e conquistadora, enquanto no sul, a muçulmana era comercial, agrícola e artística.

Após a Reconquista Cristã, a importância desta região decaiu devido à diminuição do interesse pelos recursos oferecidos, causada pelo posicionamento geopolítico e económico dos novos colonizadores. Na sequência da vitória sobre os Árabes procederam a uma distribuição de terras por nobres e por ordens religiosas, como forma de retribuição pelo auxílio militar prestado, dando assim origem a uma estrutura fundiária que pelo seu pouco dinamismo, viria a contribuir para o deprecar da região. Foi nesta época que o rio Guadiana se consolidou como fronteira entre os Reinos de Portugal e Espanha.

Reconquista de cinco séculos de que nasceu o Estado Português.

"Nos princípios do século XV, Portugal pode descrever-se como um vasto matagal entressachado, afora algumas cidades e vilas, de pequenas povoações, circundadas de breves arroteias"¹¹¹.

- △ PALEOLÍTICO ANTIGO
- NEOLÍTICO
- CALCALÍTICO
- ◇ IDADE DO BRONZE
- ◆ IDADE DO FERRO
- ROMANO
- MEDIEVAL | ISLÂMICOS
- MEDIEVAL PORTUGUÊS
- VIA PRÉ-ROMANA
- VIA ROMANA ANTIGA
- VIA ROMANA IMPERIAL
- ITINERÁRIOS LUSITÂNIA
- CAMINHOS PRINCIPAIS
- RIO GUADIANA
- NÚCLEOS URBANOS

¹¹¹ LOBO, António Costa – História da sociedade em Portugal no século XV, 1903, p. 71.

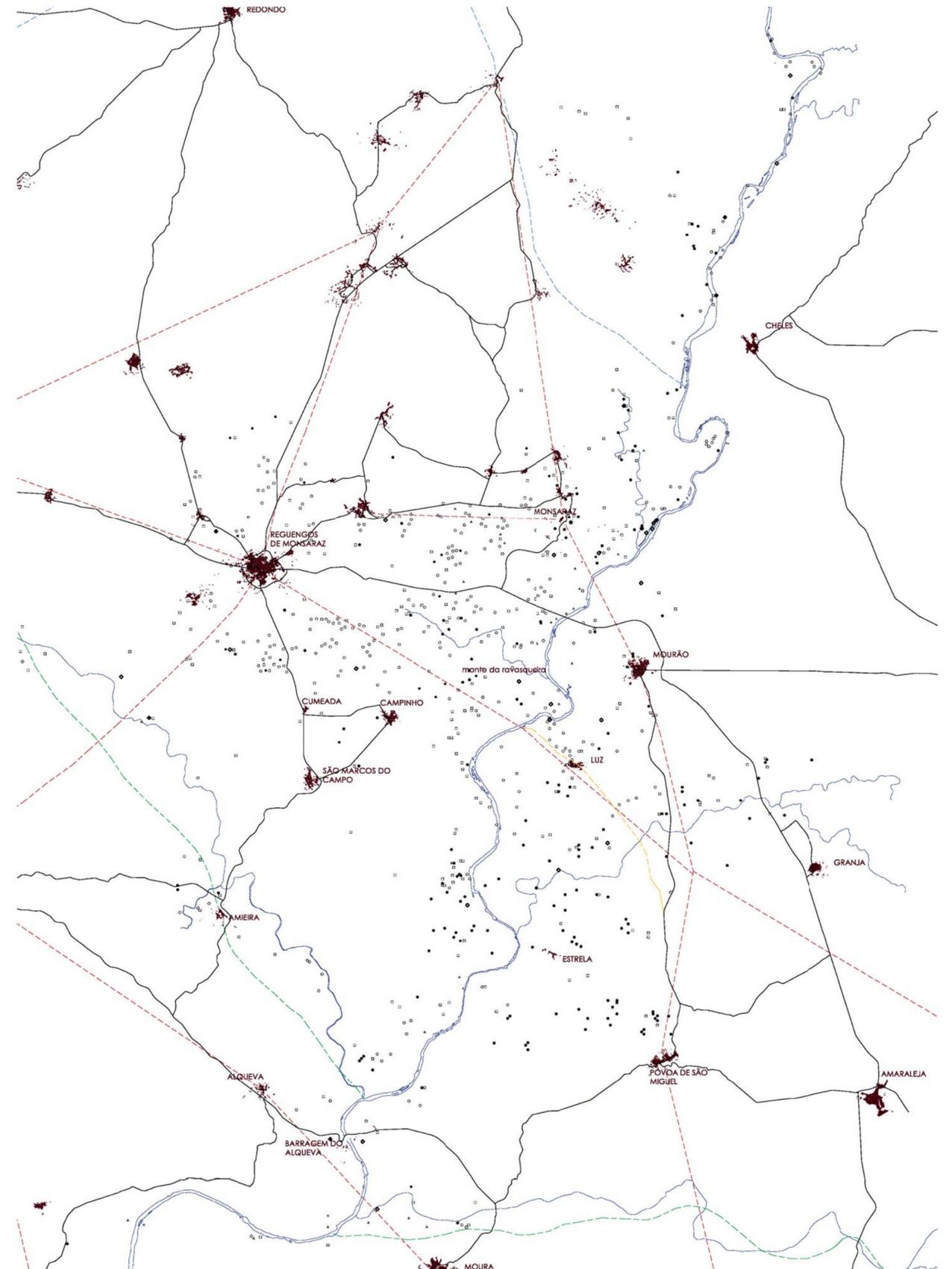


fig. 175 Planta das vias principais e acessos secundários

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA

DA OCUPAÇÃO MEDIEVAL À ATUALIDADE

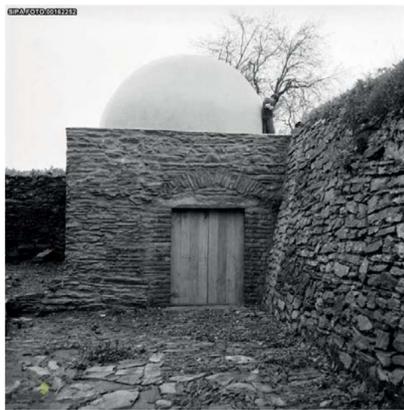


fig. 176 Capela junto a Monsaraz.



fig. 177 Celfa, Rogério de Carvalho, Anos 30.

Durante a **Idade Média** a região bem como a maior parte do Alentejo, com grandes latifúndios incultos, constituía um vasto couto para porcos monteses, onde era praticada a caça. Ainda assim era no Alentejo que se situavam alguns grandes aglomerados e havia áreas de cultura agrícola florescente, nas melhores terras da região.

Em tempo de conflitos, o senhorio fidalgo era o protetor do povo, tomando uma ocupação militar estratégica, defendida o seu espaço com pequenos castelos e atalaias, que comunicavam visualmente com os castelos reerguidos e transformados.

Os **séculos XV e XVI** foram determinantes para originar os exemplos mais conhecidos. O enriquecimento generalizado do país, por causa das campanhas no norte de África e os Descobrimentos, potencializaram um novo alinhamento social, transversais às antigas famílias nobres, fidalgos, comerciantes, aventureiros e homens do mar.

Os povoados de montanha na alta Idade Média não ultrapassaram os limites alcançados três mil anos antes. As charneças de arbustos eram um vestígio degradado das florestas primitivas, que o homem destruiu com fogo e o machado.

A roda dos mosteiros os monges arrotearam brenhas e secaram terras pantanosas, o mesmo fazendo noutros lugares onde tiveram conventos. Os Descobrimentos lançaram a lavoura numa grave e prolongada crise de falta de mão-de-obra, abriram o país a relações remotas, de que provieram plantas novas, hoje inseparáveis do aspeto das paisagens portuguesas.

Do **século XVI** introduzira o milho, a laranja doce, a batata, a nespereira do Japão. A piteira e a figueira-da-india, plantas de folhas carnudas, que no sul se encontram a cada passo nas sebes e beiras dos caminhos, têm origem nos planaltos do México. O milho trouxe alterações profundas às regiões onde se introduziu.

Os cereais cultivados de sequeiro, com pousios mais ou menos longos intercalados, o milho regado dá-se todos os anos na mesma terra que ainda suporta outras culturas. Por isso se tornou rapidamente o pão das áreas de elevada densidade humana, ajudando a manter e a crescer dois terços da população portuguesa.

"nos finais do século XV era o trigo alentejano que principalmente abastecia os fornos do biscoito de Vale de Zebro, como aliás todo o sul do país, até Lisboa." ¹¹².

O trigo foi até ao final do século XVIII, a principal produção cerealífera, embora se produzisse também a cevada com alguma intensidade. Apesar disso apenas uma pequena parte das terras eram regularmente cultivadas, e ao proprietário, os foros e dizimos eram pagos em trigo e cevada ¹¹³.

O início do **século XIX** marcou uma nova realidade que contribuiu

para a definição de um país rural e um país urbano face à precoce industrialização, ambos atrasados em termos de inovações tecnológicas. Mal refeito das invasões francesas, o país mergulha de novo numa crise devido ao confronto entre Liberais e Absolutistas. Com a vitória do Liberalismo e a extinção das ordens religiosas o mapa político económico altera-se significativamente.

Tal como no resto do Alentejo, apesar da estagnação socioeconómica, a partir de meados do século XIX sucedem-se várias mudanças, a nível científico e tecnológico, que procuravam aumentar a capacidade produtiva das terras, o aparecimento dos adubos, uma nova mentalidade que pretende fazer da exploração agrícola uma atividade rentável, a exploração da região de forma exaustiva, sistemática e com apoio científico, para alcançar elevados níveis de produção.

Muitas das propriedades das Ordens Religiosas foram nesta época vendidas em hasta pública.

A cultura era um exclusivo dos terrenos circundantes às povoações e às orlas dos cursos de água. O mais era "o matagal interminável de estevas, lentisco e medronheiros. De longe em longe derrotava-se um pedaço, chegava-se fogo aos ramos ressequidos, semeando-se na cinza fertilizante. Mas depois de dois ou três anos de seara, volvia ao bravo primitivo" ¹¹⁴.

"As causas deste abandono eram antigas e persistentes: a falta de gente e a grande propriedade, isto é, unidades agrárias vastas demais para o número de pessoas que as podia explorar. As raízes deste regime mergulham na história, mas ele explica-se também por causas naturais -pobreza do solo e relativa falta de chuvas (sobretudo longo período estival) que limitam muito as possibilidades de culturas variadas e remuneradoras" ¹¹⁵.

As tentativas de alteração da estrutura fundiária não resultaram e, por consequência, surge em 1887 o projeto lei de Fomento Rural de Oliveira Martins.

O aproveitamento dos terrenos incultos é objeto de regulamentação no projeto. Se o proprietário não estivesse disposto a explorar diretamente o terreno, poderia dá-lo a outro de aforamento, estabelecendo-se assim a enfiteuse ou subenfiteuse, no caso de já serem foros.

Mas com ou sem reforma fundiária, com ou sem aptidão agrícola, quase todos os terrenos acabaram por ser cultivados até ao final do século. Com a arroteia generalizada, reduz-se a zona de charneca e aumenta a ocupação humana. Ao Alentejo e à região acorreram minhotos, picamihos e beirões.

"até ao fim do século XIX, a região era uma charneca entrecortada por

tractos de seara com pousios de muitos anos. Entretanto arroteavam-se terras boas e más: Limpavam-se e espaçavam-se as árvores do montado, que viviam afogadas no matagal de estevas e medronheiros; plantaram-se olivais; parcelaram-se as herdades em foros; multiplicaram-se as courelas, e juntamente, a policultura e a dispersão. A despeito destas transformações, a lavoura extensiva predomina. O solo magro e o clima seco obrigam a manter pousios que só recentemente foi possível encurtar e suprimir; portanto, o arvoredo com seus recursos de azeite, cortiça e bolota, o pastoreio de ovelhas e as varas de porcos, constituem a natural compensação do fraco rendimento das culturas arvenses. Ninguém curou de saber até onde seria útil multiplicar as experiências de emparcelamento; por isso predominam as grandes unidades agrárias, os montes distantes e as aldeias raras e pletóricas de gente, envolvidas na rede de latifúndios." ¹¹⁶.

Não sendo suficiente, viriam a juntar-se os adubos químicos, principalmente o superfosfato de cálcio, que haviam aparecido em meados do século. O número de anos de pousio variava de acordo com a qualidade do solo, após as primeiras searas, a produção começou a baixar à medida que se esgotava a matéria orgânica. Começou então a deixar-se as terras descansarem por períodos de 2 a 6 anos, passados estes produzia-se uma, duas ou três searas de boa qualidade embora se recorresse à adição de superfosfato.



fig. 178 Arado

¹¹²MARQUES, A. H. de Oliveira - *Introdução à História da Agricultura em Portugal*, 1978, p. 80.

¹¹³SILBERT, Albert - *Le Portugal méditerranéen à la fin de l'Ancien Régime*, 1967, p.551-555.

¹¹⁴RIBEIRO, Orlando - *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, 1991, p. 330.

¹¹⁵Idem, *ibidem*, p. 33.

¹¹⁶Idem, *ibidem*, p. 33.

No início do século XX, as convulsões inerentes à queda da monarquia e à chegada da I Grande Guerra terão contribuído para a estagnação da região, as famílias rumaram para as grandes cidades, como Lisboa e Porto. Durante os primeiros sessenta anos do século XX, assiste-se, nesta região, como no restante Alentejo, a uma série de eventos:

O fomento fracassado da cultura trigueira com repercussões ambientais negativas, a expansão de outras culturas arvenses de sequeiro, a expansão de culturas de regadio e da pecuária, a expansão e a exploração do montado de sobreiro, a expansão do montado de azinho e o aparecimento da plantação do eucalipto. Deu-se ainda o início dum surto de mecanização na agricultura que resultou na diminuição do número de trabalhadores agrícolas. O apagamento da agricultura e a depreciação do status dos grandes e médios proprietários de terras causou tensões esporádicas nos campos e a repressão dos movimentos dos trabalhadores agrícolas. Nesta época houve um crescimento demográfico seguido do início de um novo movimento migratório.

O aumento da agricultura pelo uso de adubos, superfosfatos, e da grande quantidade de matéria orgânica acumulada nos solos por sucessivos anos de incultura, originou uma corrida às herdades que se procuravam para arrendar ou comprar por módicos preços. A agricultura era vista como uma forma fácil de enriquecer. No final do século XIX princípios do século XX assistiu-se à ascensão social de muitos seareiros e proprietários, estes investiam no arrendamento para posterior aquisição de terras.

*A grande propriedade agrícola, isto é, aquela que alia a grande área com um rendimento proporcional equivalente aos estratos da sociedade de rendimento mais elevado, nasceu em rigor apenas no fim do século XIX e no princípio do século XX através da cultura do trigo e o aparecimento dos adubos, enveredando para os sobreiros as terras mais pobres. Não tem origem numa constante da nossa história ou num sistema diferente de colonização do território, como erradamente se tem dito”¹¹⁷. Paralelamente o proletariado agrícola procurava organizar-se na tentativa de melhorar as suas condições de vida, reclamando a entrega de incultos aos sindicatos rurais, e a fixação de oito horas de trabalho.

A 18 de novembro de 1918 teve lugar a “Revolução do Vale de Santiago”¹¹⁸, “os trabalhadores ocuparam as terras, dividiram-nas entre si, e com armas rudimentares propuseram-se defender as suas posições. Enquanto os trabalhadores se reúnem em sessão permanente na Associação dos Rurais, os proprietários e comerciantes armam-se para ‘defenderem as vidas’ e fazerem face aos ‘sovietes’. Uma semana durou a resistência dos rurais, mas depois as forças da ‘ordem’ conseguem controlar a situação. Seguem-se prisões, as buscas, as deportações, os fuzilamentos.”¹¹⁹.

¹¹⁷ RAPOSO, José Hipólito - *Alentejo - Dos Princípios à chamada Reforma Agrária*, 1977, p. 110.
¹¹⁸ S. Tiago do Cacém

¹¹⁹ REVEZ, António Iria - *A “Revolução” do Vale de Santiago*, 1985, p. 228-23.

¹²⁰ PAIS, José Machado et al - *Elementos para a história do fascismo nos campos: A “Campanha do Trigo”: 1928-38*, 1976, p. 401-474.

No princípio do século a cultura trigueira enfrentava em Portugal uma grave crise decorrente da competitividade do trigo produzido no exterior. A grande lavoura do sul e os órgãos que lhe eram afetos, apelam para a restauração do protecionismo, desenvolvendo uma profusa propaganda a favor da cultura do trigo.

Em 1924 realizou-se a primeira semana do pão mediante a qual se afirmava “a necessidade da intensificação da cultura (do trigo) através de uma adubação racional e do uso de semente selecionada, bem como da intervenção protecionista do Estado, através do Ministério da Agricultura”¹²⁰.

É na sequência destes acontecimentos que surge a Campanha do Trigo (1929-30), resultado de uma política de autossuficiência, instituída em 1929.

O Estado Novo acabou com os sindicatos e nos anos 30 criou as Casas do Povo onde os operários agrícolas se deveriam obrigatoriamente inscrever.

Na década de 30, a população aumentou no Alentejo, mas começou a verificar-se a situação de desemprego periódico no verão, depois das colheitas, e no inverno depois das sementeiras. Alguns anos mais tarde, o desemprego, que durante a II Guerra Mundial não tivera grande expressão, agravou-se com o final desta guerra, devido à situação económica das empresas agrícolas.

A causa principal do desemprego era a crise que se vivia nas empresas devido aos baixos preços dos produtos agrícolas e sugeria que se procedesse à execução de obras públicas, nomeadamente vias de comunicação, de que o Alentejo carecia, durante o período menos intenso de laboração agrícola.

Com o decorrer dos anos 60 e 70 a crise económica instala-se no país, em parte devido à crise petrolífera.

- MODERNO
- ATALAIAS
- MOINHOS
- LAGARES
- FORNOS
- MEMÓRIA DO TERRITÓRIO
- CAMINHOS PRINCIPAIS
- RIO GUADIANA
- NÚCLEOS URBANOS

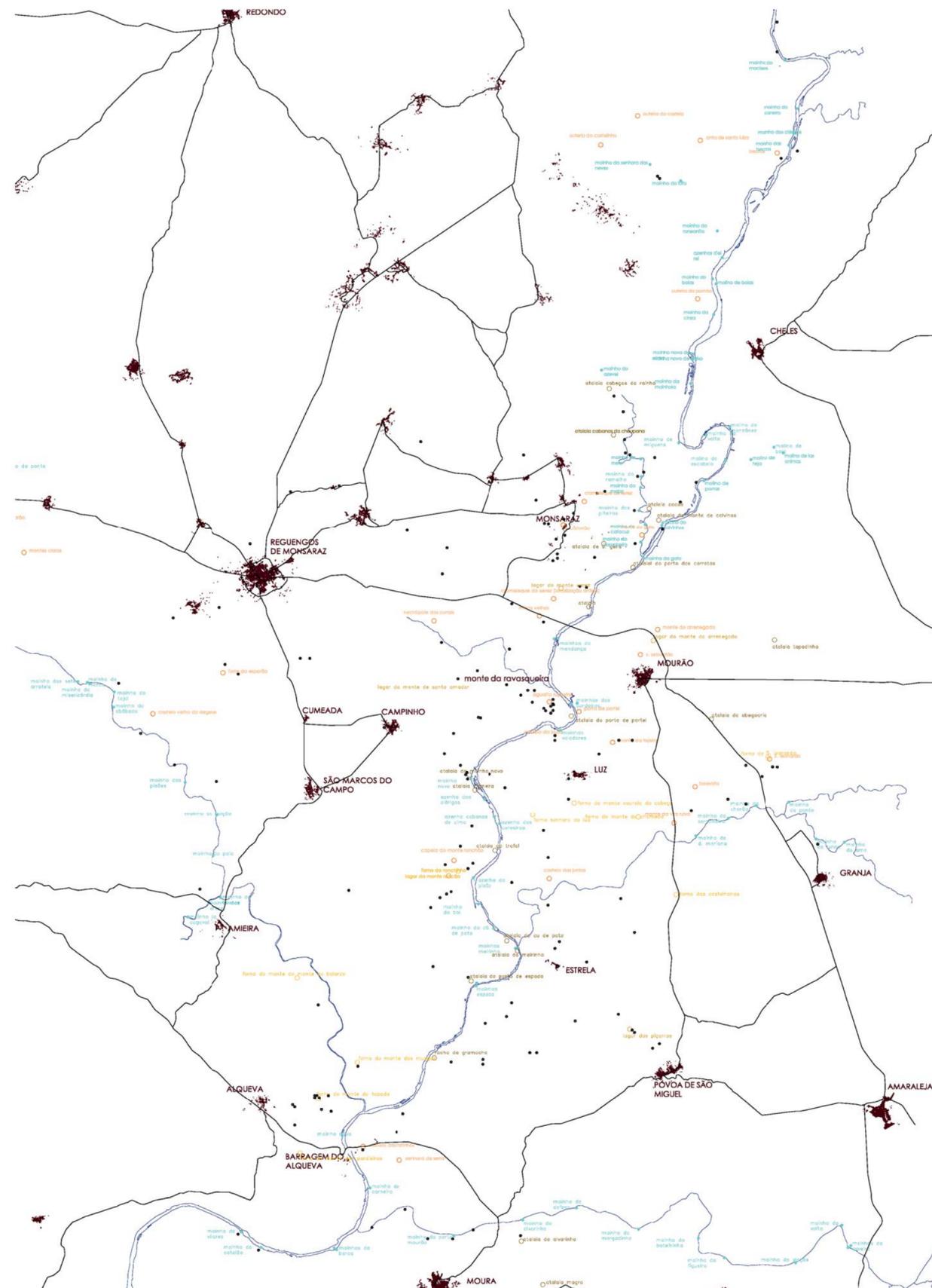


fig. 179 Planta dos vestígios arqueológicos



fig. 180 Cartaz Campanha do Trigo.

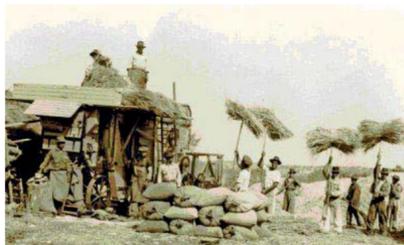


fig. 181 Máquina Debulhadora, 1953.

Entre 1950 e 1960, o Alentejo perde cinco por cento da sua população em favor de Lisboa e Setúbal. As atividades dos setores secundários e terciário, ainda que incipientes no Alentejo, retiram também alguma população à agricultura. Aumenta a procura de mão de obra, os salários sobem e surge a necessidade de se intensificar e racionalizar a cultura pelo uso de adubos e maquinárias modernas.

Os operários agrícolas dispõem agora de transportes motorizados que lhe dão maior mobilidade na procura de trabalho e de patrão.

Adaptado às necessidades da mecanização, substituiu os muros pelo trator, pela ceifeira-debulhadora com a qual consegue alugar alguns serviços. Por vezes o aluguer era mais rentável do que as searas.

Entre 1960 e 1970, o Alentejo viu diminuir a sua população de 667 479 habitantes para 523 479. Os destinos desta mão de obra eram as zonas industriais de Lisboa e Setúbal, o Algarve e Sines.

A industrialização do Alentejo foi prejudicada pela burocracia, que tornava moroso e difícil o licenciamento e pela deficiência de infraestruturas, as comunicações telefónicas e as ferrovias eram deficientes, os preços da energia superiores que noutras regiões.

No Baixo Alentejo e no Alentejo Central, só em 1950 uma linha elétrica de alta tensão ligou estas regiões à rede geral do país, também ela em início de expansão.

Em 1957 existiam no Alentejo aproximadamente 1000 barragens particulares de terra que regavam 39.000 hectares. Entre 1957 e 1973 construíram-se mais 992 barragens. Nesta altura, o Estado previa através do Plano de Valorização do Alentejo, vir a regar 173.000 hectares. No ano de 1957 o governo criou a Comissão Coordenadora de Obras Públicas do Alentejo (CCOPA), com o objetivo de dotar o Alentejo de infraestruturas necessárias a um posterior desenvolvimento económico.

Em 1964 as freguesias e os municípios do Alentejo estavam interligados por redes de estradas, e a CCOPA deu a missão por cumprida. Apesar de alguns lugares e freguesias ficarem isolados nos invernos chuvosos e outros não dispunham de energia elétrica. A rede telefónica terá melhorado a partir de 1964.

As qualificações dos recursos humanos não eram as melhores. A taxa de analfabetismo era muito elevada.

Em 1954, o Plano de Valorização do Alentejo, também conhecido por Plano de Rega do Alentejo, uma vez que era projetado para regar 161.700 ha. Na altura, o diagnóstico da situação que, ao mesmo tempo, fornecia a justificação para o regadio, assentava nas seguintes conclusões:

Grandes extensões de terras com aptidão para o regadio, em escala que nem de longe se pode encontrar em outras regiões do País.

Exclusivismo quase total da monocultura extensiva de sequeiro, sujeito, para mais, às contingências do tempo, que originam deficiência de humidade das terras em períodos de sete a onze meses por ano.

Subdesenvolvimento em todos os campos, incluindo o demográfico, da mais vasta província do país, acompanhada do cortejo dos problemas sociais inerentes, que importa suprimir para não entravar o progresso geral e, pelo contrário, para o impulsionar.

Fatores de valorização resultantes da passagem de sequeiro ao regadio superiores aos que se poderão encontrar em qualquer outra região do país.

A hipótese de recorrer às águas subterrâneas estava excluída, passando a solução pelo armazenamento da água no período das chuvas.

O projeto pretendia então reduzir ao mínimo possível a altura de elevação das águas, e o conseqüente consumo de energia, o que implicava economizar a distância e aumentar a capacidade de armazenamento. O plano de rega do Alentejo abrangia uma área total de 161 700 ha (6 por cento da superfície total do Alentejo), assim distribuídos:

A irrigação a criar teria de provir das águas do Tejo, Guadiana, Ardila e Degebe.

Nos anos 60 e 70 instala-se uma crise económica, em parte devido à crise petrolífera, acentuando a já instável estrutura económica e social do país.

As terras entram em declínio e uma parte significativa dos montes alentejanos são abandonados, as terras apresentavam sinais de esgotamento em resultado de más práticas agrícolas, como excesso de mecanização.

O período político após o 25 de abril de 1974, criou uma tensão política e social no Alentejo que culminou com a ocupação das herdades e a formação das Unidades Coletivas de Produção.

A Reforma Agrária foi este processo de expropriação e coletivização da posse da terra que teve início nos primeiros meses de 1975. Os trabalhadores rurais ocuparam as terras formando mais de 500 unidades de produção. Estas unidades de produção assumiam a forma de coletivos de trabalhadores que controlavam e geriam, em comum, a terra e os meios de produção.

*os últimos anos do regime fascista caracterizaram-se por uma ampliação ou formação de enormes blocos de propriedade fundiária (...) Dezenas de milhar de hectares foram sendo acumulados por grandes grupos financeiros, industriais da cortiça, das celulosas, da especulação turística e imobiliária.*¹²¹. Havia nesta altura proprietários que detinham mais de 20 000 hectares de terra.

Este movimento vem no seguimento de muito descontentamento social que ao longo dos tempos teve algumas erupções, como em 1918 o movimento sindical instigou à ocupação simbólica de terras em Vale de Santiago.

A reivindicação de uma Reforma Agrária sob o lema, a terra a quem a trabalha, levanta uma questão de posse, não de dimensão, e teve por isso, motivações mais político-sociais do que económicas.

Nos finais dos anos 70, princípio dos anos 80, começam a aparecer frequentemente Montes Alentejanos à venda. Estes foram inicialmente comprados por estrangeiros, atraídos por um país meridional ainda parcialmente rural, sem ter sofrido sobre-exploração agrícola e contaminações como a maioria dos solos europeus, e que procuram começar aqui uma nova geração de agricultores com uma forte convicção ecológica, administram as propriedades para novos tipos de produção e trabalhando eles próprios nas explorações. Por outro lado uma nova "elite económica", quase sempre de Lisboa, compra também alguns Montes Alentejanos mas essencialmente para recreio.

É também nesse tempo que nasce uma nova consciência pública nacional pela preservação do património, sobretudo porque surgem as primeiras abordagens ao património rural através de associações de defesa do património, investigadores académicos, pessoas que debatem a preservação da identidade histórica regional com o propósito de alertar as autarquias e os organismos do Governo central.

¹²¹ MARTINS, Júlio - Prefácio à obra *Contribuição para o Estudo da Questão Agrária*, 1976.

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA

O PROJETO ALQUEVA

O Guadiana encontrou à passagem pela serra de Portel um dos seus maiores obstáculos. Foi neste ponto de contacto que o maciço rochoso mais resistiu ao ímpeto do rio, resultando dessa luta titânica uma cicatriz geológica, aberta em vale profundo.

A construção da barragem do Alqueva, assim denominada por deferência à aldeia mais próxima, é implantada num acidente natural, onde a serra de Portel era obstáculo ao rio, e não resistiu ao ímpeto do rio deste, resultando numa grande cicatriz geológica, um vale profundo que foi aberto no maciço rochoso.

Os primeiros estudos para a construção de uma barragem datam dos anos cinquenta do século XX. Essa obra permitiria alimentar o chamado Plano de Rega para o Alentejo, projeto fulcral para contrariar a desertificação e o subdesenvolvimento económico da região. Em 1977, as obras da barragem do Alqueva arrancaram, com custos estimados em 20/25 milhões de contos, distribuídos por 21 anos. Mas a 18 de novembro de 1978, depois de pareceres negativos do Banco Mundial, e com quase 1 milhão de contos já investidos, é decidida a suspensão dos trabalhos da barragem do Alqueva pelo governo de Nobre da Costa. Falta história. Cronologia

Só meio século mais tarde apareceria o Empreendimento de Fins Múltiplos de Alqueva, e se concluiu o corpo principal da barragem em Janeiro de 2002. Um paredão, com uma altura de 96 metros e que formou um regolho de 250 quilómetros quadrados, sendo por isso considerado o maior lago artificial da Europa.

Entre os inúmeros aproveitamentos do novo caudal de água destacam-se o Sistema Global de Rega que irrigará 115 mil hectares de terra através de dois mil quilómetros de condutas e a produção de energia eléctrica, cuja potência permitirá cobrir as necessidades de consumo de todo o distrito de Beja.

Junta-se a este potencial a regularização do Guadiana, o abastecimento público de água e a potencialização de expectativas empresariais, sobretudo na área do turismo em que, por agora, se focam todas as atenções.

Nos últimos anos verificou-se uma forte transação de propriedades junto ao Alqueva, uma parte para a produção de olival (espanhóis), enquanto outra foi comprada por grupos económicos nacionais para a instalação de empreendimentos turísticos, alguns associados ao turismo enológico, à caça e ao golfe.

Em termos patrimoniais, o turismo rural será, porventura, aquele que melhor responde à preservação da identidade local enquanto unidade sociocultural produtiva. A permanência da família e de parte das ancestrais atividades, reforçadas por investimentos no domínio das explorações agrícolas modernas, incorporando novos produtos e novas tecnologias, serão o elo da continuidade que falta (rá) para a devida conservação e valorização de alguns Montes.

Um novo ciclo na vida dos Montes está em curso. Importará estabelecer um elo profundo entre estes e a defesa e valorização da unidade paisagística enquanto moldura indissociável da sua permanência.

Cronologia

1957 - Elaboração do Plano de Rega de Alentejo

1968 - Celebração do Convénio Luso-Espanhol para a utilização dos rios internacionais, que atribui a Portugal a exploração hidráulica do troço internacional do rio Guadiana entre as confluências do rio Caia e ribeira de Cuncos.

1976 - Início das obras preliminares: enscadeira, túnel de desvio do rio e infraestruturas de apoio à obra.

1978 - Interrupção das obras

1994-1995 - Estudo integrado de Impacte ambiental

1995 - Criação da EDIA - Empresa de Desenvolvimento e Infraestruturas de Alqueva. S.A. Reinício dos trabalhos em Alqueva, escavações da 1ª fase

1996 - Governo assume avançar inequivocamente com o projeto do Alqueva com ou sem financiamento comunitário. Adjudicação da Empreitada principal de Construção Civil da Barragem e Central de Alqueva.

1997 - Integração no QCA 1994/99, o que consolida o envelhecimento da Comunidade Europeia no Projeto

1998 - Início das betonagens na Barragem de Alqueva

1999 - Adjudicação da empreitada de construção da nova Aldeia da Luz

2002 - Encerramento das comportas da barragem de Alqueva e início do enchimento da albufeira. Entrada em funcionamento do primeiro bloco de rega do Sistema de Alqueva no perímetro de rega de Odivelas. Mudança da população para a nova Aldeia da Luz.

2004 - Entrada em produção da Central Hidroelétrica de Alqueva para Rede Elétrica Nacional

2006 - Inauguração da barragem e central hidroelétrica de Pedrogão.

2010 - Albufeira de Alqueva atinge pela primeira vez a cota 152, nível de pleno armazenamento, no dia 12 de janeiro. Conclusão da infraestruturas de ligação da albufeira de Alqueva às albufeiras de abastecimento público.

2011 - Conclusão da instalação das 5 mini-hídricas de Alqueva.

2012- 52 000 hectares de área de regadio em exploração. Entrada em obra de 20 000 novos hectares de regadio.

2013 - 68 000 hectares de área de regadio em exploração. Entrada em obra de 20 000 novos hectares de regadio.

2014 - Entrada em obra dos últimos 30 000 há de regadio

2015 - Conclusão das infraestruturas afetas ao Empreendimento de Fins Múltiplos de Alqueva.



fig. 182 Ortofotomapa 1995 - ERFOTO escala 3500, voo EDIA, 1995.

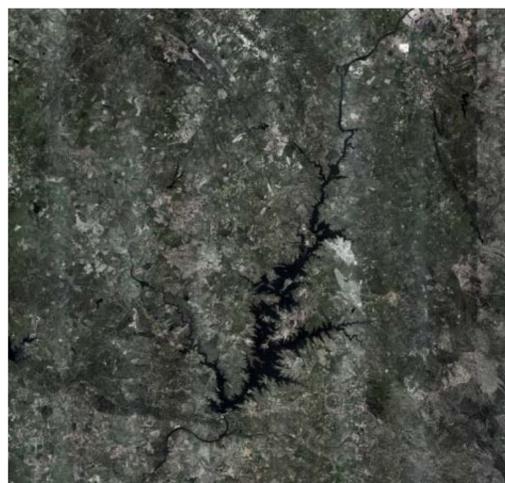


fig. 183 Imagem Satélite 2013 - Bing Maps, Nokia 2013 Earthstar Geographics SIO.



fig. 184 Barragem de Alqueva



fig. 185 Obras da barragem de Alqueva o vale a montante, 19 de Novembro de 1977

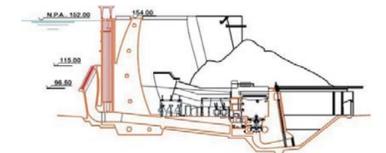


fig. 186 Corte da barragem de Alqueva

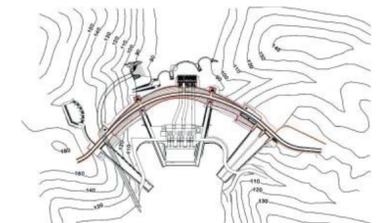


fig. 187 Planta da barragem de Alqueva

O TERRITÓRIO DO ALQUEVA

AS ALDEIAS RIBEIRINHAS

MONSARAZ

A vila fortificada de Monsaraz está implantada num esporão rochoso, de onde se avista uma paisagem de grande beleza natural. Não se conhece a origem do nome, no entanto - "monte-xaras" (monte das estevas) -, é uma imagem poética apropriada à história e encanto deste lugar. Terra antiga, de romanos e árabes, foi a fronteira que a tornou guardiã e altiva. Em 1157, Giraldo, conquistador de Évora, tomou-a aos muçulmanos que logo a recuperaram. Só em 1232, Monsaraz entrou definitivamente na posse da coroa portuguesa, através da ação militar dos cavaleiros templários, que dela ficaram senhores. A primeira carta de foral foi dada por D. Afonso III. Ai se estabeleceram os limites do primitivo termo medieval bem como das terras reguengas, ou seja aquelas que eram propriedade do rei. Foram estas terras que deram origem à designação de Reguengos de Monsaraz. No início do séc. XIV, a vila de Monsaraz passou a Comenda da Ordem de Cristo.

Deste período datam a torre de menagem do castelo e o primitivo edifício do tribunal, decorado com a conhecida pintura "O Bom e o Mau Juiz", mon-xarás Sem Pavor. Em 1412, a vila foi integrada na Sereníssima Casa de Bragança por doação do condestável D. Nuno Álvares Pereira ao seu neto D. Fernando, segundo Duque de Bragança. Em 1512, D. Manuel I concedeu-lhe foral novo, instrumento de normalização fiscal e administrativa, fundamental ao desenvolvimento concelhio. Contudo, a grave crise demográfica de 1527 causada pela peste, obrigou o Duque de Bragança, D. Jaime, a definir um parcelamento das terras comunais do concelho como medida de fixação demográfica, situação que explica, ainda hoje, a paisagem de minifúndio nos arredores de Monsaraz.

MOURÃO

A vila medieval de Mourão reflete na toponímia o seu passado Muçulmano Mauram ou Mórón: ou são adaptações fonéticas do latim que significa "dos mouros". A refundação deste lugar fronteiriço deve-se a Gonçalo Viegas, Prior da Ordem do Hospital, que lhe terá dado a primeira carta de foral, confirmada por D. Dinis, em 1296. No perfil urbano de Mourão sobressai o castelo e a torre de menagem, esta uma obra concluída no reinado de D. Afonso IV. No interior do recinto amuralhado, construído com um curioso aparelho que combina pedra de xisto, mármore e granito, revelam-se os vestígios da Casa da Guarda e o primitivo Paço do Concelho. Sucedeu a esta fortificação medieval, erguida em planos verticais para defesa de armas de arremesso, a seiscentista, esta já de planos inclinados impostos pelo uso da pirolística. Foi desenhada em baluartes e revelins, segundo os modelos da engenharia militar francesa, para contenção da ofensiva espanhola no período das guerras da Restauração.

CHELES

Cheles população espanhola mais próximo do Grande Lago. O primitivo núcleo urbano de origem muçulmana, edificado no lugar de San Blas, foi tomada pelos cavaleiros templários, em 1231, durante o reinado de Fernando III de Castela. Sem nunca ter sido um lugar fortificado, em comparação com as fortalezas do lado português, Cheles encontraria no século XVI, o período de maior desenvolvimento urbano, graças à família de Manuel Villena, senhores da terra. É deste período a construção da Igreja de N. Sra. de la Concepción, a mais notável estrutura religiosa de Cheles. No século XVII, na sequência de conflitos fronteiriços da Guerra da Restauração, Cheles foi despovoada, tendo sido mais tarde repovoada com um grande número de famílias raianas portuguesas.

ALDEIA DE DE CAMPINHO

Pequena aldeia do concelho de Reguengos de Monsaraz com cerca de 900 habitantes, de cariz predominantemente agrícola. A freguesia, autonomizada em 1990 de S. Marcos do Campo, tem por orago o Sagrado Coração de Jesus. A cerca de 3km de distância situa-se a ermida de Santo Amador, edificada no monte com o mesmo nome. A sua edificação deve-se ao lavrador Francisco Balancho que, nos primeiros anos do séc. XVIII, a consagrou a N. Sra. Da Conceição.

ALDEIA DE AMEIRA

Aldeia de fundação bastante antiga, já aparece documentada no séc. XIII no rol dos bens territoriais de D. João Peres de Aboim, senhor de Portel. Nessa época a povoação era conhecida por Ameira da Moura, provavelmente devido à sua proximidade ao eixo viário que ligava diretamente Évora a Moura. Destaca-se, no seu casario branco, parte dele construído em adobe tradicional, algum património religioso como a ermida de S. Romão e a igreja paroquial, consagrada a N. Sra. das Neves. Muito isolada antes da construção da Barragem de Alqueva, a aldeia conserva um riquíssimo património cultural na expressão do cante e da poética tradicional alentejana.

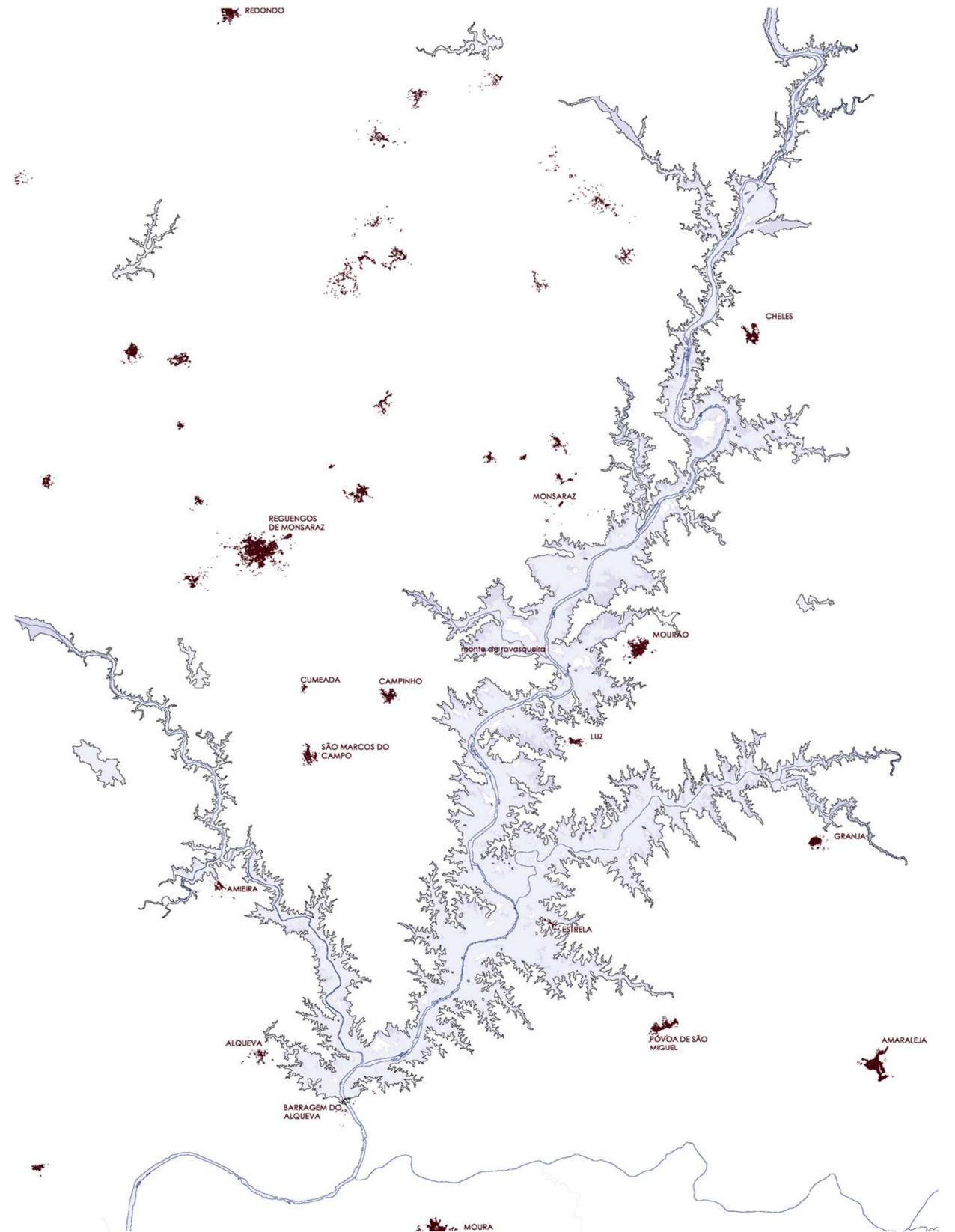


fig. 188 Planta das ilhas zona Alqueva

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

O PROGRAMA



fig. 189 Rio Guadiana, Duarte Belo, 1986.



fig. 190 Herdade das Areias, Reguengos de Monsaraz, Duarte Belo, 2010.

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

A BIODIVERSIDADE EM PORTUGAL

Cerca de três quartos do território português estão incluídos nos 1,4% do planeta necessários para proteger e salvaguardar uma parte significativa da diversidade biológica mundial. Além de serem fonte de benefícios ecológicos e económicos insubstituíveis, a fauna e a flora fazem parte da História dos Homens, ao evoluírem com eles num espaço comum.

O esforço na conservação do património natural tem aumentado consideravelmente na Europa e um pouco por todo o Mundo. Todavia, relatórios recentes indicam que a diminuição galopante da diversidade biológica não mostra sinais de abrandamento. A ineficácia das políticas ambientais deve-se sobretudo ao incremento de medidas insustentáveis na exploração dos recursos naturais e na utilização do solo. O resultado tem sido a destruição e a fragmentação crescentes de habitats naturais e seminaturais. Na raiz de toda esta problemática está a desvalorização das prioridades conservacionistas ao decidir os modelos de gestão do território e das necessidades humanas.

O montado tem vindo a declinar perante a proliferação de espécies arbóreas de crescimento rápido com rentabilidade imediata, como o pinheiro e o eucalipto. Assiste-se também a uma perda progressiva de qualidades neste sistema agroflorestal por morte dos sobreiros e das azinheiras, devido ao envelhecimento das árvores e ao aparecimento de doenças e práticas agrícolas e pecuárias incorretas. É essencial sensibilizar proprietários para as vantagens em fazer dos montados modelos de desenvolvimento sustentável. A depreciação dos critérios sociais e ambientais configura um risco para as funções ecológicas e económicas do montado.

A agricultura tradicional imprimiu à paisagem alentejana características que a individualizam. Porém, as ajudas recentes à agricultura intensiva têm promovido a conversão de extensas áreas agrícolas de sequeiro em áreas de regadio. A intensificação agrícola aumenta a produtividade mas compromete os recursos naturais, a médio prazo, ao originar impactos ambientais inevitáveis.

A destruição de habitats pseudo-estepários e a contaminação dos recursos hídricos superficiais e subterrâneos por uso de fertilizantes e pesticidas. Os povos interferiram desde sempre nos cursos de água. Mas se o armazenamento de água é uma aspiração legítima, também é uma obrigação coletiva exigir uma gestão dos recursos hídricos que respeite os valores ambientais. Uma medida com consequências graves para a biodiversidade regional no futuro, a construção do Alqueva obrigou a uma operação de desmatamento sem precedentes e ao corte de cerca de 1,5 milhões de árvores.

Os benefícios da biodiversidade exigem soluções que compatibilizem a existência de espécies silvestres e atividades humanas. Os estudos científicos e os programas de monitorização são necessários para avaliar a forma como se utiliza o território. A fiscalização deverá centrar-se em problemas ambientais locais como a pressão cinegética que tem levado a uma utilização preocupante de tóxicos com vista ao envenenamento de animais e ao abate de espécies protegidas. A educação ambiental

poderá inverter atitudes menos aconselháveis.

A Rede Natura 2000 afigura-se uma via para salvaguardar o património natural sem diminuir a capacidade produtiva das atividades humanas. A integração de planos de ação específicos na gestão dos recursos locais, poderá não só estancar a perda de diversidade biológica, como contribuir para o desenvolvimento sustentável de regiões desfavorecidas social e economicamente. As tentativas para alterar os limites classificados constituem uma ameaça ao interesse global das populações.

As leis consagram direitos fundamentais dos cidadãos e constituem ferramentas imprescindíveis na proteção dos ecossistemas, tendo subjacentes questões de utilidade pública. Na região são relevantes os aspetos relacionados com a Rede Natura 2000, a Diretiva Aves e a Diretiva Habitats, mas no País incide ainda a Convenção de Ramsar (conservação e uso racional das zonas húmidas), a Convenção de Berna (conservação da vida selvagem), a Convenção de Bona (conservação das espécies migradoras) e a Convenção para a Diversidade Biológica. A heterogeneidade da paisagem da região de Alqueva, ao combinar habitats tão diferentes produziu um património natural pleno de potencialidades cuja preservação é necessária. Entre várias justificações, emerge o cumprimento desse objetivo transnacional, tão nobre quanto indispensável para a humanidade, que é a conservação da biodiversidade.

Embora a criação de reservatórios artificiais seja necessária, Crouzet et al.¹²² e Bergkamp et al.¹²³, entre outros, mostram que os impactos sobre os ecossistemas são inevitáveis, profundos, complexos, variados, múltiplos, cumulativos e, na sua maior parte, irreversíveis e negativos, tanto durante como após a construção da barragem. No entanto, sendo algumas mudanças óbvias, outras suscitam dúvidas. Algumas podem apenas manifestar-se a longo termo como a destruição dos ecossistemas, a degradação das áreas de captação a montante devido à inundação da área do reservatório, a redução da biodiversidade aquática, a diminuição das áreas de desova a montante e a jusante, bem como o declínio dos serviços ambientais prestados pelas planícies aluviais a jusante¹²⁴.

A construção de barragens leva a alterações no regime de escoamento com a diminuição da velocidade e aumento do tempo de permanência/retenção. Assim, a taxa de sedimentação cresce abruptamente levando ao assoreamento da albufeira, à erosão do leito aluvial a jusante do corpo da barragem e à modificação da vegetação ripícola, aumentando exponencialmente o risco de eutrofização¹²⁵. Também o leito é alterado, quer em termos paisagísticos, quer em termos geomorfológicos¹²⁶.

A transformação de um sistema fluvial num sistema lacustre provoca alterações nas características da massa de água, tanto mais acentuadas quanto maiores forem as variações inter e intra- anuais dos rios afluentes¹²⁷. Estes são os principais responsáveis pela variação da qualidade da água.

¹²² CROUZET, P. - Nutrients in European Ecosystems, 1999.

¹²³ BERGKAMP, G. - Ecosystem Functions and Environmental Restoration, 2000.

¹²⁴ OLIVEIRA, R., Silva, A. - Simulação da Qualidade da Água na Futura Albufeira de Alqueva, 2002.

¹²⁵ ROCHA, L., 2002 - O Assoreamento de Alqueva e as suas Consequências, in: International Meeting on Dams: Impacts and Hazards, 2002. p. 64-71

¹²⁶ FRIEDL, G., Wuest, A. - Disrupting Biogeochemical Cycles, Consequences of Damming, 2002.

¹²⁷ HUANG, W., Foo, S. - Neural network modeling of salinity variation in Apalachicola River, 2002. p. 356-362.

AS ZONAS DE PROTEÇÃO EM PORTUGAL

ZPE - ZONAS DE PROTEÇÃO ESPECIAL

- 1 - Montesinho/ Nogueira
- 2 - Monchique
- 3 - Caldeirão
- 4 - Estuários dos Rios Minho e Coura
- 5 - Serra do Gerês
- 6 - Ria de Aveiro
- 7 - Paul de Arzila
- 8 - Paul de Madriz
- 9 - Serra da Malcata
- 10 - Paul do Boquilobo
- 11 - Ilhas Berlengas
- 12 - Estuário do Tejo
- 13 - Estuário do Sado
- 14 - Açude da Murta
- 15 - Lagoa de Santo André
- 16 - Lagoa da Sancha
- 17 - Costa Sudoeste
- 18 - Leixão da Gaivota
- 19 - Ria Formosa
- 20 - Sapais de Castro Marim
- 21 - Rios Sabor e Maçãs
- 22 - Douro Internacional e Vale do Águeda
- 23 - Vale do Cóa
- 24 - Paul do Taipal
- 25 - Tejo Internacional, Erges e Pónsul
- 26 - Campo Maior
- 27 - Mourão/ Moura/ Barrancos
- 28 - Castro Verde
- 29 - Vale do Guadiana
- 30 - Lagoa Pequena
- 31 - Cabo Espichei
- 32 - Monforte
- 33 - Veiros
- 34 - Vila Fernando
- 35 - São Vicente
- 36 - Évora
- 37 - Reguengos
- 38 - Cuba
- 39 - Piçarras
- 40 - Torre da Bolsa

SIC - SÍTIO DE INTERESSE COMUNITÁRIO

- 1 - Serras da Peneda e Gerês
- 2 - Montesinho/ Nogueira
- 3 - Alvão/ Marão
- 4 - Malcata
- 5 - Paul de Arzila
- 6 - Arquipélago da Berlenga
- 7 - São Mamede
- 8 - Sintra/ Cascais
- 9 - Estuário do Tejo
- 10 - Arrábida/ Espichel
- 11 - Estuário do Sado
- 12 - Costa Sudoeste
- 13 - Ria Formosa/ Castro Marim
- 14 - Serra da Estrela
- 15 - Serras de Aire e Candeeiros
- 16 - Cambarinho
- 17 - Litoral Norte
- 18 - Barrinha de Esmoriz
- 19 - Rio Minho
- 20 - Rio Lima
- 21 - Rios Sabor e Maçãs
- 22 - Douro Internacional
- 23 - Morais
- 24 - Valongo
- 25 - Serra de Montemuro
- 26 - Rio Vouga
- 27 - Carregal do Sal
- 28 - Gardunha
- 29 - Cabeção
- 30 - Caia
- 31 - Monfurado
- 32 - Guadiana/ Juromenha
- 33 - Cabrela
- 34 - Comporta/ Galé
- 35 - Alvito/ Cuba
- 36 - Guadiana
- 37 - Monchique
- 38 - Ribeira de Quarteira
- 39 - Serra d'Arga
- 40 - Corno de Bico
- 41 - Samil
- 42 - Minas de St. Adrião
- 43 - Romeu
- 44 - Nisa/ Lage da Prata
- 45 - Sicó/ Alvaizere
- 46 - Azabuxo/ Leiria
- 47 - Serras da Freita e Arada
- 48 - Serra de Montejunto
- 49 - Barrocal
- 50 - Cerro da Cabeça
- 51 - Complexo do Açor

AP - ÁREAS PROTEGIDAS

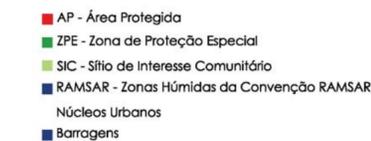
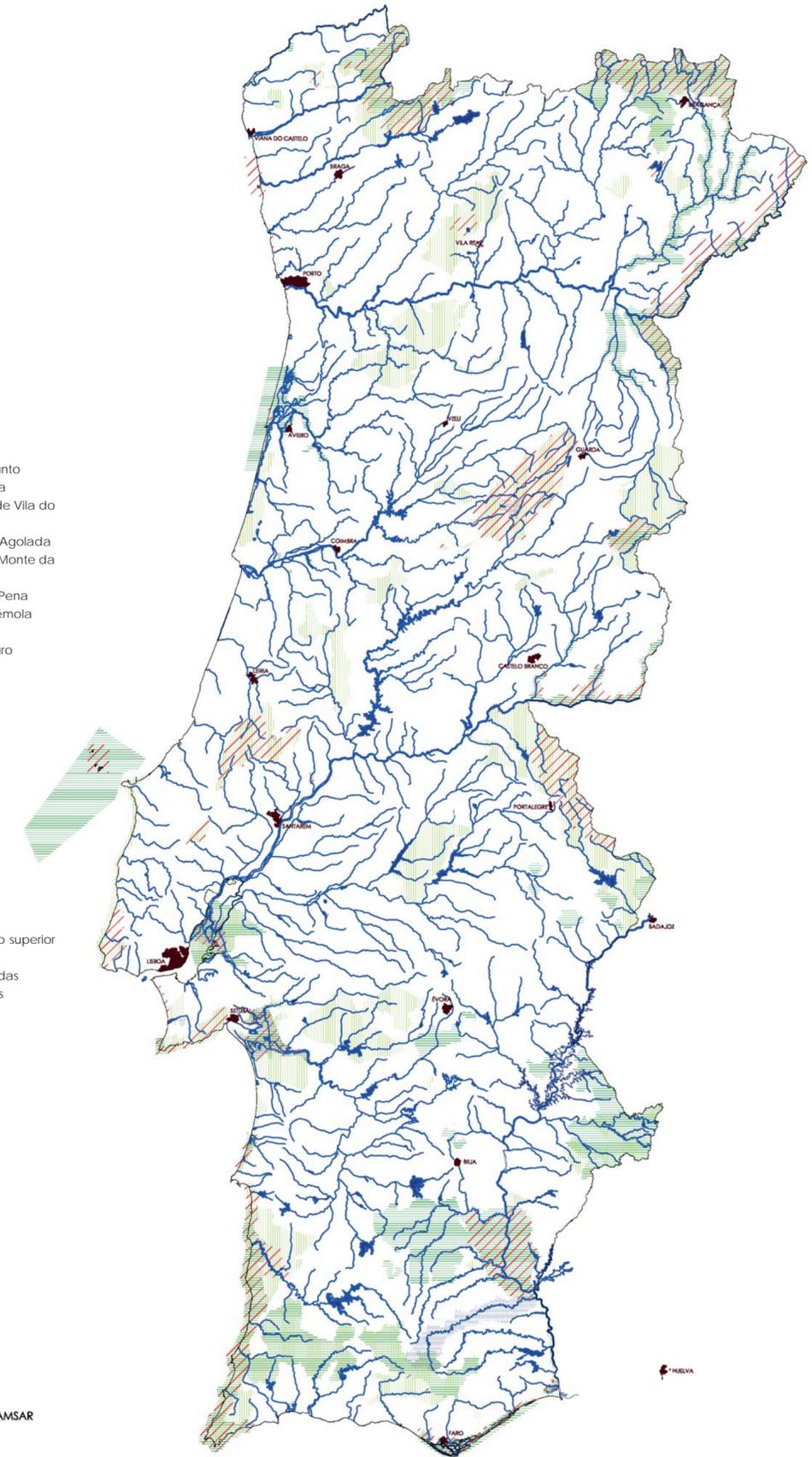
- 1 - Arade/ Odlouca
- 2 - Moura/ Barrancos
- 3 - Fernão Ferro/ Lagoa de Albufeira
- 4 - Dunas de Mira, Gândara e Gafanhas
- 5 - Peniche/ Santa Cruz
- 6 - Caldeirão
- 7 - Ria de Alvor
- 8 - Rio Paiva
- 9 - Serra da Lousã
- 10 - Parque Nacional da Peneda-Gerês
- 11 - Parque Natural de Montesinho
- 12 - Parque Natural do Litoral Norte
- 13 - Parque Natural do Alvão
- 14 - Parque Natural do Douro Internacional
- 15 - Parque Natural da Serra da Estrela
- 16 - Parque Natural do Tejo Internacional
- 17 - Parque Natural das Serras de Aire e Candeeiros
- 18 - Parque Natural da Serra de São Mamede
- 19 - Parque Natural de Sintra-Cascais
- 20 - Parque Natural da Arrábida
- 21 - Parque Natural do Sudoeste Alentejano e Costa Vicentina
- 22 - Parque Natural do Vale do Guadiana
- 23 - Parque Natural da Ria Formosa
- 24 - Reserva Natural das Dunas de São Jacinto
- 25 - Reserva Natural da Serra da Malcata
- 26 - Reserva Natural do Paul de Arzila
- 27 - Reserva Natural das Berlengas
- 28 - Reserva Natural do Paul do Boquilobo
- 29 - Reserva Natural do Estuário do Tejo
- 30 - Reserva Natural do Estuário do Sado
- 31 - Reserva Natural das Lagoas de Santo André e da Sancha
- 32 - Reserva Natural do Sapal C. Marim - Vila R. S. António
- 33 - Paisagem Protegida da Serra do Açor
- 34 - Paisagem Protegida da Arriba Fóssil da C. da Caparica
- 35 - Monumento Natural do Cabo Mondego
- 36 - Monumento Natural das Portas de Ródão
- 37 - Monumento Natural das Pegadas de Dinossáurios de Ourém / Torres Novas
- 38 - Monumento Natural de Carenque
- 39 - Monumento Natural da Pedra da Mua
- 40 - Monumento Natural dos Lagosteiras
- 41 - Monumento Natural da Pedreira do Avelino
- 42 - Paisagem Protegida da Albufeira do Azibo
- 43 - Paisagem Protegida de Corno de Bico
- 44 - Paisagem Protegida das Lagoas de Bertandos e

São Pedro de Arcos

- 36 - Paisagem Protegida da Serra de Montejunto
- 37 - Reserva Natural Local do Paul de Tornada
- 38 - Paisagem Protegida Regional do Litoral de Vila do Conde e Reserva Ornitológica de Mindelo
- 39 - Paisagem Protegida Local do Açude da Agolada
- 40 - Paisagem Protegida Local do Açude do Monte da Barca
- 41 - Paisagem Protegida Local da Rocha da Pena
- 42 - Paisagem Protegida Local da Fonte Benémola
- 43 - Área Protegida Privada Faia Brava
- 44 - Reserva Natural Local do Estuário do Douro

SÍTIOS RAMSAR

- 1 - Estuário do Tejo
- 2 - Ria Formosa
- 3 - Paul de Arzila
- 4 - Paul de Madriz
- 5 - Paul de Boquilobo
- 6 - Lagoa de Albufeira
- 7 - Estuário do Sado
- 8 - Lagoa de S. André / Lagoa da Sancha
- 9 - Ria de Alvor
- 10 - Sapal de Castro Marim
- 11 - Paul da Tornada
- 12 - Paul do Taipal
- 13 - Planalto superior da S. da Estrela e troço superior do rio Zêzere
- 14 - Polje de Mira-Minde e nascentes associadas
- 15 - Lagoas de Bertandos e S. Pedro de Arcos
- 16 - Estuário do Mondego
- 17 - Fajãs da Lagoa de S. Cristo e dos Cubres



O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

O PATRIMÓNIO NATURAL DO GUADIANA

O património natural identificado na área da bacia hidrográfica do rio Guadiana pode ser considerado muito rico e com um elevado valor conservacionista, tanto ao nível dos habitats, como ao nível das espécies da flora e da fauna presentes.

Este abrange dez Áreas Classificadas criadas ao abrigo de disposições legais de âmbito nacional, comunitário e internacional, das quais, três pertencem à Rede Nacional de Áreas Protegidas e cinco são Sítios da Lista Nacional de Sítios da Diretiva Habitats. Existe, ainda, uma Zona de Proteção Especial para a avifauna da Diretiva Aves já aprovada e quatro outras que aguardam aprovação para breve, além de uma Zona Húmida da Convenção de Ramsar.

Todas as Áreas Classificadas existentes na bacia hidrográfica do Guadiana incluem áreas relevantes para a conservação dos ecossistemas aquáticos e ripícolas desta bacia, constituindo a própria rede hidrográfica um dos principais elementos paisagísticos estruturantes destas áreas.

A sua proteção e conservação justificou mesmo a criação de algumas destas áreas, mais concretamente, do Parque Nacional do Guadiana e dos SICs do Guadiana, de Guadiana/Juromenha e do Caia, incluindo este último, igualmente, montados de elevado valor conservacionista. As quatro Áreas Classificadas que abrangem a zona húmida natural de Castro Marim, de significado conservacionista internacional, destinam-se à proteção da vegetação de sapal e da avifauna aquática associadas.¹²⁸

Ao nível da fauna foram inventariadas ¹²⁹ na bacia do Guadiana 345 espécies de vertebrados, o que corresponde a cerca de três quartos do total de espécies de vertebrados que ocorrem regularmente em Portugal Continental.

As aves são o grupo mais representado com 227 espécies, entre estas, as aves ligadas às galerias ripícolas, aos sobreiros e às estepes cerealíferas. Destacam-se pelo seu valor conservacionista, a avifauna rupícola, associada aos vales estreitos ladeados de fragas e a avifauna estepária considerada de conservação prioritária. Ambos os grupos albergam espécies com estatuto elevado de ameaça a nível mundial, como a águia-imperial-ibérica, o abutre-preto, e o sisão e a abetarda. É ainda a importante a zona húmida dos sapais de Castro Marim para as espécies de aves migradoras, sendo frequentada como zona de nidificação, hibernada e descanso durante a migração.

A fauna de mamíferos da bacia é composta por 49 espécies, 75% do total nacional, inclui uma grande parte dos endemismos ibéricos ocorrentes

em Portugal, bem como um elevado número de espécies ameaçadas a nível nacional e internacional. O maior número de espécies de mamíferos de interesse conservacionista regista-se entre os carnívoros e os morcegos, ocorrendo na bacia quatro espécies com elevado estatuto de ameaça, a nível mundial: o linco-ibérico, o morcego-rato-grande, o lobo e a lontra. Foram, ainda, recenseadas na área em estudo 15 espécies de anfíbios e 23 espécies de répteis, o que corresponde a 85% e 88% do total de espécies presentes no continente de cada um destes grupos.

As espécies deste grupo ocorrem principalmente em biótopos característicos de zonas secas e/ou rochosas. O cágado, o cágado de-carapaça-estriada e o lagarto-de-água, mais associados às zonas ribeirinhas, constituem as principais exceções. Estas três últimas espécies constituem espécies de interesse comunitário, cuja conservação exige a designação de zonas especiais de conservação.

O valor patrimonial da comunidade piscícola autóctone da bacia do Guadiana é especialmente relevante, em termos comparativos, tendo sido considerada pelos especialistas do Livro Vermelho como aquela que merecia uma maior atenção em termos conservacionistas. Entre os diversos elementos que a compõem, destaca-se a família dos ciprinídeos, que inclui cerca de um terço das espécies presentes. A bacia hidrográfica do Guadiana constitui o último reduto do saramugo. As espécies migradoras anádromas presentes na bacia: o esturção, a lampreia, o sável e a savelha revestem-se igualmente de grande interesse conservacionista.

Uma estimativa do valor de conservação de cada uma das doze classes de uso do solo presentes na área em estudo, revela que as zonas ripícolas são as áreas de maior valor de conservação, seguidos dos montados e da zona estuarina.

Verificou-se que 227 das 345 espécies de vertebrados inventariadas na área abrangida pelos limites do Plano de Bacia do Guadiana estão, de algum modo, dependentes da presença de corpos de água ou dos habitats a eles associados. Este valor dá uma boa ideia da enorme importância das zonas húmidas como suporte para as comunidades faunísticas.

Foram identificadas nesta bacia mais de 550 espécies da flora, formando 72 comunidades distintas. Entre estas há que destacar os carvalhais mediterrânicos, os sobreiros e as azinheiras. Os povoamentos destas espécies constituíam a floresta primitiva da maior parte da área compreendida entre o Tejo e o Algarve. No entanto, a maioria dos atuais povoamentos de sobreiro e azinheira, resultam da exploração que o Homem tem vindo a fazer destas duas espécies autóctones e já pouco ou nada têm a ver com a floresta primitiva. Ocorrem sob a forma de montados, explorações agroflorestais de sobre e/ou azinho com exploração do sob coberto para agricultura e/ou pastorícia.

Nas zonas cultivadas predomina a vegetação das culturas, pousios e

prados incluídas nas classes das plantas vivazes e anuais.

No que se refere à vegetação ribeirinha destacam-se os bosques, sebes e mantos pré-florestais, compostas por freixiais, por salgueirais dominados por borrazeira-negra ou por borrazeira-branca e, muito raramente, por ulmais, e ainda os loendrais. A vegetação ribeirinha das margens do rio Guadiana e os seus afluentes encontra-se bastante degradada.

As galerias ripícolas mais interessantes e ricas do ponto de vista faunístico localizam-se nos troços lóticos correspondentes aos vales encaixados e com uma vegetação ripícola e matos bem desenvolvidos. Encontram-se neste caso alguns troços das ribeiras da Asseca, do Maruto, do Lucefecit, do Azevel, de Alcarrache, de Odeleite, de Foupana e do Beliche, dos rios Degebe e Ardila e do próprio Guadiana entre o Pomarão e a foz da ribeira de Odeleite.

Por último, a vegetação de sapal que se desenvolve nos solos aluviais do estuário, dominada por caméfitos e nanofanerófitos.

Cerca de um quarto das espécies florísticas identificadas são consideradas como espécies com interesse para a conservação, ou seja, espécies protegidas segundo direito comunitário e nacional e espécies consideradas raras, endémicas, localizadas, ameaçadas ou em perigo de extinção em território nacional.

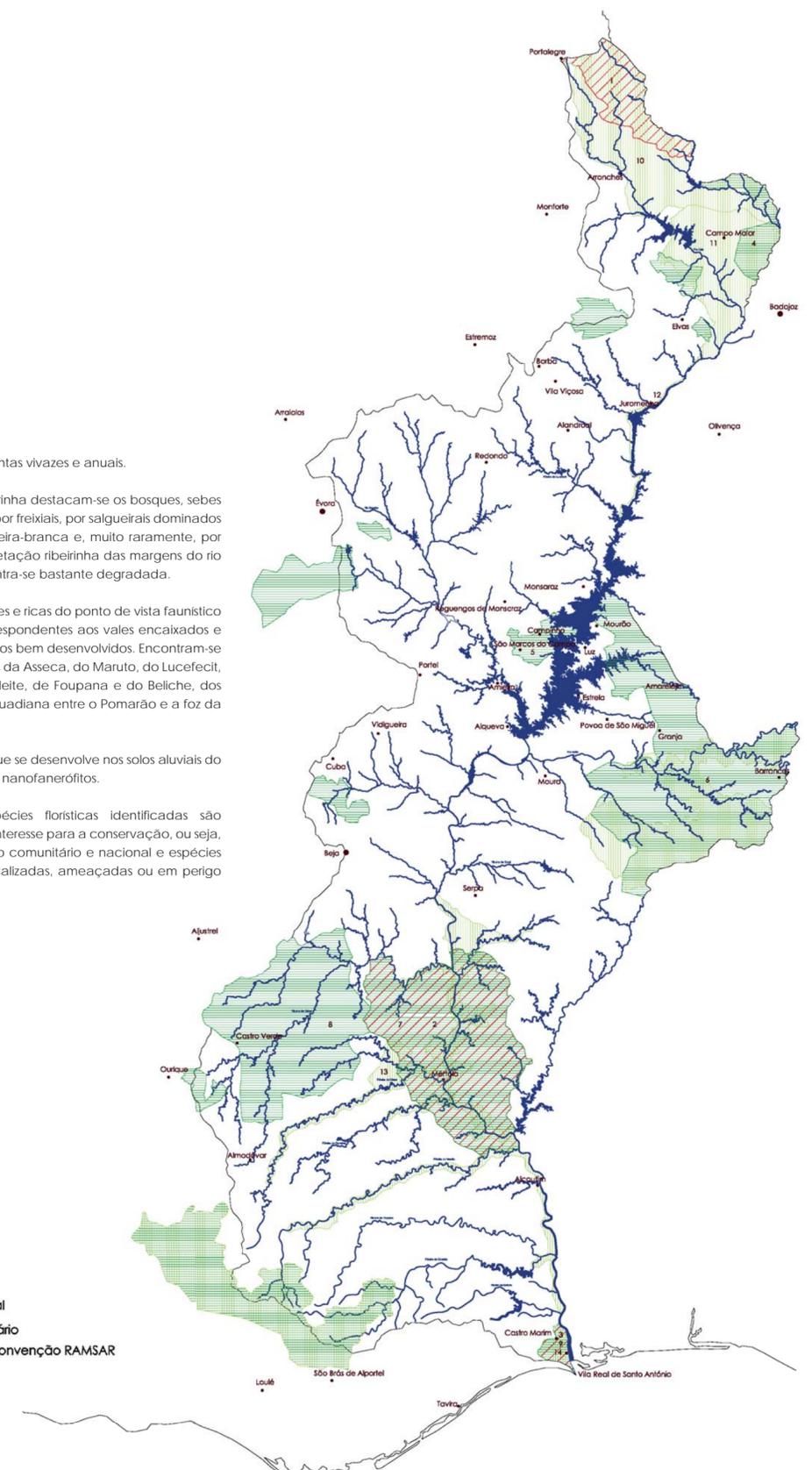


fig. 192 Zonas de Proteção na bacia hidrográfica de Alqueva

¹²⁸ PBH do Rio Guadiana, Volume III - Análise III.1 - Caracterização Geral da Bacia Hidrográfica, p. 28-32.
¹²⁹ Idem, *ibidem*, pag. 28-32.



fig. 193 *Itha*



fig. 194 *Oliveira junto a água*



fig. 195 *Montado nas zonas altas*

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

A VEGETAÇÃO

A vegetação em redor do lago é composta por várias espécies, de vários portes, que variam consoante a sua localização, desempenhando cada uma delas uma função: o equilíbrio das margens e afluentes do lago.

Espécies arbustivas de crescimento mais rápido ajudam na recuperação dos troços degradados promovendo o seu adensamento através da reposição de espécies rípicolas presentes nos troços bem preservados.

Alguns exemplos presentes na área do Alqueva são: salgueiro *Salix* sp.; tamujo *Securinega tintorea*; aloendro *Nerium oleander*; ulmeiro *Ulmus minor*; tamargueira *Tamarix africana*; pilriteiro *Crataegus monogyna*; catapereiro *Pyrus bourgeana*.

Estas são espécies autóctones da área do Alqueva e podem rapidamente estabelecer povoamentos vegetais que estruturalmente forneçam condições de abrigo e reprodução para a comunidade de mamíferos carnívoros. Como algumas destas espécies têm diferentes exigências e potencial adaptativo, nas futuras ações de reforestação é essencial ter em consideração estas características.

Exemplos desta situação são o tamujo existente em zonas de afloramentos rochosos, solos espessos e pedregosos, suporta bem as flutuações dos níveis de água e as cheias, o aloendro adaptado a solos espessos e pedregosos, na periferia de silvados, os próprios silvados são a melhor solução para as zonas de areal, e os salgueiros que servem de proteção e suportam bem a oscilação do nível da água.

Simultaneamente a este género de vegetação dever-se-á reforestar com espécies de crescimento mais lento, mas que façam a transição entre a vegetação arbustiva e arbórea.

As espécies utilizadas nestes povoamentos são os catapereiros nos troços ladeados por montados, os ulmeiros, são equivalentes ao salgueiro em estrutura mas têm um crescimento intermédio entre este e o freixo *Fraxinus angustifolia*, e nas zonas húmidas e sombrias de galeria rípicola, o pilriteiro é uma espécie de complemento para a estruturação de galeria. No que diz respeito às espécies de crescimento lento de porte arbóreo a reforestação deveria ser efetuada paralelamente ao de espécies de desenvolvimento mais rápido, sendo a espécie alvo de reforestação o freixo. Este garante a estrutura vertical da vegetação junto à linha de água e permite que os buracos que se formam no seu tronco, numa fase mais avançada do seu desenvolvimento, sirvam de local de abrigo e reprodução para as espécies de mamíferos carnívoros como o gato-bravo.

Por outro lado, seria necessário criar zonas tampão ao longo das ribeiras, com largura de aproximada 50 m e compostas por mato e matagais, com particular relevância para o zambujeiro *Olea europaea* var. *silvestris*, a aroeira *Pistacia lentiscus*, o carrasco *Quercus coccifera*, e o medronheiro *Arbutus unedo*, dado que a sua estrutura e frutos são muito importantes para a comunidade de mamíferos carnívoros e presas associadas como o coelho-bravo.

Estas espécies deveriam ser acompanhadas por outras tais como o tojo *Ulex* sp, giestas *Genista* sp. de modo a incrementar a sua diversidade.

A dimensão da zona tampão tem como objetivos a adequabilidade da área para a comunidade de mamíferos carnívoros, a proteção da vegetação rípicola e a melhoria da qualidade da água¹²⁹. Nas áreas mais elevadas onde a água não chegou manutenção ou criação de zonas agrícolas e montado, com Sobreiros, Azinheiras, ou Oliveiras.

¹²⁹ MACDONALD, E. - Should riparian buffers be part of forest management based on emulation of natural disturbance? *Forest Ecology and Management*, 2004 . p. 185-196.

AS ILHAS

A Barragem de Alqueva inundou 25.000 hectares de terrenos, numa extensão de 35km causando uma alteração da paisagem sem precedentes em Portugal.

Apesar de não ter alcançado as áreas de maior altitude, que se converteram em ilhas, causou dois dos fenómenos que mais ameaçam a biodiversidade do planeta: a fragmentação dos habitats e a alteração dos usos do solo ¹³¹. Apesar de não ter sido um acontecimento inédito, tornou-se num caso único em termos de investigação, dado que foi precavida a possibilidade de monitorizar esta fragmentação desde o momento zero, isto é, antes mesmo desta fragmentação ocorrer.

Algumas espécies ou grupos de espécies representam papéis fundamentais no funcionamento dos ecossistemas, e a sua extinção pode conduzir ao colapso desses ecossistemas. Após sete anos de monitorização de 30 ilhas na Suécia, Wardle e Zackrisson ¹³² mostraram que a probabilidade de ocorrência destes processos é muito mais provável em ilhas pequenas do que em ilhas grandes.

É hoje aceite que a Conservação da Biodiversidade passa por complementar a conservação intensiva de espécies raras em perigo de extinção com a gestão de habitats e comunidades naturais comuns que, no fundo, constituem a matriz em que sobrevivem as tais espécies raras.¹³³ O arquipélago de Alqueva não alberga espécies com necessidades especiais de conservação. A monitorização de longo prazo é essencial para avaliar a estabilidade temporal dos ecossistemas, a resposta às alterações do meio e a resiliência a estas perturbações. A monitorização de ilhas oferece particular interesse por permitir a comparação de réplicas ecologicamente semelhantes ¹³⁴.

É por isso que as ilhas ¹³⁵ de Alqueva não precisam albergar espécies raras ou em vias de extinção para possuírem um elevado interesse para a Conservação. Todo o conhecimento que se possa obter neste arquipélago pode ter aplicação prática na resolução de problemas relacionados, tal como, a fragmentação de habitats terrestres e o isolamento de populações ou as consequências do abandono agrícola sobre a Biodiversidade.

No ano 2000 iniciou-se o Projeto Ilhas. Como o encerramento da barragem só ocorreu em 2002 foi necessário recorrer a um software para efetuar a delimitação e caracterização virtualmente das futuras ilhas. Foram consideradas para o estudo as zonas que teriam maior probabilidade de se tornarem ilhas durante a exploração da barragem de Alqueva, ou seja, as áreas que estariam permanentemente

emergentes e isoladas entre a cota média 147,5 m e a cota máxima 152,5 m, chegando-se a um total de 93 ilhas. O estudo das características físicas destas zonas acabou por ser efetuada à cota 150 por ter sido esta a cota da desmatação ocorrida antes do enchimento da albufeira. Durante a caracterização virtual constatou-se que a maior parte das futuras ilhas iriam possuir dimensões muito reduzidas, pelo que se decidiu concentrar o esforço de campo nas ilhas com pelo menos 0,5 hectares de área, chegando-se a 67 ilhas.

O trabalho de campo ocorreu em cerca de um terço dessas ilhas, uma amostra que concentraria todas as combinações de condições ambientais encontradas no arquipélago. A amostra foi obtida por tratamento estatístico de informação ambiental, nomeadamente as diferentes variáveis como: área, localização, grau de isolamento, e estrutura paisagística.

Foram efetuadas inventariações de campo à vegetação, macroinvertebrados, répteis, anfíbios, mamíferos e aves, recorrendo a uma metodologia que prevê a sua repetição no tempo e no espaço, isto é, a monitorização dos grupos inventariados no pós-enchimento. Esta inventariação foi ainda efetuada de modo a permitir relacionar os vários grupos inventariados entre si, permitindo estimar diferenças de biodiversidade relativa entre as futuras ilhas.

Durante o Projeto Ilhas II, como as cotas máxima e média do plano de água da albufeira se situaram bastante abaixo do previsto e o nível médio do espelho de água se situou nove metros abaixo daquela que deveria ser a cota média, 147,5 m, teve como consequência que algumas das ilhas delimitadas em 2000, com base nos referidos valores médios, estivessem temporariamente ligados à margem, às cotas mais baixas.

No Projeto Ilhas I defendeu-se que os ecossistemas possuem uma dinâmica própria e que no caso das Ilhas de Alqueva tal faria variar a importância relativa de cada ilha ao longo do tempo. O Projeto Ilhas II demonstrou a pertinência desta, confirmando esta variação.

A monitorização precisa de ser acompanhada por estudos experimentais, sendo estes essenciais para identificar os processos que explicam os padrões e as alterações ocorridas no sistema. Idealmente o Programa de Monitorização da Biodiversidade nas Ilhas de Alqueva deveria incluir um subprograma de bolsas de investigação de curta duração que financiasse pequenos estudos individuais que permitissem dar resposta às muitas questões suscitadas na monitorização das Ilhas.

Seria importante no futuro acompanhar a Monitorização das Ilhas com pontos de controlo em terra firme e na proximidade da Albufeira. Os dois relatórios do Projeto Ilhas são mais uma peça no enorme puzzle sobre Biodiversidade que resultará do Programa de Monitorização da Biodiversidade nas Ilhas.

¹³¹ BRUNA, E.M. - Biodiversity: seed germination in rainforest fragments,1999.

¹³² WARDLE, D.A., Zackrisson, O., Hornberg, G., e Gallet, C. - The influence of island area on ecosystem properties, 1997.

¹³³ SCOTT, JM, Davis F, Csuti B, Noss R, Butterfield B, Groves C, Anderson H, Calico S, D'Erchia F, Edwards, Jr, TC,Ulliman J, e Wight G - Gap analysis: A geographic approach to protection of biological diversity, 1993, p. 23.

¹³⁴ WARDLE, D.A., Zackrisson O., Hornberg G., e Gallet C. - The influence of island area on ecosystem properties, 1997.

¹³⁵ EDIA, Relatório Ilhas, p.3

■ Ilhas 63
 ■ Área de Regolfo
 ■ Água

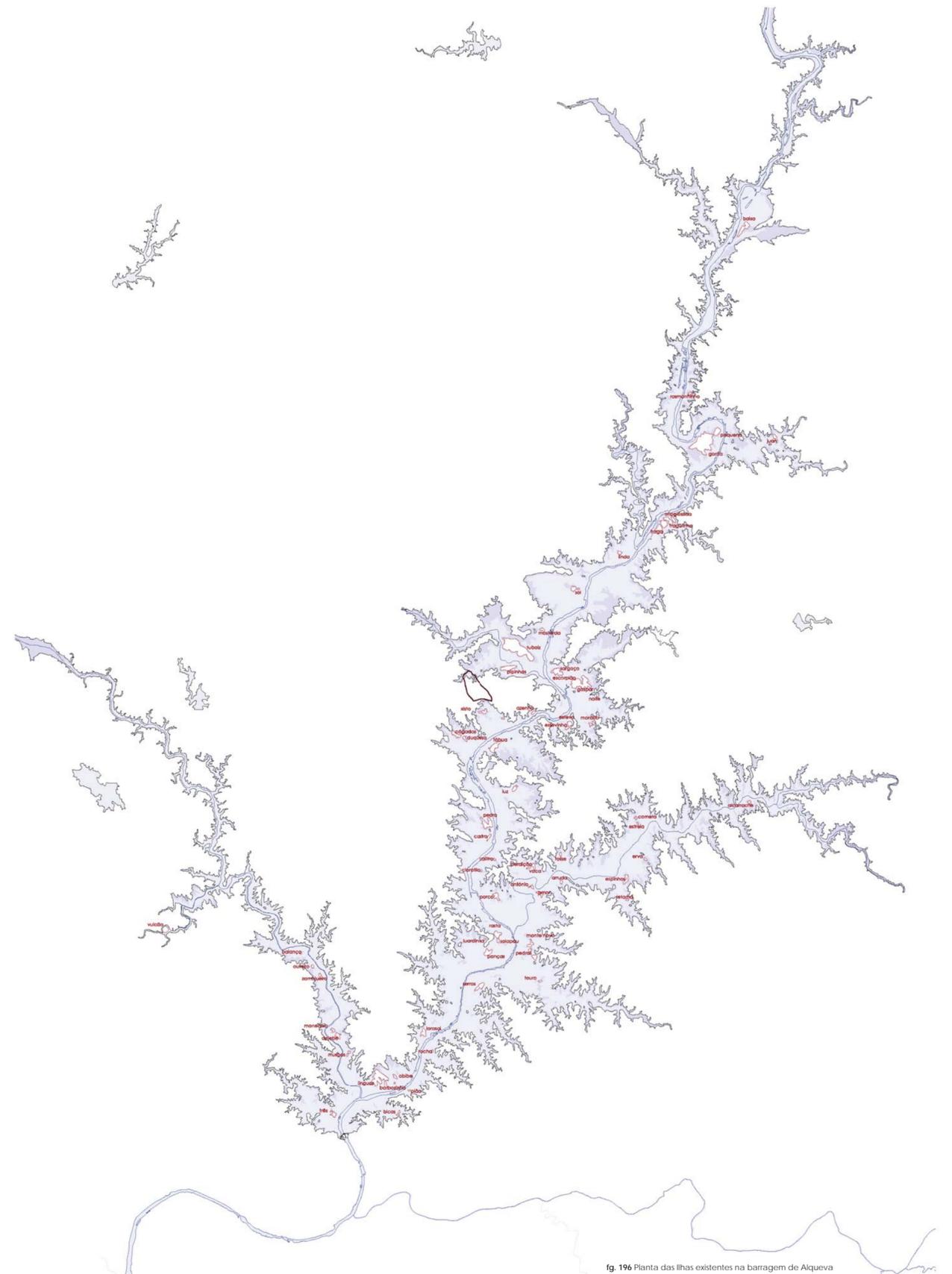


fig. 196 Planta das ilhas existentes na barragem de Alqueva

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA AS RIBEIRAS

RIBEIRA DO LUCEFECIT e RIBEIRA DO AZEVEL

A ribeira do Lucefecit tinha ao longo do seu percurso uma galeria rípica bastante bem preservada. A sua complexa estrutura permitia que fosse um habitat com bastante diversidade biológica, era um local de reprodução e onde os mamíferos carnívoros encontravam alimento e abrigo antes da desmatagem/desarborização. Por outro lado assume um papel importante como estrutura natural de ligação entre áreas favoráveis. Esta ribeira servia de elo de ligação natural entre a serra d' Ossa e o vale do Guadiana, elo este que ficou interrompido com o empreendimento de Alqueva. Embora, por consequência do empreendimento atrás referido, a estrutura de galeria da ribeira do Lucefecit seja de impossível reposição tal como existia, é possível plantar nas margens da albufeira vegetação rípica.

Dada a proximidade e similaridade entre a Ribeira de Azevel e a do Lucefecit, a sua importância em termos de intervenção é semelhante.

RIO DEGEBE

O rio Degebe tinha ao longo do seu percurso zonas rupícolas e vegetação rípica bastante bem preservada, a que estavam associados azinhais reliquias. Esta sua estrutura permitia que fosse um habitat com bastante diversidade biológica e onde os mamíferos carnívoros encontram alimento e abrigo, nos troços não intervenções que ainda restam. De modo a compensar os efeitos do desaparecimento da envolvente de habitats no rio do Degebe, as margens da albufeira nos locais onde outrora este rio corria deverão ser povoadas com vegetação rípica. Por sua vez a vegetação rípica deverá estar protegida, em cada uma das margens da albufeira, por zonas tampão compostas por matos e bosque mediterrânico e deverão ser mantidos e conservados os troços ainda bem preservados fora da Albufeira do Alqueva.

Toda a comunidade de mamíferos carnívoros, com especial relevância para o gato-bravo e toirão, que numa fase de pré - desmatagem/desarborização/enchimento aqui tinham núcleos populacionais importantes. No caso da lontra, esta recuperação é importante, não só pelo facto de alguns troços do Degebe terem, sido classificados com elevada adequabilidade de habitat antes da desmatagem, mas também pelo o desaparecimento da ribeira da Amieira (uma das linhas de água com maior uso/importância para a lontra).



fg.197 Galeria rípica das margens da Ribeira de Pardais



fg.198 Ribeira de Azevel



fg.199 Ribeira S. Pedro



fg.200 Ribeira Toudalga

RIBEIRA DE PARDAIS

A ribeira de Pardais é exemplo de uma das melhores preservadas galerias rípicas na área de intervenção da Albufeira do Alqueva, razão pela qual devem ser feitos esforços no sentido da sua preservação. Toda a comunidade de mamíferos carnívoros, com especial relevância para a lontra e o toirão. No caso do toirão por esta ribeira mostrar ser uma área importante e onde foi capturado o único indivíduo desta espécie. Para a lontra a recuperação de estruturas rípicas é uma medida fundamental para compensar a destruição dos seus locais de reprodução e abrigo com a construção da albufeira de Alqueva.

RIBEIRA DO GUADALIM

A ribeira do Guadalim insere-se numa área de transição entre zonas favoráveis para lontra e toirão, quer por atravessar habitats desfavoráveis (áreas estepárias) para estas duas espécies, proporcionando locais de abrigo e refúgio. No caso do toirão, e pelo facto de ao longo desta ribeira existir alguma abundância de coelho-bravo, a sua importância vê-se reforçada. É de recordar ainda que esta ribeira integrava-se no «sistema»¹³⁶. Alcarrache e Guadalim referenciado como local de ocorrência de linco-ibérico.

Toda a comunidade de mamíferos carnívoros, com especial relevância para a lontra (grande parte da Ribeira de Guadalim foi classificada como área de habitat altamente adequado) e o toirão (devido à estrutura pedregosa da ribeira e à abundância de coelho-bravo). Por outro lado, esta ribeira percorre uma extensão considerável de estepe (habitat desfavorável para ambas as espécies), o que a torna um elemento da paisagem de elevada importância como abrigo e elo de ligação entre habitats favoráveis.

RIO ARDILA (TROÇO DE LIGAÇÃO GUADIANA/ SÍTIO MOURA - BARRANCOS)

O troço do rio Ardila entre o rio Guadiana e a ribeira da Toudalga caracteriza-se por alternar zonas rípicas com rupícolas. As primeiras situam-se na proximidade da foz e as segundas já na proximidade da ribeira da Toudalga. Este troço do rio Ardila irá ser profundamente afetado com a albufeira de Pedrógão, não só porque ficará interrompida a sua ligação ao Guadiana com também será submersa uma faixa de vegetação/galeria rípica significativa. Torna-se assim necessário compensar as alterações profundas que este troço do Ardila irá sofrer com Pedrógão, não só pelo seu papel na continuidade ecológica como também para a recuperação dos habitats destruídos.

Toda a comunidade de mamíferos carnívoros, com especial relevância para a lontra e o gato-bravo. No caso da lontra esta medida é uma forma de disponibilizar abrigos e locais de reprodução num troço de rio (Guadiana e Ardila que irão ser afetados com a albufeira de Pedrógão. Para o gato-bravo esta é uma área de ligação entre possíveis populações da serra Mendro/Portel e a as populações existentes na Bacia do rio Ardila

RIO ARDILA

O vale do Rio Ardila é o mais encaixado desta área, observando-se uma alternância de matos com áreas abertas, onde predominam as zonas rupícolas. Para manter uma linha de continuidade ecológica no rio Ardila será necessário recuperar zonas degradadas e garantir a conservação dos troços bem conservados. Por outro lado é fundamental a criação de uma faixa tampão ao longo do seu percurso, que tenha como objetivo a manutenção do contínuo ecológico e a recuperação das áreas de matos e matagais da região.

Toda a comunidade de mamíferos carnívoros, com especial relevância o gato-bravo e linco, já que esta ribeira é um dos elos naturais mais estruturantes numa das áreas mais importantes para a conservação do linco a nível regional e nacional. No caso do gato-bravo por ser um corredor natural de ligação entre áreas favoráveis das serras do Mendro e Portel e a Bacia do Ardila/Sítio Moura-Barrancos.

«O Arquipélago de Alqueva é um laboratório vivo que deverá ser incluído na categoria de Espaço de Investigação e Conservação Ecológica, devendo ficar sujeito a uma monitorização contínua»¹³⁷, promovendo a investigação e a conservação ligadas à educação ambiental.

¹³⁶ EDIA, *Estudo de Avaliação do Impacte Socio-económico da Componente Hidroagrícola do Alqueva*: Relatório Final. 2004.
¹³⁷ Idem, *Ibidem*.



fig. 201 Herdade do Postoro, Reguengos de Monsaraz, Duarte Belo, 2010.



fig. 202 Fotografia aérea do Campinho com vista para o local de intervenção.

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

A DEFINIÇÃO DO PROGRAMA

Neste último capítulo, O O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA, formula-se uma hipótese de projeto para um lugar, a Herdade da Rabasqueira no Alqueva, após uma reflexão sobre o tema da *ruína* e sobre o território de Alqueva.

O programa é o elemento crucial para habitar esta *ruína*. Cada programa implica uma forma diferente de habitar, esta parte da ideia da *ruína*, e da sua relação com a paisagem envolvente, à escala do Alqueva.

Partiu-se do enunciado lançado em Projeto Avançado III que tinha como objetivos:

“Desenvolver um projeto de reordenamento com capacidade de transformar positivamente o sistema artificial de ocupação, tirando partido do sistema natural. Fomentar o aprofundamento do trabalho com as várias escalas e estratégias conceituais de relação com os sistemas, em estreita relação com o universo próximo do lago do Alqueva. Pretende-se investigar o conceito de programa e ensaiar a partir da identificação de estruturas pré-existentes /Montes em desuso ou desativadas uma sequência de relações de escala de ocupação do território: Núcleos Urbanos - Pequenos aglomerados - Montes.

Estabelecer articulação entre Montes do ponto de vista da integração e complementaridade programática. Definir as características conceituais, formais e construtivas de todos os espaços do programa, da escala de implantação e relação territorial à escala dos espaços que constituem a tipologia proposta.”¹³⁸.

Através da análise do território achámos interessante desenvolver um programa relacionado com a paisagem, que pudesse estudar e procurar soluções para as transformações aceleradas que estão a acontecer no Alentejo e no Alqueva. Tais como, os ecossistemas próprios do marnel, as infestações de espécies dominantes, a eutrofização da água, as alterações da migração das aves durante o inverno e as novas espécies que foram introduzidas por uma cultura agrícola, profundamente industrializada, como a azeitona, as amendoeiras e as ervas aromáticas, com riscos de contaminar as águas.

O enchimento da albufeira não provocou apenas alterações ecológicas, mas também sociais e económicas, o imenso lago cortou antigas vias de comunicação, isolou populações e acentuou o abandono de muitas unidades produtivas, rapidamente transformadas em *ruínas*. O projeto deveria intervir nestas ruínas e recuperá-las, através da criação de um Laboratório de Paisagem.

Este funcionaria como um centro de investigação e de observação para estudar e acompanhar as profundas alterações produzidas na fauna e na flora locais, o surgimento dos novos habitats ribeirinhos, em particular, a importância das ilhas resultantes do enchimento, como habitats isolados que vão evoluir, de modo singular, ao longo dos tempos.

¹³⁸ Enunciado de Projeto Avançado III – 2012-2013 – 5º Ano - 1º Semestre.

A RUÍNA DO MONTE DA RABASQUEIRA



fig. 203 Vista da península a este do Monte, Aldeia de Monsaraz a norte.

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

A ESCOLHA DO SÍTIO

Procurou-se relacionar a investigação sobre os montes da região do Alqueva com o tema de observar esta paisagem e as profundas alterações produzidas na fauna e flora local e pela destruição dos habitats ribeirinhos com o enchimento da albufeira da barragem de Alqueva e, ainda, a importância das ilhas resultantes do enchimento, como habitats isolados que vão evoluir individualmente, ao longo do tempo.

Olha-se, assim, para o Alqueva como um laboratório à escala do território. Escolhe-se um local central junto dos principais núcleos urbanos para implantar o programa de um centro de investigação. O monte escolhido acabou por ser o conjunto da Rabasqueira, em *ruína*.

O tema de habitar a *ruína* é experimentado há mais de um século. Teoricamente muito foi escrito sobre a ideia de *ruína* e como esta se alterou, estudos quase sempre relacionados com a ideia romântica da *ruína*, o gosto que o homem tem pela ruína, pelos escombros de civilizações passadas, neste caso um passado pouco longínquo mas com uma forte memória nas raízes portuguesas, um monte alentejano em *ruína*.

A intervenção, neste local, passava pela ideia de como se poderia voltar a usar e habitar uma *ruína* com um novo programa mantendo esta o seu carácter e essência que era o mais interessante, naquele local, as relações que aquela *ruína* estabelecia com a paisagem e como manter essas características mas podendo ser habitado com um novo programa.

O programa para este local é o Laboratório de Paisagem de Alqueva como um espaço de memória, que relacione o passado com o presente, que funcione como um veículo ativo na difusão de conhecimento científico e se constitua como elemento complementar no roteiro turístico e cultural de residentes e visitantes.

Posicionando-se num local estratégico, no centro do Alqueva junto aos principais núcleos urbanos, permite uma fácil ligação rodoviária e propõe outra fluvial indispensável para o programa.

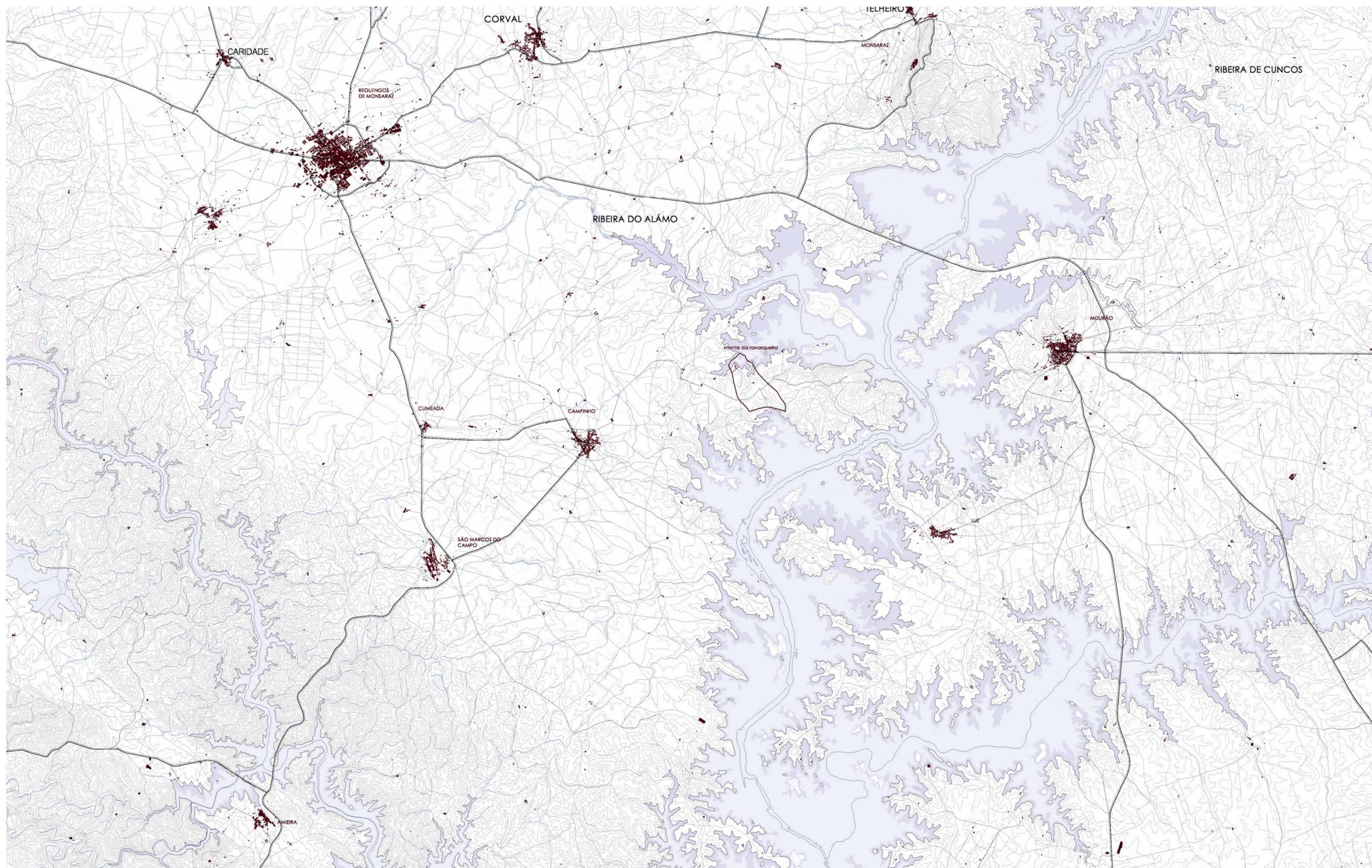


fig. 204 Relação da Herdade da Rabasqueira com os principais núcleos urbanos. Base Cartas Militares.



Fig. 205 Vista desde o festo junto ao Monte.

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

A HERDADE

A Herdade da Rabasqueira localiza-se na zona central do grande lago, numa grande península, apenas acessível pela margem direita, que resultou do seu enchimento. Encontra-se delimitada a norte pela Herdade da Capelinha, a oeste pela Herdade de Santo Amador, a sul pela Herdade da Capelinha e a este pela Herdade de S. João e Courelas da Torre.

Após o enchimento ficou delimitada a norte pelo lago, originando a península atual. A Ribeira do Álamo passa a norte da herdade e, antigamente, uma linha de água que se dirigia para a ribeira atravessava-a a norte.

O acesso à Herdade é feito ao longo de um percurso que parte da Aldeia de Campinho e atravessa toda a península até à herdade das Pipas. Esta estrada divide a Herdade, em duas partes, na zona sul. A zona norte da Herdade, já em 1940, se encontrava dividida em seis courelas e Tapada da Rabasqueira.

Atualmente, apenas duas courelas e a Tapada da Rabasqueira não se encontram submersas. Local onde que se pretende estudar.

A vegetação na maioria da Herdade é montado mas, nas zonas mais baixas, junto à linha de água é olival.

Antes do enchimento existia nas courelas, olival e culturas arvenses. Contém, ainda, uma represa que se encontra parcialmente inundada pelo lago.

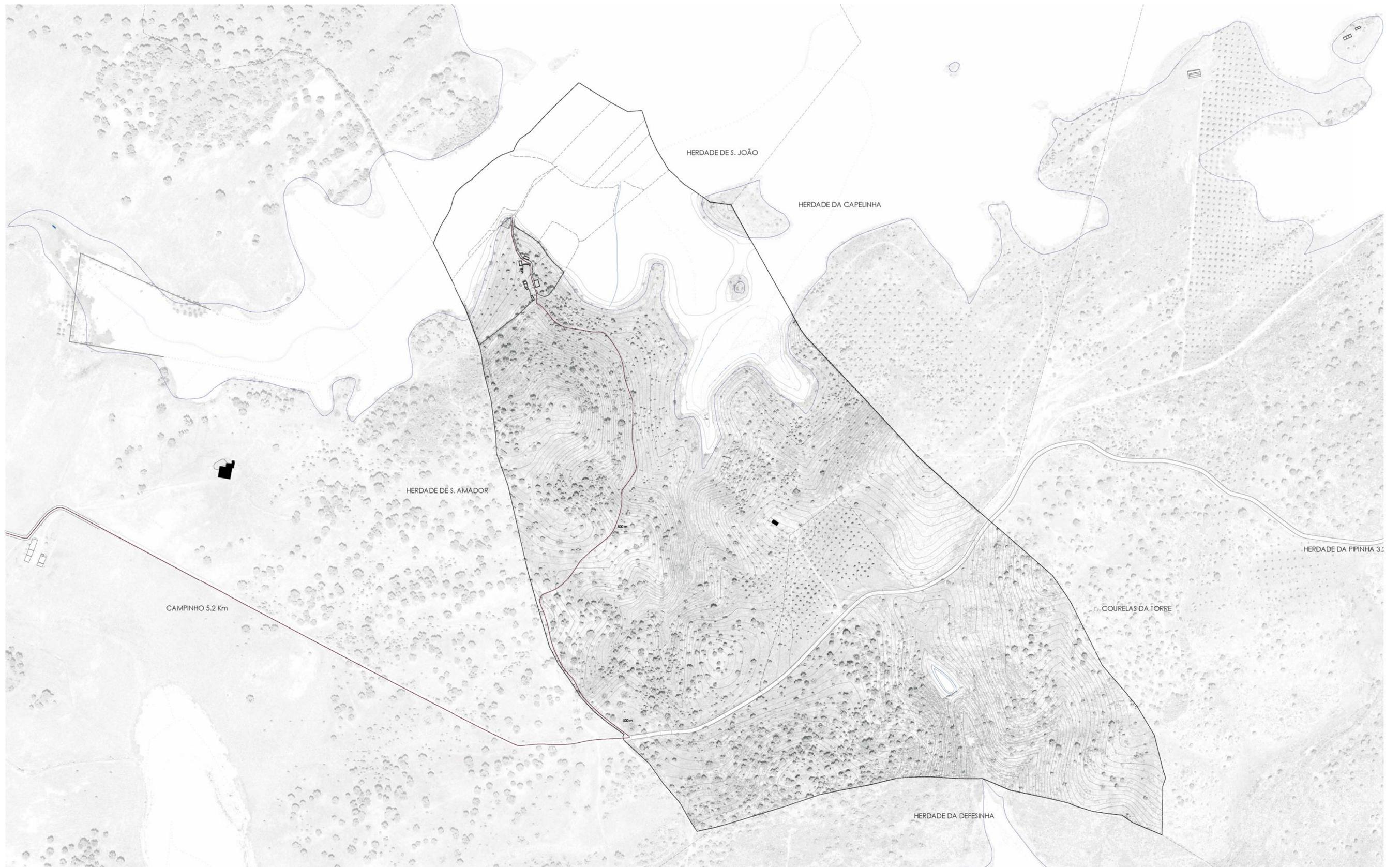


fig. 206 Planta da Herdade da Rabasqueira
136



fig. 206 Antiga Habitação, resta apenas metade.



fig. 207 Pátio gerado por 3 volumes em ruína.



fig. 209 Ruína de um anexo agrícola e muro.



fig. 210 Ruína de um anexo agrícola e muro.



fig. 208 Chegada ao Monte.



fig. 211 Planta do existente monte da Rabasqueira

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

O EDIFICADO

A península resultou do enchimento do grande lago, as *ruínas* de três propriedades dispostas ao longo do fecho orientado norte-sul são constituídas por uma série de muros que ligam e delimitam as antigas habitações e dependências agrícolas.

Um antigo caminho desce pela linha do fecho, atravessa o conjunto e liga a margem à cota alta. Ao descer por entre a *ruína*, os espaços gerados por estas antigas construções proporcionam diferentes vistas para a paisagem, protegem do clima e direcionam o olhar.

Os principais pontos desta paisagem são facilmente identificados, a norte Monsaraz, a nordeste Mourão e a oeste o monte de Santo Amador pelo qual se passa para chegar a este local.

As três propriedades lêem-se hoje como uma só, um conjunto. Os muros que delimitavam cada propriedade desaparecem, quando entram na água. O percurso que atravessa este espaço permite ler estes muros que ligam os vários volumes descobertos, originando espaços protegidos, ao longo deste, até à água.

O reboco lavado pela chuva, destruído pela ação do tempo, deixou à vista a pedra que constrói estes volumes e que lhes dá destaque, em relação a outros montes, na região.

Os espaços que noutra tempo serviram para abrigar quem aqui trabalhou a terra foram, há quase um século, abandonados e deixados à intempérie. Algumas famílias ainda se serviram do espaço mais a norte para colmeal, mas o enchimento da barragem levou à expropriação das terras para a EDIA, e agora abandonado, já em *ruína*, vai-se degradando.

A centralidade em relação ao vasto lago, a sua implantação e a estrutura atual do monte sugerem um programa de observação e estudo da paisagem que permita observar e estudar as alterações provocadas pela grande massa de água na região, na fauna e flora.

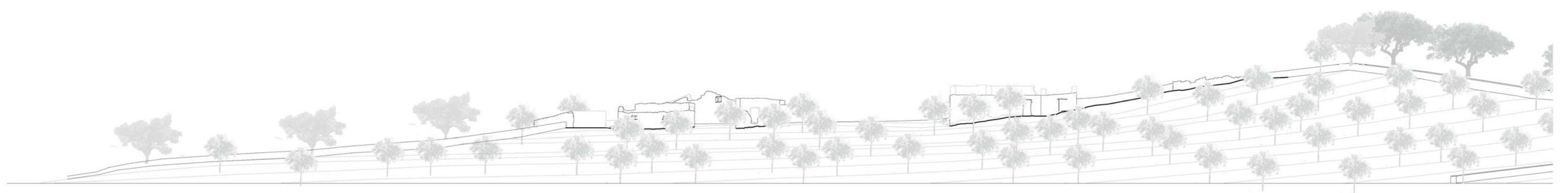
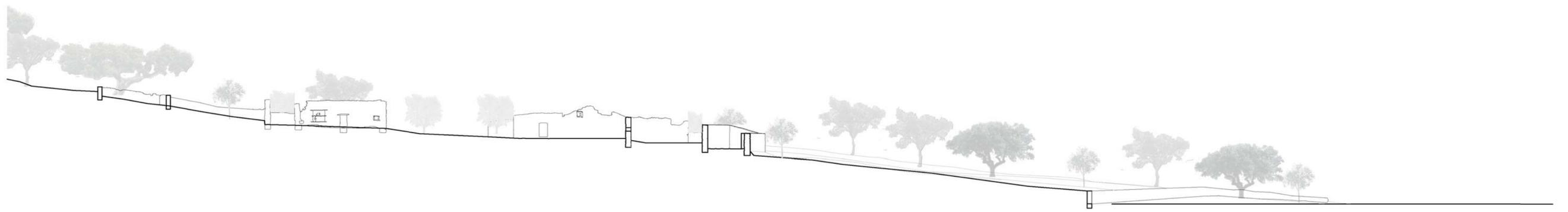
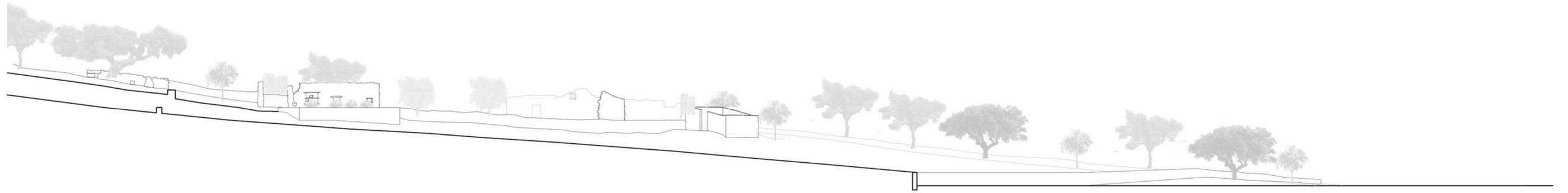


fig. 212 Alçadas e Cortes do existente

CONSTRUIR NA RUÍNA



fig. 213 Implantação.

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

A ESTRATÉGIA

Para a conceção do exercício de projeto foi definida uma estratégia sobre a forma a intervir no local escolhido apresentado no capítulo "Território de Alqueva."

Assim, a partir de uma análise, das suas características e relações, foi possível compreender que os edifícios e estruturas existentes, embora em avançado estado de degradação, contêm qualidades arquitetónicas e estabelecem relações com a paisagem que devem ser mantidas e reapropriadas. Naturalmente, o seu programa deve ser reestruturado pois as funções que servia já não existem atualmente neste local.

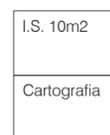
Explora-se a forma como a lógica de implantação do monte pode ser replicada, aumentando os espaços cobertos num crescimento evolutivo que possa ser ampliado segundo as necessidades do programa. Procura-se, ainda, como a relação entre as *ruínas* existentes e os espaços propostos geram diversos momentos que articulam e que conetam a *ruína*, os momentos e a paisagem.

Procura-se que as novas construções enfatizem a *ruína*. Cinco novos espaços organizados, ao longo do festo juntam-se à *ruína* para oferecer espaços habitáveis. Desenhado como um novo limite à *ruína*, mas com uma cobertura.

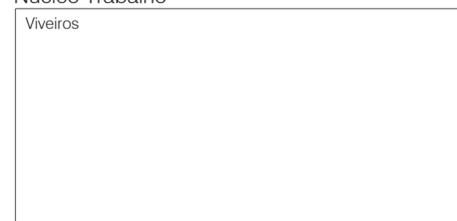
Pontuam o percurso, ao longo do festo, a norte com uma plataforma junto à água e a sul com o redesenhar da entrada no monte. Adicionam-se às *ruínas*, novos espaços que abriguem o programa pois os antigos volumes, em *ruína* e sem cobertura, pretende-se que permaneçam como pátios abertos para o céu.

O caráter prévio dos espaços da *ruína*, mais introvertidos, apontam para pátios mais íntimos que contrastam com o exterior da zona construída.

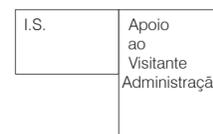
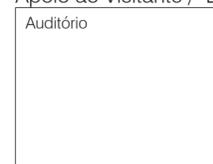
Investigação



Núcleo Trabalho



Apoio ao Visitante / Exposição



O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

O PROGRAMA

O projeto assenta fundamentalmente na ideia de paisagem. Com o conhecimento prévio, percebe-se que este é um ponto central na paisagem do Alqueva. A estrutura existente tem uma ligação intrínseca com a paisagem, respeitando e adaptando-se às exigências da mesma.

Numa primeira etapa, mais ampla, todo o programa é pensado para um projeto neste território, propõe que seja a paisagem e a sua vivência o tema principal. Nos vários casos de estudo analisados anteriormente, essa ideia encontra-se presente. A Casa em Baião que se encosta à *ruína* e encaixa na topografia, o Bairro de São Victor que procura recriar e manter a ilha ou a sua memória e relações com a cidade. A paisagem é sempre o ponto de partida determinante no seu programa. Reagem à paisagem, integram-se e tornam-se parte dela, para além das especificidades do seu programa interior.

O programa proposto divide-se em três vertentes: monitorização, investigação e divulgação.

A primeira pretende potencializar a vivência das margens do lago. A monitorização é feita ao longo do território do Alqueva, sendo o monte o ponto central onde posteriormente é feita a análise dos dados; para desenvolvimento de projetos.

No monte faz-se a investigação e propõe-se: uma sala de trabalho, um laboratório, e uma sala de reuniões, que servem de apoio ao trabalho de campo.

A *ruína* é o elo de ligação entre a paisagem e o programa, amarrando-o ao sítio. O monte remete-nos para o local que serve para marcar e referenciar um território. O laboratório e o seu programa são construídos pelo lugar, integrando-o construtivamente e na sua vivência.

O Laboratório de Paisagem é uma ferramenta na divulgação do conhecimento existente e gerado acerca desta paisagem. Para tal, além da paisagem em que se insere, constroem-se na *ruína* espaços interiores e exteriores, para a realização de workshops ou seminários, espaço para exposições e de apoio a visitantes.

Num outro local, dentro da herdade ou nos núcleos urbanos, procura-se desenhar um espaço para habitação destinada a um ou dois investigadores permanentes e com a possibilidade de receber investigadores temporários.

Pretende-se que o Laboratório de Paisagem seja um ponto de partida e chegada de percursos, ao longo do Alqueva. Marcado, desde a água, através de um ancoradouro ou terrestre, com um volume que se ergue sobre a, mais a norte, como um ponto de observação.

Fig. 214 Organograma. Programa de projecto.

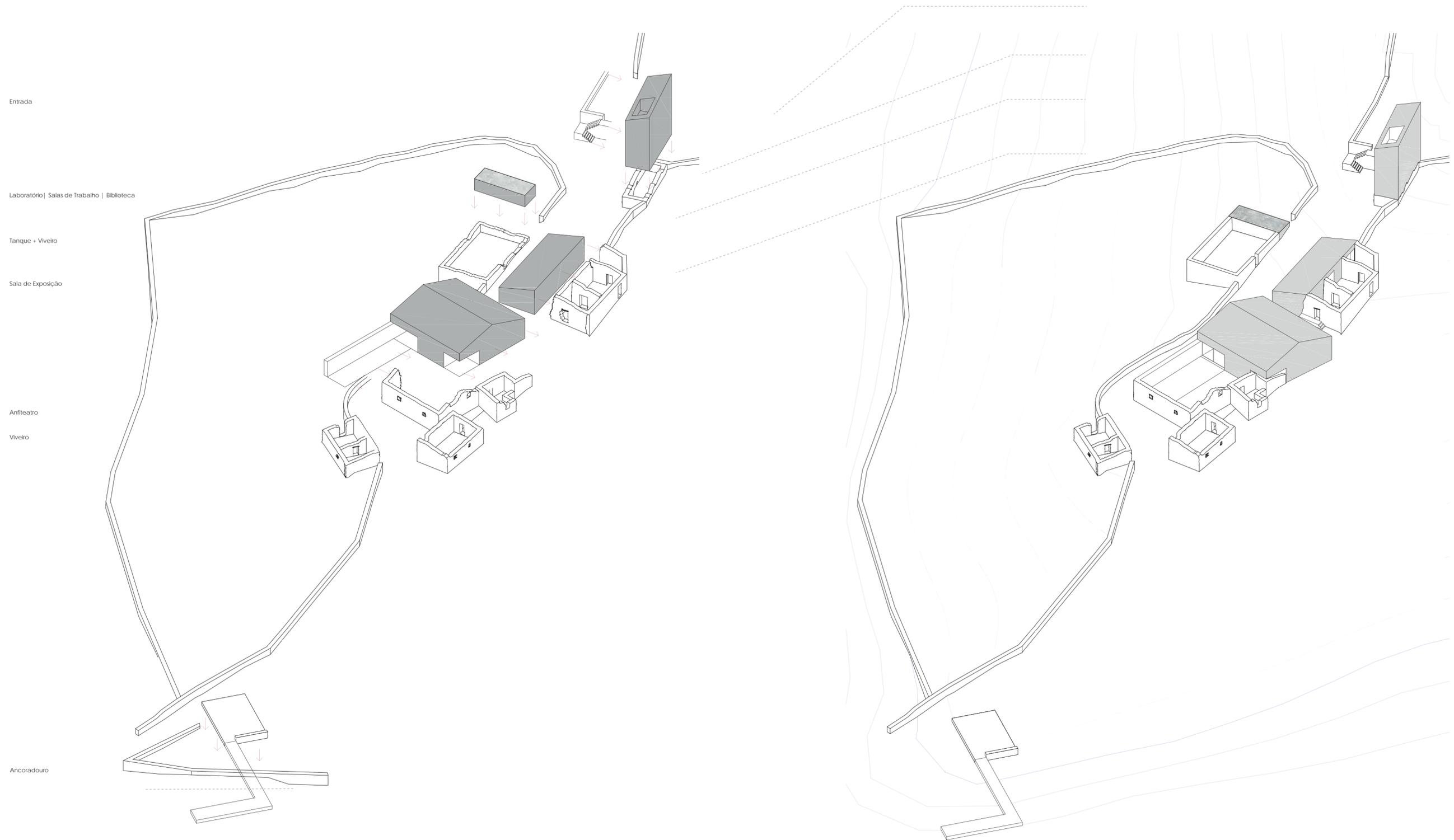


fig. 215 Axonometria do programa e do existente

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

A IMPLANTAÇÃO

Ao ler os três casos de estudo, percebe-se que as estratégias adotadas têm como base o lugar, mas relacionando-se sempre de uma forma muito especial com a *ruína* existente, reconhecendo, recriando ou valorizando certos aspetos seus.

De que forma nesta paisagem e neste lugar nos devemos posicionar face à *ruína* existente?

O processo de implantação revê-se no local, como nos casos anteriores, os novos volumes partem da necessidade de articulação entre a ruína e a paisagem, albergando o novo programa. A necessidade da criação de um novo edifício que faz o remate desta, origina esta relação com a *ruína*.

Um elemento vertical constrói-se sobre uma *ruína* existente e afirma-se ao longe guiando o visitante até ao local. Este é um espaço de observação.

A entrada desenha-se a norte como um momento de paragem e descanso, pelo qual se desce para os espaços do monte, vencendo a cota da estrada para a cota do terreiro de chegada.

Ao fazer-se a descida, do lado esquerdo, agrupam-se os espaços de investigação, sala de trabalho, reunião, laboratório, biblioteca, abrem-se grandes vãos para o interior da *ruína*, e pequenos para o percurso público, protegendo os investigadores do público. Este núcleo encosta à *ruína* mantendo os seus pátios, podendo estes ser utilizados como uma extensão dos locais de trabalho cobertos.

Do lado direito, uns muros altos, com a vegetação a sair destes, escondem um dos espaços de viveiro, um grande pátio que abriga um tanque e pequenas árvores do viveiro, que servem para a reflorestação das margens e outras zonas tampão. Pela sua proximidade e programa relaciona-se diretamente com os espaços de investigação.

Entre os espaços de investigação e de exposição, desenha-se um momento de paragem que recebe os visitantes e os encaminha para o interior dos espaços expositivos. Este volume contém os espaços mais públicos, apoio ao caminhante, receção e sala de exposição.

O volume desenha-se no local da antiga habitação e da qual apenas só já restavam dois limites, redefinindo-os e gerando um pátio no seu interior, que divide o espaço e do qual se obtém iluminação.

Os outros dois volumes em *ruínas*, ao longo do percurso mais a norte, podem funcionar tanto como viveiros, locais de exposição ou para outras atividades que possam ser efetuadas no exterior, mas que necessitem de alguma proteção do ambiente envolvente.

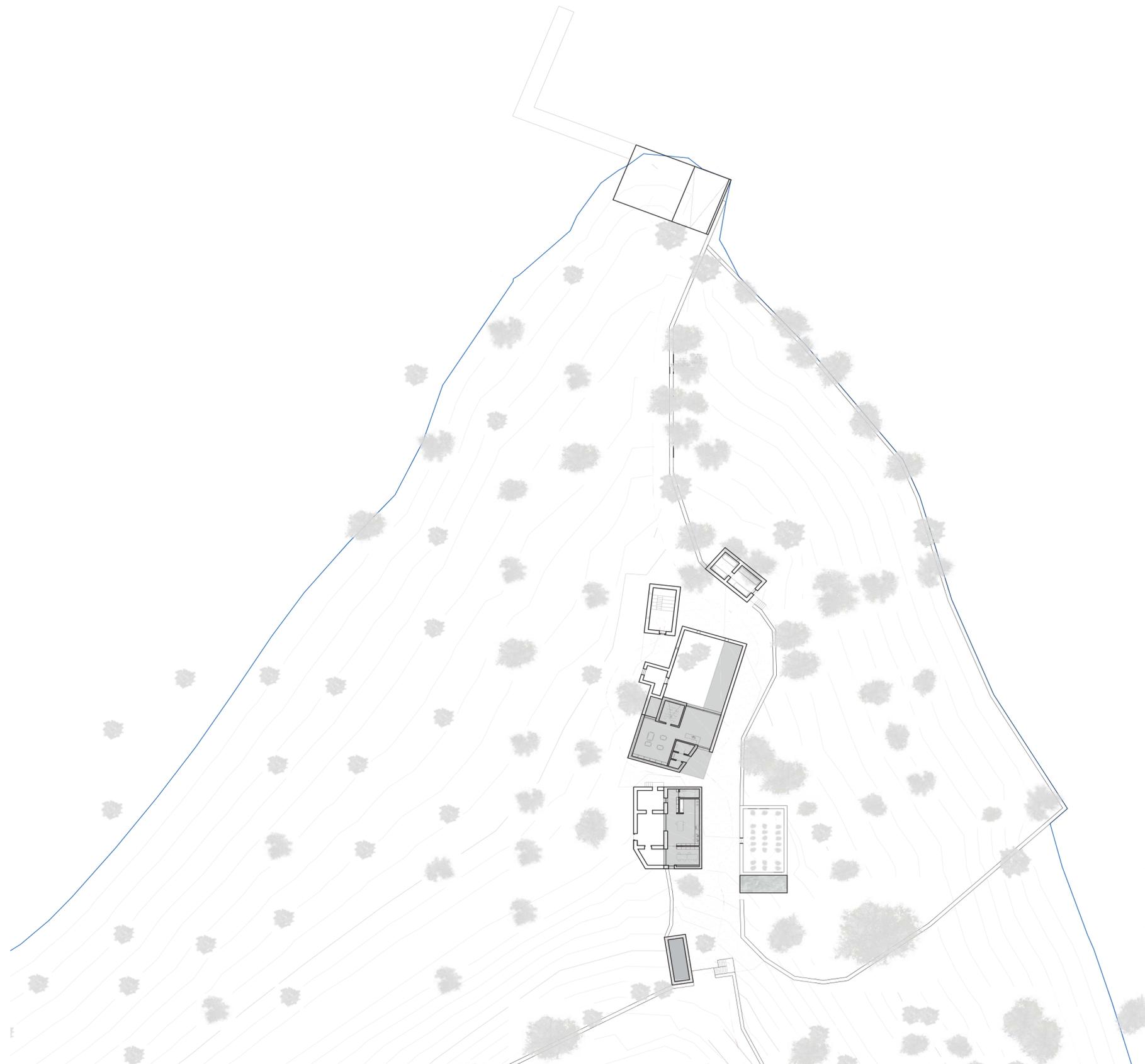


fig. 216 Implantação

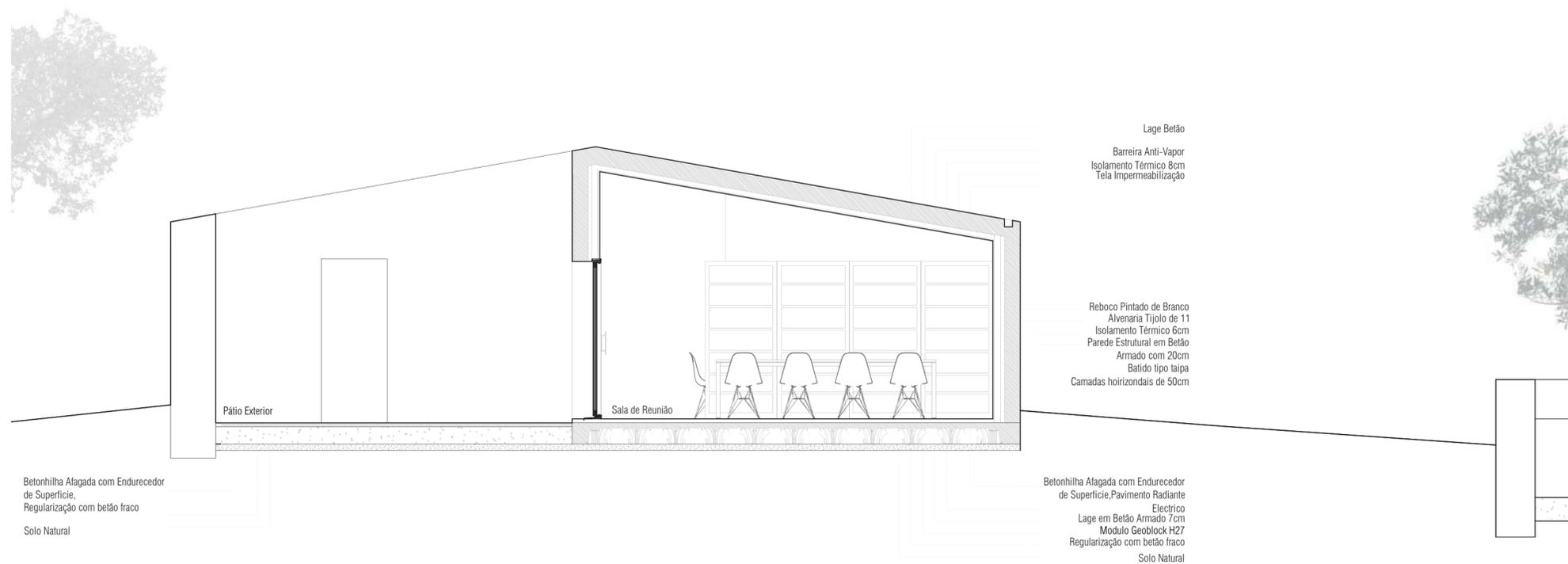


fig. 217 Corte SALA DE TRABALHO

Com o projeto, procura-se uma forma de habitar esta *ruína*.

Embora o desenho da implantação, a relação com a *ruína* e os acessos reflitam sobretudo uma análise exterior, os espaços interiores foram também uma influência importante para a forma que o edifício adquiriu. O projeto organiza-se em três tipos de espaços:

- Espaços privados, acesso restrito aos que trabalham e residem no Laboratório de Paisagem, como o laboratório e salas de trabalho;
- Espaços públicos, para os visitantes e caminhantes, zona de exposição, biblioteca e auditório;
- Espaços de acesso, como o apoio a caminhantes e o ancoradouro que fazem a transição do território para o monte.

Os primeiros, por serem mais controlados, têm uma relação muito forte com a *ruína*, tirando partido desta para criar áreas mais privadas e, abrindo, vão para o interior da mesma.

Nos segundos, procurou-se uma relação mais direta com a paisagem, abrindo grandes vãos nestes locais.

Os espaços de acesso procuram criar relações com os dois anteriores, de forma a potenciá-los.

Entrada

Este é o primeiro espaço quando se acede ao Laboratório de Paisagem. Na continuação dos muros desenha-se um banco e as escadas para acesso à cota inferior, do lado esquerdo uma massa ergue-se sobre a *ruína* existente para desenhar uma torre, oca com um miradouro no topo. Um ponto de observação da paisagem e um marco para ser observado do território, assinalando o local onde se encontra o Laboratório de Paisagem. Após a subida, uma grande massa de água ocupa o olhar e, ao fundo, marcando a paisagem vê-se Monsaraz e Mourão. Para quem acaba de chegar é o momento de confronto com a paisagem.

Laboratório e Sala de Trabalho

O Laboratório e a zona de trabalho encontram-se mais resguardadas do percurso principal. Pela sua função são espaços mais privados. Assim, a sua relação exterior tende a agarrar-se mais à *ruína* e aos espaços gerados por esta. Os vãos abrem diretamente para o espaço da *ruína*.

Biblioteca e Sala de Exposição

Este é o programa que esteve na base da conceção do projeto. Um espaço que dê a conhecer e a estudar o Alqueva, as pessoas, a história e as profundas alterações introduzidas pelo lago na fauna e flora local. A sala de exposição desenha um novo limite à *ruína*, organizando-se em torno de um pátio. Tanto esta como a biblioteca desenham-se a partir de um ponto de receção e, no ponto em que se encontram com a *ruína*, abrem um vão para a paisagem.



fig. 218 Chegada ao ponto de percurso pedestre



fig. 219 Chegada ao monte

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

O PERCURSO

Paralelamente ao estudo sobre a forma de implantar o edifício, foram também pensados os percursos de acesso ao edifício. Estes podem ser sintetizados em percursos que podem aceder diretamente ao edifício, por meio de algum elemento, ou que contenham momentos de paragem, vistas, atmosferas, pátios de distribuição, subidas ou descidas.

Ao localizar-se numa península, no centro do grande lago, o acesso ao monte pode ser feito tanto por terra como por água.

O acesso ao edifício relaciona-se intimamente com o local onde se implanta. Pode-se considerar que o seu acesso é um percurso. O percurso obriga à descoberta dessa paisagem e, por isso, é constituído por momentos onde pontos na paisagem vão sendo revelados.

O tema do percurso já estava relacionado diretamente ao lugar, com a ruína existente e a criação do projeto, onde os percursos se ligam através de pontos de interesse. A chegada ao monte é mais um desses pontos.

O percurso principal de chegada é feito por uma via única a partir da entrada da herdade, onde os autocarros estacionam e se inicia o percurso a pé, para os automóveis outro estacionamento é desenhado, mais perto do lago. A estrada ondula pela paisagem, atravessa linhas de água e festos, pequenas construções de apoio humanizam a paisagem e facilitam o percurso. Ao longe, o lago vai-se avistando, aos poucos, através da vegetação. Sobe-se um cabeço e avista-se o grande lago, num pequeno embasamento, uma zona mais plana, desenha-se o parque de estacionamento dos automóveis. A partir daí segue-se a pé (havendo a possibilidade de veículos todo o terreno seguirem para descarregarem pessoas e mercadorias), tendo já sempre presente o lago até chegar ao Laboratório.

O acesso ao monte é feito através de uma linha de árvores que corta momentaneamente a vista para o lago. Um muro anuncia a chegada à zona construída e a estrada eleva-se ligeiramente até à entrada do monte. Um pequeno momento de paragem com um banco permite observar a paisagem e a descida para o monte. Por baixo do mesmo desenha-se o programa de apoio ao caminhante complementando mas funcionando independentemente do Laboratório de Paisagem.

A descida faz-se por uma rampa, o seu desenho faz os visitantes recuar, virar as costas ao lago e descer para entre muros e vegetação. As vistas para o lago são mais contidas. O espaço de chegada, desce o festo, o terreno apresenta a sua configuração natural, o solo rochoso, com pedras e pequenas ervas rasteiras. Os muros de delimitação do monte e as ruínas definem os limites deste espaço de chegada. Um percurso contorna o edifício e segue em direção à água. Ao fundo do espaço de chegada a entrada recebe os visitantes.

Este espaço é uma zona de estadia, contemplação e distribuição. Procura ser a zona mais pública da proposta que liga os vários programas e onde vários acontecimentos diferentes podem passar.



fig. 220 Fotomontagem Vista da Entrada



fig. 221 Pladur pintado de branco. Paredes interiores



fig. 222 Betão Aparente. Parede Exteriores



fig. 223 Pedra Existente. Construções Existentes



fig. 224 Betão Afagado. Pavimentos Interiores

O LABORATÓRIO DE PAISAGEM DE ALQUEVA

A MATERIALIDADE

Os materiais escolhidos para a composição do edifício apontam para as premissas anteriores. Numa clara intenção onde deve permanecer o essencial, refizeram-se as paredes em pedra de xisto com as mesmas técnicas construtivas, onde o novo surgiu numa continuidade formal, mas numa técnica e material diferentes, o desenho da cobertura faz, por isso a síntese da intervenção. O diálogo entre as diferentes matérias, pedra e betão marca, de forma clara e intencional, o contraste entre a pré-existência e o novo.

Assim, o betão é utilizado como elemento estrutural, principalmente pela facilidade e versatilidade na sua aplicação. Pretende-se que este betão seja aparente e, por isso, na sua composição são usados inertes do local ou da região para que se assemelhe aos tons da ruína envolvente. A cofragem é feita na horizontal em todo o edifício, e em camadas à semelhança da taipa.

O pavimento, em betão afagado, a sua cor contínua torna os espaços mais limpos, em contraposição com o exterior em cascalho, pedra solta nos pátios e os percursos. Prevê-se uma mutação dos materiais sobretudo do betão, com a passagem do tempo.

Os espaços interiores por sua vez, serão brancos: o mais limpos e neutros possível para que haja um claro contraste com a *ruína* e permitindo a sua apropriação e mutação consoante o mobiliário.

Estrutura - Betão Armado
Superfícies Exteriores - Pedra / Betão
Cobertura - Betão
Pavimento Interior - Betão
Paredes Interiores - Alvenaria / Pladur pintado de branco

Pavimentos exterior - Cascalho



fig. 225 Vista proposta pátio exterior.



fig. 227 Vista proposta ruina pátio exterior, viveiro.



fig. 228 Vista proposta pátio exterior, anfiteatro.



fig. 226 Vista da Península do Monte.

A RELAÇÃO COM OUTROS PONTOS NA PAISAGEM

Habitar a Paisagem do Alqueva não é apenas habitar o interior do Laboratório. Pretende-se que o Laboratório se estenda ao território e à paisagem envolvente.

Enquanto que as linhas de água, mais protegidas, criam zonas de abrigo e descanso, estas características aliam-se à fauna e à flora, como a prática de diversas atividades. Porém, a falta de permeabilidade e humanização nalgumas zonas, conduz à escassa utilização do espaço em redor do lago na sua totalidade.

Os percursos são exemplos que demonstram que uma área pode ser vivida e potencializada de uma forma diferente após uma análise e intervenção pontual.

Assim, como proposta complementar ao exercício proposto inicialmente, os percursos no Alqueva, pressupõem a criação de uma série de pontos, ao longo do território, tirando partido das suas qualidades naturais e paisagistas. Não se procura uma marcação demasiado construída, mas a procura de elementos naturais, espaços ou sensações onde uma intervenção pontual as potencie.

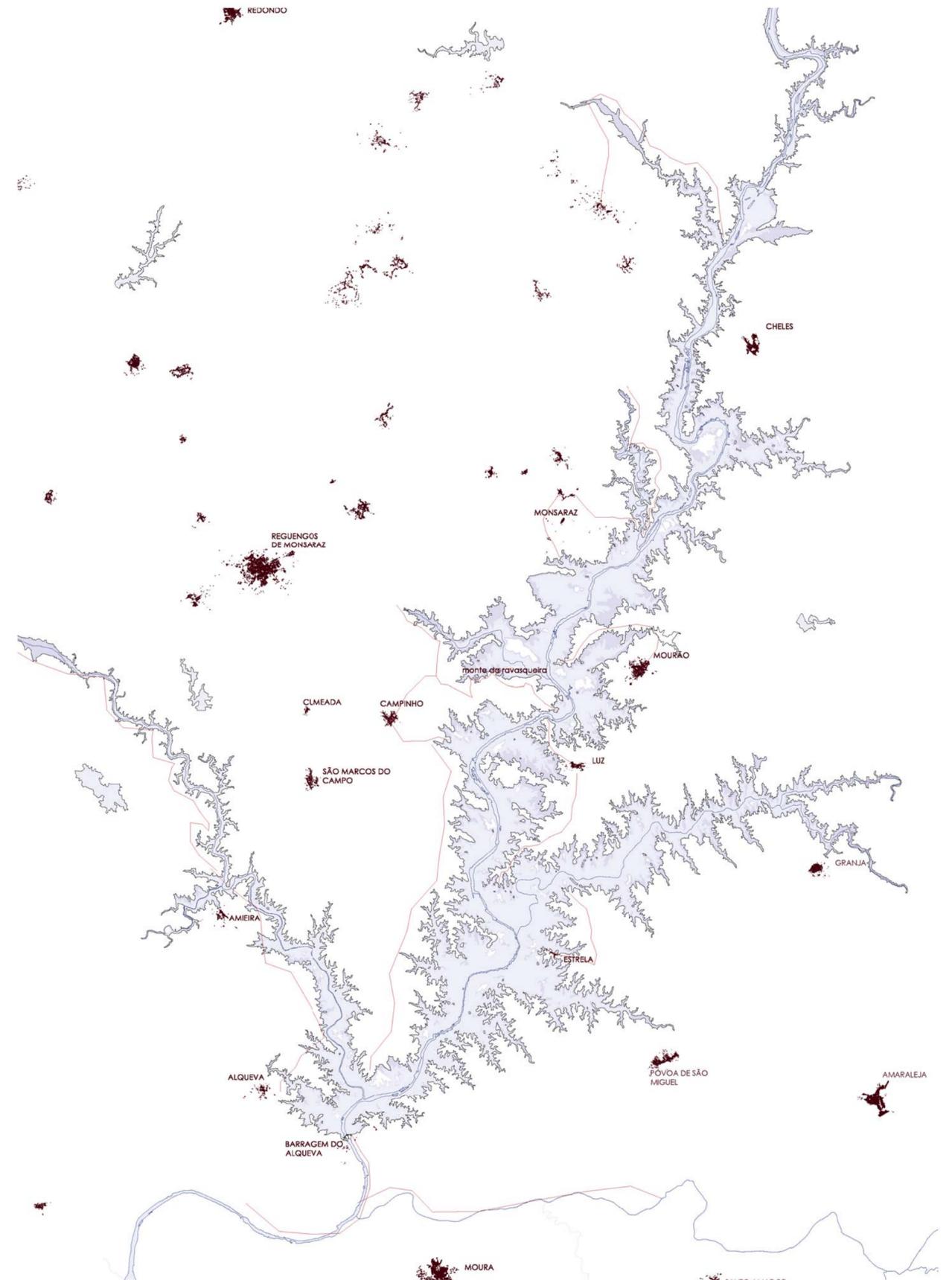
Estes pontos têm carácter mais disperso. A necessidade da sua criação foi surgindo com o conhecimento obtido ao percorrer o lugar. Por sua vez, o desenho seguiu a lógica que foi encontrada nas edificações do Laboratório de Paisagem, dos elementos que abrigam, os pátios, e da *ruína* e dos elementos que se afirmam, os novos edifícios. Estes pontos ajudam a descobrir a paisagem, abrigam, olham, ou deixam o corpo repousar. Revelam uma paisagem.

Haveria uma série de módulos de monitorização posicionados, em pontos importantes ao longo das linhas de água principais, nas ribeiras, que descarregam no lago, por serem pontos que atraem mais fauna. Alguns deles devem ser recuperados, algumas ilhas e percursos ao longo das margens, bem como festos.

Zonas de pesca, bancos, pontos de observação, pontes, espaços de estacionamento, locais de lazer, são marcas que podem ser adicionadas ao território complementando a proposta e facilitando os percursos.

O Laboratório de Paisagem é o "centro" de uma série de pontos de observação e monitorização da paisagem, existindo vários ao longo das principais linhas do lago, bem como nas ilhas mais importantes.

Habitar a *ruína* é tanto habitar o Laboratório de Paisagem como o lugar enquanto *ruína*.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo a presente investigação surgido de um trabalho final de projeto, ela procurou, através de um exercício de reflexão sobre a *ruína*, a sua inserção numa paisagem e a conceção de um programa que as relacionasse.

Assumi-se como um trabalho autónomo que, ao mesmo tempo, incorporasse a pesquisa desenvolvida para o seu aprofundamento e permitisse recapitular os ensinamentos adquiridos ao longo do percurso académico.

As diferentes naturezas e características de um sítio influenciam a forma de o organizar e, consequentemente, o modo de o habitar. Ao longo da dissertação, procurou-se responder às questões formuladas no início, na tentativa de fundamentar as escolhas feitas no projeto. O nosso trabalho passou, inicialmente, por uma fase teórica sobre a compreensão do significado do valor das *ruínas* para a arquitetura, de modo a compreender como nos poderíamos apropriar das mesmas através de novos modos de habitação, em estreita articulação com a paisagem circundante.

Para tanto, fez-se um estudo aprofundado do território que emergiu coma Albufeira do Alqueva, procurando reconhecer as paisagens e as características geográficas e históricas do novo território e do Alentejo, o que revelou igualmente uma série de problemas e questões que se tornaram essenciais para a definição do programa e do local apropriado para a sua implantação.

Dada a centralidade das questões ecológicas e paisagísticas, encontrou-se na proposta de um Laboratório da Paisagem o programa adequado para poder responder às exigências que as *ruínas* de uma unidade produtiva e o próprio local nos impunham.

Se, por um lado, o local escolhido revelou o abandono inquietante e a destruição causada pela introdução de uma nova configuração do território; por outro, as características plásticas e a relação das *ruínas* com o lago permitiram conceber novas funções e formas que outrora não podiam ter sido pensadas. A sua análise e estudo conduziram a uma

ideia de intervenção que tirasse partido da condição atual, reativando a ruína, mantendo-a sem a descaracterizar, explorando novas relações com esta e desta com a nova paisagem. A solução encontrada foi a criação de edifícios que redesenhasse o conjunto, integrando a construção atual, sem que a ruína desaparecesse.

Este novo edificado tornou-se um elemento de articulação com a paisagem e de apropriação da ruína, sendo a sua estruturação feita através de pequenos espaços que se amarraram ao existente, desenhando e compondo novas formas de olhar para o tecido antigo e para a paisagem recente.

No final, sentimos que há certos aspetos técnicos que mereciam uma investigação mais ampla. Surgiram questões que teremos que aprofundar nos próximos anos, tanto mais que, nos últimos tempos, despontou um grande interesse, quer turístico quer económico, pela zona do Alqueva, que deixou de ser uma terra expetante para se tornar um novo território em gestação.

Todavia, há perigos de natureza ecológica que justificam o sentido do nosso programa e que, ao longo da dissertação, confirmaram a relevância de um Laboratório de Paisagem no qual se possam estudar e procurar soluções para as transformações aceleradas que estão a acontecer no Alentejo e no Alqueva.

Não será possível habitar verdadeiramente este novo território, se os problemas como a manutenção da qualidade da água, o uso das técnicas utilizadas pela agroindústria, a eutrofização da água, a invasão de novas espécies ou a necessidade de replantar as faixas interíveis (o marnel,) nas margens da Albufeira, não tiverem solução.

BIBLIOGRAFIA

AAVV, Álvaro Siza: 1954-1976, Ed Luiz Trigueiros. Lisboa: Editorial Blau, 1997.

AAVV, Álvaro Siza:1986-1988, Ed Luiz Trigueiros. Lisboa: Editorial Blau, 1995.

AAVV, Eduardo Souto Moura, Ed Luiz Trigueiros. Lisboa: Editorial Blau, 2000.

AAVV, Eduardo Souto de Moura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990.

AAVV, Eduardo Souto de Moura. Ed Luiz Trigueiros. Lisboa: Editorial Blau, 1994.

AAVV, Eduardo Souto de Moura. Ed Luiz Trigueiros. Lisboa: Editorial Blau, 2000.

AAVV, El Croquis 68/69+95 Álvaro Siza. Madrid, El Croquis Editorial, 2000.

AAVV, El Croquis 124 Eduardo Souto Moura 1995-2005. Madrid: El Croquis Editorial, 2005.

AAVV, El Croquis 154 Aires Mateus 2002-2011. Madrid: El Croquis Editorial, 2011.

AAVV, Fernando Távora, Ed Luiz Trigueiros. Lisboa: Editorial Blau, 1993.

AAVV, PEREIRA, Benjamim et al - Olhar os Montes Alentejanos a Pretexto de Alqueva. Nº 03. Beja: Museu da Luz/ EDIA, 2007.

ACKERMAN, James - "Ruins in the Picturesque Landscape", Paisagem Tempo e Memória, 17,18 e 19 Outubro 2002, Actas das Conferências do Parque de Serralves, Volume I. Porto: Serralves, 2011.

ALBIERO, Roberta - João Luis Carrilho da Graça: Opere e Progetti, Milão, Electa, 2006

BALLARD, J.G. - A Handful of Dust, The Guardian. 2006.

BARBAS, Isabel - NA 'ILHA NEGRA', In Jornal Arquitectos. Lisboa: ordem dos arquitectos, 2014. Nº 249.

BENJAMIN, Walter - Theses on the Philosophy of History, Walter Benjamin: Illuminations, New York: Schocken Books, 1969.

BENJAMIN, Walter - Origem do drama barroco alemão, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGKAMP, G. et al - Ecosystem Functions and Environmental Restoration, Thematic Reviews World Commission on Dams. Cape Town: WCD, 2000.

BRANDI, Cesare - Teoria da Restauração, trad. Beatriz Mugayar Kuhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

BRITO, Raquel Soeiro de. Portugal Perfil Geográfico. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

BRUNA, E.M. - Biodiversity: seed germination in rainforest fragments. Nature 402:139: Western D. 2001 Human-modified ecosystems and future evolution. USA: Proc. Natl. Acad. Sci., 1999.

CARENA, Carlo - Ruina-Restauo, in Enciclopedia Einaudi. Porto: I. N. C. M.,1984. Vol1.

CASTRO, Carlos – Fragmento, representação da memória na arquitectura. Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto para obtenção do grau de Licenciado em Arquitectura. Porto, 2008.

CHATEAUBRIAND, François-René de - Oeuvres complètes de Chateaubriand. Génie du christianisme. Paris: Acamédia, 1861.

CHOAY, Françoise - A alegoria do património. Lisboa: Edições 70, 2010.

COLLINS, Peter - Concrete: The Vision of a New Architecture, A Study of Auguste Perret and his Precursors. Londres: Horizon Press, 1959

COSTA, Alexandre Alves - A Ilha Proletária como Elemento Base do Tecido Urbano. In Jornal Arquitectos. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2002. nº 204,

COSTA, Alexandre Alves - Reconhecer e Dizer, in Architécti nº5. Lisboa: Editora Trifório, 1990.

COSTA, Alexandre Alves. Textos datados. Coimbra: E|D|Arq, 2007.

CROUZET, P. et al - Nutrients in European Ecosystems. Copenhagen: European Environment Agency, 1999.

DAVEAU, Suzanne: Lautensach, Hermann; Ribeiro, Orlando - Geografia de Portugal, 1991

DAVEAU, Suzanne. LAUTENSACH, Hermann. RIBEIRO, Orlando - Geografia de Portugal, I A Posição Geográfica e o Território. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1991.

DAVEAU, Suzanne. LAUTENSACH, Hermann - RIBEIRO, Orlando - Geografia de Portugal, II O Ritmo Climático e a Paisagem. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1991.

DAVEAU, Suzanne. LAUTENSACH, Hermann. RIBEIRO, Orlando - Geografia de Portugal, III O Povo Português. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1991.

DILLON, Brian - Ruin Lust. Londres: Tate Moderne Arquivo Publishing, 2014.

DITEROT, Denis - Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris: 1772.

DITEROT, Denis - Le Salon de 1767, Paris, 1767. Trad. por GOODMAN, John - Diterot on Art. II: The Salon of 1767. Londres, Yale University Press, 1995.

EDIA - Estudo de Avaliação do Impacte Socio-económico da Componente Hidroagrícola do Alqueva - Relatório Final, 2004.

FERNANDES, F., & Cannatà, M. - Construir no tempo. Porto: Éstar Editora, 1990.

FIGUEIREDO, D. - Projecto Ilhas da Albufeira de Alqueva, Biodiversidade numa Paisagem em Profunda Transformação. Évora: Universidade de Évora, 2001.

FRAMPTON, Kenneth, Profésion poética, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988.

FRAMPTON, kenneth - Álvaro siza - Complete Works. Londres: Phaidon Press, 2000.

FRIEDL, G., Wuest, A. - Disrupting Biogeochemical Cycles, Consequences of Damming, Dubendorf, EAWAG, 2002.

GIRARDIAN, Marquis of - Reissured, Paris: 1979.

GILPIN, William - Obsevation on the river Wye, and several parts of South Wales, Londres: 1800.

HELL, Julia; SCHONLE, Andreas - Ruins of Modernity. Londres: Duke University Press, 2010.

HUANG, W., FOO, S. - Neural network modeling of salinity variation in Apalachicola River, Water Researc, 3, 2002.

HUYSSSEN, Andreas - Nostalgia for ruins. Documenta 12. NewYork: Greyroom23, 2006.

ICOMOS - Carta de Veneza. Veneza: 1964.

INAG, 1998c) - Plano de Bacia Hidrográfica do Rio Guadiana, 1998. Lisboa: Instituto da Água, 1998.

INAG, 1999a) - Plano de Bacia Hidrográfica do Rio Guadiana. Lisboa: Instituto da Água, 1999.

INAG, 2006a) - Revisão do Plano de Ordenamento das Albufeiras de Alqueva e Pedrógão. Lisboa: Instituto da Água, 2006.

KETCHAM, Diana - Le Désert de Retz: A Late Eighteenth-Century French Folly Garden, The Artful Landscape of Monsieur de Monville.1997.

LEATHEBARROW, David - Architecture Oriented Otherwise. Londres: Princeton Architectural Press, 2009

LOBO, António Costa – História da sociedade em Portugal no século XV. Lisboa: Imprensa nacional, 1903.

MACAULAY, Rose - Pleasure of Ruins. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1953.

MACAULAY, Thomas Babington - On Ranck’s History of the Popes. Edinburgh Review,1840.

MACDONALD E., et al - Should riparian buffers be part of forest management based on emulation of natural disturbance? Forest Ecology and Management, 2004.

MAKARIUS, Michel - Ruins. Itália: Flammarion, 2005.

MARQUES, A. H. de Oliveira - Introdução à História da Agricultura em Portugal. Lisboa: Edições Cosmos, 1978.

MARTINS, Júlio - Prefácio à obra Contribuição para o Estudo da Questão Agrária, de Álvaro Cunhal. Lisboa: Edições Avante, 1976.

MATEUS, Manuel Aires, MATEUS, Francisco Aires, persona, Manuel aires Mateus e Francisco Aires Mateus conversam com José Adrião e ricardo carvalho lisboa, 6 de fevereiro de 2007. In Jornal Arquitectos. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 200.

MATEUS, Manuel Aires, VITA, Francesca - Aires Mateus, Arquitetos Portugueses, Série 2. Lisboa: Público, 2013.

MATOSO, José - História de Portugal. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

MEDEIROS, Carlos Alberto - Geografia de Portugal ambiente natural e ocupação humana uma introdução. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

MONESTIROLI, Antonio – La Arquitectura de La Realidad, Barcelona: Ediciones Serbal, 1993.

MOURA, Eduardo Souto. Vinte e Duas Casas, Eduardo Souto de Moura. Lisboa: caleidoscópio, 2006.

MOURA, Eduardo Souto - Não há duas sem três, in jornal arquitectos. Lisboa: ordem dos arquitectos, 2004. Nº 217

NASH, Paul - History Trails Wars and Conflict. Art in War: Exploring a Painting, Reino Unido: BBC, 2005. [Consult. 21 Jun. 2015] Disponível em: http://www.bbc.co.uk/history/trail/wars_conflict/art/act_art.shtml

OLIVEIRA, Jorge - Monumentos Megalíticos da Bacia Hidrográfica do rio Sever, Dissertação apresentada à Universidade de Évora para obtenção do grau de Doutor em História (Pré História e Arqueologia), Évora, 1995.

OLIVEIRA, R., SILVA, A. - Simulação da Qualidade da Água na Futura Albufeira de Alqueva. Lisboa: Associação Portuguesa dos Recursos Hídricos, 2000.

PAIS, José Machado et al - “Elementos para a história do fascismo nos campos: A “Campanha do Trigo»: 1928-38 (I)”, in Análise Social, segunda série, nº 46, vol. XII. 1976.

PBH do Rio Guadiana. Volume III - Análise III.1 - Caracterização Geral da Bacia Hidrográfica. 1999.

QUINCY, Quatremère de. Cit. por Dillon, Brian - Fragments from a History of Ruin. Cabinet, Issue 20 RUINS, Winter 2005/06.

RAPOSO, José Hipólito - Alentejo - Dos Princípios à chamada Reforma Agrária. Lisboa : O Século, 1977.

REVEZ, António Iria - “A “Revolução» do Vale de Santiago”, I Congresso sobre o Alentejo, vol1. Évora: 1985.

RIBEIRO, Orlando. Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico. Lisboa: Livraria Sá da costa Editora, 1991.

RIBEIRO, Orlando - Ensaio de Geografia Humana e Regional I. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1970.

ROCHA, L. - O Assoreamento de Alqueva e as suas Consequências, in: International Meeting on Dams: Impacts and Hazards; 14 – 15 Novembro 2002. , Évora: Universidade de Évora, 2002.

ROSSI, Aldo, La arquitectura de la ciudad, Barcelona, Editorial Gustavo Gill, 1971

RUSKIN, John - A Lâmpada da Memória, trad. Maria Lucia Bressan Pinheiro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

RUSKIN, John - As Pedras de Veneza, trad. de Luis Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

RUSKIN, John - Modern Painters. Londres: Smith, Elder and Co,1856.

SCOTT JM, Davis et al - Gap analysis: A geographic approach to protection of biological diversity. Wildlife Monographs, 1993.

SILBERT, Albert - Le Portugal méditerranéen à la fin de l’Ancien Régime, XVIIIe- Début du XIXe siècle. Contribution à l’histoire agraire comparée. In: Revue belge de philologie et d’histoire, tome 45, fasc. 2, 1967.

SIMMEL, Georg - Die Ruine: Ein asthetischer Versuch. Der Tag, no.96. Berlim, 1907. Traduzido por Kettler, David - Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics, New York: Harper & Row, 1965.

SIMMEL, Georg - La Parure et autres essais, Paris: Éditios de La Maison des Sciences de l’ Homme, 1998.

SIMMEL, Georg - Two Essays, The Ruin. The Hudson Review, 1958. Vol. 11, No. 3.

SIZA, Álvaro - Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70, 2000.

SMITHSON, Robert - A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, Collected Writings. Los Angeles, University of Caifornia Press, 1996.

SNOZZI, Luigi - Sulle tracce dell’architetture. 1984. GREGOTTI, Vittorio In Pierre Alain Croset (Ed.), Luigi Snozzi. Progetti e architetture.

SOUTINHO, Alcino – Alcino Soutinho, Arquitetos Portugueses, Série 2. Lisboa: Público, 2012.

SOUTO MOURA, Eduardo - Não há duas sem três, in Jornal Arquitectos. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004. Nº 217.

STAROBINSKI, Jean - L’Invention de la Liberté. Genebra: Editions d’Art Albert Skira, 1987.

SPEER, Albert - Inside the Third Reich: Memoirs. Traduzido por Richard e Clara Winslon. New York: Macmillan, 1970.

ROCHA, Ricardo - O pavilhão Lúcio Costa, Uma proposta, Minha Cidade, n. 10, São Paulo, Portal Vitruvius, 2015 [Consult. 09 Fev. 2016] Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/01.006/2099

RODEIA, João Belo - Sobre um recorrido. In 2G Aires Mateus. nº28. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 2003.

ROSSI, Aldo - Ciudad y proyecto, In proyecto y ciudad histórica – 1 Seminário Internacional de Arquitetura en Compostela. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1976.

TÁVORA, Fernando - Fernando Távora, Coisa Mental, (entrevista de Jorge Figueiredo) in Unidade 3. Porto: dd AEFaup, 1992.

TÁVORA, Fernando -Teoria Geral da Organização do Espaço: Arquitectura e Urbanismo, Porto, FAUP Publicações, 1993.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène - Entretiens sur l’architecture. Paris: Q. Morel et cie, 1863.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel - Restauração, trad. Beatriz Mugayar Kuhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000

VON SCHLEGEL, Friedrich - Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms. traduzido. por BEHLER, Ernst: STRUC, Roman – Philadelphia: Pennsylvania State Moderne Arquivo University Press, 1968.

de VOLNEY, Constantin François - Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires. Paris: 1791. Tradução BROWN, Edwards - The Ruins. Londres.

YOURCENAR, Marguerite - O Tempo esse Grande Escultor. Lisboa: Difel, 2006.

WARDLE D.A., Zackrisson O., Hörnberg G., Gallet, C. - The influence of island area on ecosystem properties. Science, 1997

WHATELY, Thomas - Observation on Modern Gardening Illustrate. London: T. Payne and Son, 1770.

FONTES DE IMAGENS

PINTURAS E GRAVURAS

fig. 003, 004, 005, 006, 007, 008, 009, 010, 011, 012, 013, 016, 023, 024, 025, 037, 040, 045, 046, 047, 048

fonte: Tate Moderne Arquivo Moderne Arquivo

FOTOGRAFIAS

fig. 155, 166, 167, 171, 172, 173, 184, 185, 186, 187, 193, 196, 197

fonte: Duarte Belo

fig. 174, 175, 177

fonte: SIPA

fig. 002, 014, 015, 017, 018, 020, 021, 022, 026, 027, 028, 029, 030, 031, 033, 034, 036, 038, 039

fonte: Tate Moderne Arquivo

fig. 163, 191, 192

fonte: Publicações EDIA

fig. 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 219, 220, 221, 225, 226

fonte: Luis Rodrigues

DESENHOS E ESQUIÇOS

fig. 118 a 126, 134 a 138

fonte: Atelier Eduardo Souto Moura

fig. 146, 147, 148

fonte: Atelier Aires Mateus

fig. 70, 71

fonte: Atelier SAMI

fig. 156, 155, 166, 196, 199, 202, 211, 214, 215, 216, 217, 218, 227, 228, 230, 231, 232

fonte: Luis Rodrigues

fig. 159, 162, 169, 175, 179, 188, 198, 200

fonte: Base das plantas de turma. Projeto Avançado III - 2012/2013

FOTOMONTAGENS

fig. 225, 226, 227, 228, 229, 233

fonte: Luis Rodrigues

ORTOFOTOMAPAS

fig. 095, 096, 097, 098, 188, 189

fonte: Luis Rodrigues

CARTAS MILITARES

450, 451, 452, 461, 462, 463, 472, 473, 474, 481, 482, 483, 490, 491, 492, 500, 501, 502

RESTANTES Fig.

As restantes fig. (esquícios, desenhos, fotografias) presentes neste documento foram retirados dos livros cuja bibliografia é apresentada na página anterior ou de fontes em linha, onde a verdadeira autoria da imagem se perdeu.