

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

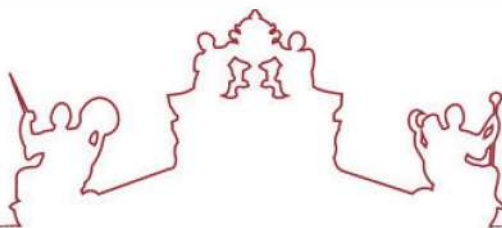
Dissertação

Diálogos entre o território e a ruína - Ensaio Projetual para a intervenção nas Salinas e Moinho de São Francisco em Faro.

José Filipe Rodrigues Palma Pereira

Orientador(es) | Daniel Nicolas Ferrera

Évora 2024



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

Dissertação

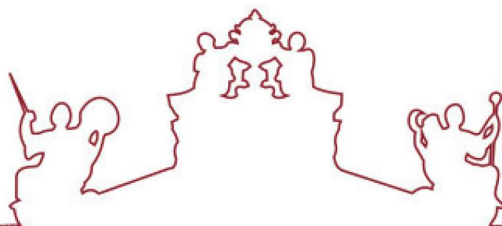
Diálogos entre o território e a ruína - Ensaio Projetual para a intervenção nas Salinas e Moinho de São Francisco em Faro.

José Filipe Rodrigues Palma Pereira

Orientador(es) | Daniel Nicolas Ferrera

Évora 2024





A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Maria Teresa Alves (Universidade de Évora)

Vogais | Daniel Nicolas Ferrera (Universidade de Évora) (Orientador)
João Gabriel Soares (Universidade de Évora) (Arguente)

OBSERVAÇÕES

A presente dissertação rege-se segundo o novo acordo ortográfico, e a norma APA.

Os desenhos deste documento foram elaborados pelo autor, com base na documentação cartográfica atual e histórica, recolhida durante a investigação, e em levantamentos *in situ*, especificados nas respetivas páginas.

O documento é composto por dois tomos:

TOMO I - CORPO TEÓRICO (formato A4)

TOMO II - CADERNO DE PROJETO (formato A3)

Agradeço à minha família, em especial aos meus pais. Também aos meus colegas e orientador pelo apoio e conversas ao longo deste percurso.

RESUMO

Arquitetura sem programa - diálogos entre território e ruína

A presente dissertação é uma reflexão sobre a ruína, que procura compreender a evolução do conceito e a sua influência no projeto de arquitetura.

Faz-se uma viagem à Villa Adriana, e analisa-se a ruína *Canopus*, através do olhar dos arquitetos que a visitaram, interpretando os seus desenhos.

Desenvolve-se um estudo sobre as Salinas de São Francisco, em Faro, e um projeto de arquitetura considerando a importância das suas ruínas. Entre ruínas e olhares, revela-se a lição das ruínas, e sublinha-se o papel do arquiteto como seu interveniente.

Palavras-chave

Ruína; Imagem; *Canopus*; Projeto

ABSTRACT

Architecture without program - dialogues between territory and ruin

The present work study the ruin, seeking to understand the evolution of the concept and his role on the architecture practice.

The study goes in a journey to Adrian Villa, and explore the *Canopus*, through the eyes of the architects, studying the drawings they made, and their influence.

It carries a study of São Francisco salines, in Faro, and develops an architectural project concerning the existing ruins. Between ruins and viewpoints, the ruins lesson is revealed, and the role of the architect is highlighted.

Keywords

Ruin; Image; *Canopus*; Project

INDICE

Resumo Abstract	
Objeto e Objetivo Pertinência e Motivação	001
Metodologia Estrutura da Dissertação	003
Estado de arte	005
CORPO TEÓRICO	TOMO I
01 Teoria da ruína	
A ruína clássica	009
A viagem	027
A ruína e a natureza	055
A ruína violenta	073
A ruína na cidade	087
De ruína a património	117
A memória	137
02 O Canopus e a Villa Adriana	
A <i>Villa</i> romana	151
O Imperador Adriano	153
O lugar da villa	157
Tradição e inovação	163
O mito do <i>Serapeum</i>	165
O <i>Canopus</i>	167
O percurso da água	169
A escultura do Canopo	171
A ruína moderna	173
Entre estudos e viagens	175
03 A imagem do Canopus	
Josepho Rocco Volpio	183
Charles-Louis Clerisseau e Robert Adam	185
Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert	187
Giovanni Batista Piranesi	191
Giocomo Quarenghi, Thomas Hardwick e John Soane	195
William Turner	199
Luigi Rossini	201
Agostino Penna	203
Luigi Canina	207
Louis Marie Henri Sortais	211
Pierre Gusman	217
Le Corbusier	221
Louis Kahn	247
Álvaro Siza Vieira	249
Bibliografia do Tomo I	251
Índice de imagens do Tomo I	255
Índice de citações originais	279

04	Do território ao lugar	
	O Algarve	293
	A Ria Formosa	294
	Faro, enquadramento	295
	Evolução Urbana de Faro	297
	Os Planos e Áreas de Reabilitação Urbana	313
	A ARU da Frente Ribeirinha	314
	História dos Moinhos de Maré	315
	Os Moinhos de Maré da Ria Formosa	317
	A Arquitetura dos Moinhos de Maré	319
	As salinas. De Faro a Castro Marim	323
	A salina de São Francisco	337
	As fotografias da Salina em atividade	339
05	A ruína	
	A salina São Francisco	343
	O Moinho de São Francisco	347
	A Casa da Balança	355
	O Armazém	357
06	O projeto	
	Ponto de partida	367
	Caracterização do projeto	369
	Planta Geral	370
	Planta de Coberturas do Conjunto	371
	Sabores da maré	373
	Balção de Informações	383
	Banhos Salinos	385
	Fotomontagens	397
	Considerações finais	409
	Bibliografia do Tomo II	411
	Índice de imagens do Tomo II	413
	Índice de desenhos	415

OBJETO E OBJETIVO

O objeto de estudo desta dissertação são as ruínas das Salinas de São Francisco (em Faro), e o *Canopus* da Villa Adriana.

O objetivo deste trabalho consiste em desenvolver uma reflexão sobre a importância das ruínas como instrumento teórico e de projeto, sustentada pelo paralelismo entre os desenhos de viagem do *Canopus*, e o projeto de arquitetura para as ruínas das Salinas de São Francisco.

PERTINÊNCIA E MOTIVAÇÃO

A escolha deste tema surge na sequência do trabalho desenvolvido na unidade curricular Projeto Avançado II, no ano letivo 2016/2017, que incidiu sobre as Salinas de São Francisco.

Nesse projeto desenvolvido em co-autoria com o Josimar Rodrigues, a importância da ruína pareceu-me clara, e merecedora de investigação. Senti que a ruína me tinha facultado não só as respostas para o projeto, mas também um precedente teórico e metodológico útil para a profissão.

Quando me comprometi a desenvolver a ruína como tema da dissertação, escolhi o *Canopus* da Villa Adriana, como caso de estudo. Numa primeira pesquisa encontrei semelhanças entre o meu projeto e esta ruína, e lendo os critérios de recomendação, para a inclusão da Villa Adriana na lista de Património Mundial da UNESCO, percebi a importância de realizar este trabalho.

"O estudo dos monumentos que compõem a Villa de Adriano desempenhou um papel decisivo na descoberta dos elementos da arquitetura clássica pelos arquitetos do renascimento e barroco."

"Também influenciou profundamente um grande número de arquitetos e designers dos séculos XIX e XX". (ICOMOS, 1999)

METODOLOGIA

A presente dissertação foi desenvolvida com base em visitas de estudo ao lugar, análise e interpretação de desenhos, cartografia, e leitura de bibliografia de referência.

Numa primeira fase desenvolveu-se uma investigação sobre a ruína, formulando o corpo de conhecimento sobre este conceito tendo por base sete tópicos fundamentais: a ruína clássica; a influência da viagem, a ruína e a natureza; a ruína violenta; a ruína na cidade; a memória e o fragmento; e de ruína a património. Para esclarecer estes temas efetuou-se também uma recolha de imagens, sobre as diferentes visões da ruína.

Fez-se um estudo exaustivo sobre a Villa Adriana, e o Canopo.

Analisou-se os desenhos do Canopo, procurando contextualizar os diferentes períodos das viagens, e identificar os estímulos dessas representações.

Posteriormente investigou-se o território e o lugar das Salinas de São Francisco, aprofundando o conhecimento adquirido na unidade curricular Projeto Avançado II, no ano letivo 2016/2017.

Por fim, executou-se um projeto de arquitetura para as ruínas das salinas de São Francisco, tendo por base o corpo teórico precedente.

ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Esta dissertação organiza-se em seis capítulos, divididos em dois tomos.

No TOMO I estão os três primeiros capítulos, que constituem o corpo teórico da dissertação.

No primeiro capítulo introduz-se o conceito de ruína e abordam-se temas relevantes para o seu significado e compreensão. Estes temas e visões são testemunhados pelas representações das ruínas, ao longo dos séculos.

O segundo capítulo estuda a Villa Adriana, o Imperador Adriano, a ruína do Canopus, e as viagens dos arquitetos à Villa.

O terceiro capítulo contém os desenhos do Canopus, e os textos de análise.

O TOMO II, o Caderno de Projeto, é composto por três capítulos.

No quarto capítulo introduz-se o território, a Cidade de Faro e as salinas da Ria Formosa, e estuda-se a história da salina de São Francisco e das suas ruínas.

No quinto introduz-se o lugar do projeto, e faz-se o levantamento arquitetónico e fotográfico das ruínas.

O sexto e último capítulo diz respeito à caracterização do projeto de arquitetura e às peças desenhadas e gráficas.

ESTADO DE ARTE

As ruínas são um tema antigo e bastante recorrente na literatura, no entanto grande parte das obras incidem apenas sobre os valores clássico, romântico e patrimonial. Deste modo este trabalho vai basear-se fundamentalmente em dois livros, que abordam de forma inclusiva as diferentes visões da ruína e abrem caminho para a compreensão geral do tema.

Irresistible Decay: Ruins Reclaimed (1997) do Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities que faz uma síntese da representação da ruína ao longo dos séculos, através da apresentação de parte do espólio da fundação.

The Ruins Lesson (2020) de Stewart, S., uma obra relevante para a compreensão do significado da ruína. Focada na análise do valor da ruína para a cultura ocidental, procura extrair as lições da ruína ao longo dos séculos, e alertar para a sua importância na sociedade atual.

Relativamente à teoria do Património, o estudo apoia-se nas obras *Alegorias do Património* de Françoise Choay e *Edificar no Património* de Pedro Vaz.

Sobre a Villa Adriana, os autores Macdonand, W. L. & Pinto, J. A. apresentam um estudo bastante detalhado da Villa, do valor individual das ruínas à reflexão da vila como conjunto edificado, em *Hadrian's Villa and Its Legacy* (1995).

Aurigemma, S. com *Villa Adriana (Hadrian's Villa) Near Tivoli* (1964) e Vighi, R. com *Villa Adriana* (1959), apresentam obras de referência para o estudo da Villa e dos seus edifícios, uma vez que foram duas figuras importantes na gestão e conservação da Villa Adriana, no período em que esta sofreu intervenções.

Para o estudo das viagens de arquitetura à Villa Adriana, Luis Moreno Mansilla foi um dos autores fundamentais para despoletar o interesse em entender a ruína enquanto precursor de conhecimento, revelando o olhar incisivo e irrequieto do arquiteto, na busca por algo que transcende a ruína e o visível. Em *Apuntes de viaje al interior del tiempo* percebe-se que vários arquitetos deixam apontamentos destas viagens, a que recorrem no seu processo criativo e que o tempo é um fator determinante na exposição e reflexão sobre a ruína. Ainda sobre o tema das viagens à Villa Adriana podem ainda referir-se os autores Macdonand & Pinto, com a obra já mencionada.

No que diz respeito à temática das salinas, as obras de relevância para a compreensão e diferenciação dos parques salinos à escala nacional são os *Inquéritos à indústria do Sal*, de Charles Lepierre. O primeiro de 1936, aborda os principais centros de produção de sal em Portugal na época. Já o segundo *Inquérito à Indústria do Sal* da Comissão Reguladora dos Produtos Químicos e Farmacêuticos, possui 9 volumes, sendo o volume VIII - Salgado do Algarve - o que se debruça sobre as Salinas de São Francisco e da Ria Formosa.

Relativamente ao enquadramento territorial, tratando-se a Ria Formosa de um sistema biofísico sensível, e com grande interesse do ponto de vista dos ecossistemas e biodiversidade marinha, existem diversos estudos e artigos científicos por parte do Parque Natural da Ria Formosa. As primeiras publicações relativas à ria Formosa, surgem em 1984, pela Comissão de Coordenação de Região do Algarve, a *Caracterização esquemática da reserva da Ria Formosa*, e *A evolução da costa algarvia: contribuição biblio-cartográfica*. Para esta dissertação a obra mais relevante vai ser *Faro e a Ria Formosa*, de Joaquim Belchior, onde é abordado o papel da Ria Formosa no desenvolvimento da cidade e das comunidades. O *Polis Litoral da Ria Formosa, Plano estratégico de requalificação e valorização da Orla Costeiro*, também se revelou um documento importante na medida em que procura definir estratégias de salvaguarda e intervenção passiva no sistema lagunar.

Para o estudo da cidade de Faro foi importante o livro *Faro, Evolução Urbana e*

Património (Paula & Paula, 1993), as *Dissertações de Mestrado Faro na Época Moderna: do urbanismo à arquitetura* (Rodrigues, 2010) e *O Centro histórico de Faro: a arquitetura e as suas influências* (d'Alvo, 2013), o *Programa Estratégico de Reabilitação Urbana da Frente Ribeirinha de Faro* (Departamento de Infraestruturas e Urbanismo da CMF, 2018).

Sobre as ruínas das salinas de S. Francisco, o autor Santos, L. F. (1992), na obra *Os moinhos de maré da Ria Formosa*, descreve o moinho de São Francisco, contextualizando-o na tipologia dos moinhos de maré e apontando a sua relação com a cidade.

CORPO TEÓRICO

TOMO I

Durante Idade Média, as ruínas eram recicladas, com o pretexto de educar os pagãos para a nova ordem, construindo a civilização cristã sobre os fragmentos do mundo antigo. É neste contexto que surgem no séc. XIV, as primeiras representações de ruínas clássicas, integradas nas alegorias religiosas.

Nos frescos (fig.001, p.15) alusivos à vida do Papa São Silvestre da Capela Bardi, de Maso di Branco, as ruínas surgem em primeiro plano, sucedendo-lhes a ascendente Cidade Cristã.

Neste período, o poder decisor residia nos líderes cristãos, e figuras como o Papa Gregório I vão levar à destruição/ruína de muitos edifícios e estátuas da antiguidade.

Manuel Chrysolaras narra em *Comparação de Roma Antiga e Nova*, "carta" enviada ao Imperador Manuel Palaiologos, em 1411 que *"nada em Roma nos chega intacto: não encontrarão nada que não esteja danificado, seja desmoronando pelas forças da natureza ou tempo ou pela violência das ações humanas. (...) Roma usa-se como mina e pedra (...) nutre e consome-se simultaneamente."* (citado por Stewart, 2020, p.70)

Chrysolaras, vai apelar ao reconhecimento do valor da ruína.

"(...) até estas ruínas e amontoado de pedras mostram as coisas fantásticas que existiram, e quão grandes e bonitas eram as construções originais."

"Tal como um corpo é bonito como um todo, também a mão, ou pé, ou cabeça são igualmente bonitos; ou, num corpo de grandes dimensões, cada azulejo é grande." (p.71)

Em 1449, Poggio Bracciolini publica a *Historiae de varetote fortanae*, que foi precedida da obra, *Ruinaram urbis Roenae descriptio* (1431), defendendo que as ruínas não eram *"vestígios de formas eternamente perfeitas"*, expressavam antes o destino de cada construção, devendo por isso, registrar-se estes vestígios enquanto fosse possível.

No mesmo período, o Papa Eugénio IV vai financiar um levantamento dos monumentos romanos por Alberti. Anos mais tarde em *De re aedificataria*, Alberti aponta a negligencia e avaria dos seus contemporâneos como a principal causa dos danos nos edifícios.

Outra figura importante, para a redescoberta da Roma Antiga, foi Flavio Biondo, que serviu os Papas Eugenius IV, Nicholas V e Pius II. Biondo vai desenvolver levantamentos arquitetónicos e topográficos, com a mesma convicção de Poggio, considerando que uma parte da cultura romana estava em risco de desaparecer com a continua degradação das ruínas.

A par do fervor iconoclasta contra as ruínas pagãs, desenvolveu-se também a *spolia*, com o intuito de integrar elementos da antiguidade clássica (nomeadamente colunas) na construção das novas basílicas. Durante a construção da igreja de Saint Peter, em 1514, o Papa Leo X, incumbiu Raphael Sanzio (encarregado da obra) de recolher materiais de construção num raio de dez quilómetros de Roma. O Papa encomendou ainda a Raphael que executasse uma planta (que não chegou aos nossos dias) de Roma, não apenas com as construções *"visíveis"*, mas também com as suas ruínas. Quatro anos depois, em 1518, Raphael escreve ao Papa:

"Porque havemos de culpar os godos, os vândalos, e outros traiçoeiros inimigos do nome Latino, se os que deveriam (...) proteger estes pobres vestígios de Roma, utilizaram e destruíram tudo? Quantos Papas, Santos Padres e ocupantes do trono de sua santidade, mas faltando-lhes o conhecimento de sua santidade, e a força e o pensamento grandioso de sua santidade, quantos pontífices aceitaram a ruína e desmembramento (destruição) dos templos antigos, de estátuas, arcos e outros monumentos, que eram a glória dos nossos fundadores?" (citado por Stewart, 2020, p.74 e 75)

Na figura de Bramante, cuja arquitetura tinha como modelo a ruína clássica, encontramos também as primeiras preocupações com a ruína das construções contemporâneas. A rápida degradação das suas obras, devido a soluções construtivas como a aplicação de pedra nas fachadas, tornaram-no conhecido como "Bramante

Ruinante” ou “Maestro Ruinante”.

No final do séc. XV e início do séc. XVI as ruínas começam a ter um papel mais importante na pintura sacra, nomeadamente no Norte da Europa, em cenas de celebração da Natividade. Nas obras *Die Geburt Christi* (1513) de Albrecht Altdorfer, *The Adoration of the Kings* (1510) de Jan Gossart o simbolismo da cena não é apenas consequente da ruína clássica, mas também da precariedade das construções posteriores, cujos materiais (como a madeira) demonstravam maior fragilidade do que os elementos clássicos, por se degradarem mais rapidamente (fig.004, p.16). As ruínas permitiam também uma maior identificação com a cena, quer pelas classes desfavorecidas, que viviam a ruína no seu quotidiano, quer pelos peregrinos cristãos que faziam rotas regulares para Jerusalém e Roma numa paisagem fortemente marcada pela ruína clássica.

Em 1545, Charles Estienne compara o estudo anatómico ao estudo das ruínas em *De dissectione partium corporis humani*. Neste tratado os corpos mortos e abertos são colocados sobre ruínas ou túmulos, e convidam-nos a perceber as suas partes, funcionamento, e os princípios da sua integridade (fig.003, p.18).

Na segunda metade do séc. XVI vão surgir duas obras fundamentais para a disseminação dos modelos da antiguidade clássica pela Europa. *A Tutte l'opere d'architettura* (1540) de Sebastiano Serlio e *I quattro libri dell'architettura* (1570) de Andrea Palladio. No frontispício da obra de Serlio está inscrito *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* (quão grande era Roma, as próprias ruínas mostram), apoiando o que Petrarca tinha já defendido no século anterior.

No séc. XVII, a ruína clássica começa a integrar a pintura de paisagem, deixando de celebrar o cristianismo, para se tornar um ornamento e motivo. A mestria do artista no controlo da composição, da luz, e a cor do *environ* vão ser premissas para descorar o valor formal e histórico da ruína. Salvador Rosa, Monsil Desiderio e Nicolas Poussin, são alguns dos pintores mais proeminentes da pintura de paisagem com ruínas. Em Poussin é comum encontrar as ruínas dispersas no primeiro plano, e os edifícios completos na paisagem longínqua como se de uma memória (ou de um ato continuado) se tratasse.

Dispor ruínas no fundo das composições pictóricas tornou-se uma prática recorrente, acreditando-se que sem elas o observador não saberia para onde olhar. Quando há uma ruína no plano de fundo, o observador responde ao seu significado, e a história torna-se inteligível.

Consequentemente muitas das imagens de ruínas romanas, acabaram por ser reproduzidas ou apropriadas por artistas, que não chegaram a conhecer Roma ou as ruínas. Em 1551, Cock publica uma série de vistas de Roma com o nome *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata*, sublinhando o facto de ter visitado as ruínas que representa.

O desenvolvimento da perspetiva durante o Renascimento, vai ter um papel fulcral nas representações dos lugares arqueológicos redescobertos. Nestas composições, a perspetiva vai tornar a ruína no elemento principal, e a paisagem, nomeadamente a vegetação e as nuvens, vão passar para segundo plano, com a função de equilibrarem a representação.

A introdução de figuras, na representação das ruínas clássicas, vai também permitir realçar os elementos importantes a observar. Em *Della pittura* (1435-1436) Alberti mencionava a importância de existir um mediador entre o observador e a *istoria* (narrativa da cena) (Stewart, 2020, p.133). Desde a sua origem até ao séc. XIX, as figuras presentes nas gravuras, raramente são contemporâneas às próprias ruínas. À exceção das imagens bíblicas, as gravuras representam figuras com trajes do séc. XVI, artistas a desenhar, viajantes, e também atos de violência e opressão, de figuras escondidas nas sombras da

ruína. Sobre estas últimas deve considerar-se que a tecnologia para as lentes óticas já permitia que estas figuras aparentemente remetidas para um plano secundário e escuro, fossem na realidade as figuras mais importantes, dignas de integrar no plano da ruína (e não apenas parte da paisagem)(p.137 e 138). Sobre a pintura de cenas clássicas e bíblicas, Leonardo da Vinci recomendava que não se utilizassem trajes contemporâneos.

No caso das gravuras de Piranesi, podemos encontrar pastores e pedintes a aristocratas, pensionista e pintores. Também Robert Adam e Clérisseau integravam nas suas vistas, figuras com trajes ocidentais e de nativos, tornando-as no testemunho da sua visita aos fragmentos (p.205).

Embora este período tenha um grande peso na iconografia da ruína, e estas imagens sejam um importante testemunho para o conhecimento da arquitetura da antiguidade, um olhar mais atento à tradição pictórica mostra-nos que outros interesses se sobrepunham à representação fiel da ruína, seja para ir ao encontro das descrições de Vitruvius ou da expressão artística.

No final do séc. XVIII podemos identificar três géneros de representação das ruínas na pintura e gravura: a *vedute essate*, a *vedute edeate*, e a *vedute di fantasia*.

A *vedute essate*, tratava de registar com rigor as características e dimensões das ruínas, respondendo à arquitetura e à arqueologia, incidindo principalmente sobre edifícios clássicos.

A *vedute ideate*, integrava edifícios e ruínas em contextos pitorescos, e podia incluir na mesma vedute, referência a períodos diferentes, normalmente ao medieval e ao barroco, fazendo notar a diferença histórica entre ambos. Este tipo de vista era mais comum na pintura.

A *vedute di fantasia*, manipulava as ruínas e introduzia nas vistas formas imaginárias, e elementos de diferentes lugares. Nestas vedute a disposição das ruínas transforma o território que é manipulado para as receber (o que acontece também na vedute ideate).

Entre as figuras mais importantes para a promoção das *vedute* romanas estão Paninni, Piranesi e Clérisseau, que se dedicaram não só à produção de obras, como também a ensinar a arte da representação das ruínas, acompanhando muitas vezes os pensionistas e viajantes em Roma, nas suas visitas às ruínas. Sendo que, Piranesi foi aprendiz de Paninni, e mestre de Clérisseau, e que por sua vez Clérisseau foi mestre de Robert Adam.

Giovanni Paolo Panini ficou conhecido pelo *capriccio* com ruínas romanas, formulando diferentes composições, utilizando frequentemente as mesmas ruínas. Entre as ruínas que mais representou destacam-se o Templo de Sybil, Templo de Saturno, o Arco de Titus, o Arco de Constantino, o Templo de Minerva Medica, o Templo de Fortuna Virilis, o Panteão, a Coluna de Trojano, a Estátua de Marcus Aurélius, os vasos Medici e Borghese, e obeliscos. A obra *Galeria de Roma Antiga* (1757) sintetiza os "símbolos romanos" de Panini, dispostos em quadros nas paredes e chão, à exceção das peças de estatuária de pequeno porte, que dispõe diretamente na galeria (fig. 013, p.21). Mais tarde Hubert Robert utilizaria o mesmo princípio de disposição de obras de arte, na sua proposta para o Museu do Louvre (fig. 016, p.22).

Piranesi nas suas *vedute* usa a sombra e o contraste dramático das zonas iluminadas, coloca figuras em espaços recuados e escuros, para os quais o observador tem de olhar com atenção para compreender a ação, de igual modo os elementos arquitetónicos são destacados, criando planos sucessivos de interpretação da ruína, auxiliados pela perspectiva, que demonstram a influência do seu tempo como cenógrafo e do desejo de revelar a experiência real (na primeira pessoa) de descobrir a ruína.

A *carceri d'invenzione* (1745-1750), *Grotteschi* (1748), são obras fundamentais para perceber as "ruínas falantes" ("*queste parlanti ruine*", 1743) de Piranesi, numa fase em

que aprofunda ainda os seus métodos de representação, mas já demonstra interesse no cheio e vazio, na luz e sombra, e explora a introdução de elementos, carregados de simbolismo, que guiam o observador.

Entre as várias publicações de Piranesi as séries *Le Antichità Romane* (1756) e *Campo*, foram as mais importantes para a validar o valor científico das suas obras, considerando que Piranesi era visto por alguns contemporâneos seus céticos à sua abordagem à arquitetura como "peculiar" e "louco". Luigi Vanvitelli escreveu uma carta ao seu irmão em 1760 dizendo: "[...] é estranho pensar que o louco Piranesi [il Pazzo Piranesi] ouse ser arquiteto; Eu devo apenas dizer que não é uma profissão para um homem louco".

Piranesi tinha uma atitude tão peculiar relativamente às ruínas, que enquanto desenhava um *grotto* chegou a ser considerado um feiticeiro por aldeões, que quase o matavam segundo a descrição do seu biógrafo Jacques Guillaume Legrand (1799).

No prefácio de *Le Antichità Romane*, Piranesi expressa o apelo das ruínas romanas:

"Quando eu vi os restos dos edifícios antigos de Roma deitados como estão em terrenos cultivados ou jardins e a degradarem-se pela destruição do tempo, ou sendo destruídos por proprietários gananciosos que os vendem como materiais para edifícios modernos, eu decidi preservá-los para sempre através da gravura."

Após publicar *Antichità*, ele escreve a *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e al di lui A genti di Roma* (1757). Esta carta responde à quebra de compromisso de James Caulfield, Primeiro Conde de Charlemont, em financiar a publicação de *Antichità* após saber que esta não seria um volume como acordado previamente, mas quatro, e que como tal, seriam necessários mais fundos. Piranesi estava consciente de que ao documentar as ruínas romanas deixaria um legado para a posteridade.

"Eu acredito ter concluído uma obra que ficara para a posteridade e que continuará assim enquanto houver homens curiosos para conhecer as ruínas que restam da cidade mais famosa do universo [...] Este trabalho não é do tipo que permanece enterrado nas estantes das bibliotecas."

A inscrição nos edifícios da antiguidade vão influenciar os artistas a legendar a ruína, particularmente nas séries de gravuras, como se verifica nas obras de Piranesi. A *trompe l'oeil*, tornou-se então na moldura da ruína, e influenciou profundamente a elaboração de plantas e memórias descritivas das ruínas, contribuindo para o rigor do trabalhos académicos (fig.010 e fig.011, p.19).

Nos trezentos anos seguintes a redescoberta da Villa Adriana no século XV, a autoridade da arquitetura romana na Europa permaneceu incontestável, favorecida pelo elevado número de gravuras, pinturas, publicações e testemunhos de viagem.

Como afirma Johnson (citado por Hausberg, 2019, p.83): *"Um homem que não tenha visitado Itália, é sempre consciente da sua inferioridade, por não ter visto o que é esperado que um homem veja."*

Em meados do século XVIII, o reconhecimento da Grécia Antiga em publicações de Comte de Caylus, Julien-David Le Roy, James Stuart e Nicholas Revett, traz para o debate a importância da arquitetura grega para o desenvolvimento da arquitetura romana. Principalmente após a publicação da obra *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) de Le Roy.

Em resposta, Piranesi vai publicar *Della magnificenza ed architettura de'romani* (1761) com o mecenato do Papa Clemente XIII. Dedicando duzentas páginas, a defender a originalidade da arquitetura romana, e que a sua influência não era grega, mas sim da

etrusca (e que por sua vez a etrusca derivava da civilização egípcia).

"O romano e o Toscano eram inicialmente um só e iguais, os Romanos aprenderam arquitetura dos toscanos, e não fizeram uso de mais nenhuma por muitos anos", escreveu Piranesi no prefácio "Ensaio Apologético".

A antiguidade clássica, chegaria aos ingleses, através das obras e tratados renascentistas, de autores como Serlio e Palladio, bem como das inúmeras publicações sobre a Grand Tour. O interesse na cultura romana aumenta durante reinado da Rainha Ana (1702-1714) por influência da literatura de Agostinho. O primeiro arcebispo de Cantuária (que tinha nascido em Roma).

Estes arquitetos estrangeiros, ao voltarem para os seus países, além da lição recebida pelo contacto com a ruína clássica, adotaram também os princípios de Palladio. Este movimento, conhecido como Palladianismo, foi predominante na Grã-Bretanha. Tornou-se na alternativa ao estilo barroco, que embora fosse popular em alguns países da Europa, não tinha a mesma aceitação por parte dos ingleses. Embora o Palladianismo tivesse surgido em meados do século XVII, a sua consolidação foi interrompida pela Guerra Civil inglesa, tornando-se apenas popular no século XVIII.

Para a adoção do Palladianismo contribuíram quatro obras publicadas na Grã-Bretanha:

- *Vitruvius Britannicus* (1715) de Colen Campbell
- *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio (traduzido por Giocomo Leoni, 1715)
- *De Re Aedificatoria* de Leone Battista Alberti (traduzido por Giocomo Leoni, 1726)
- *The Designs of Inigo Jones*. Consisting of Plans and Elevations for Publick and Private Buildings (1727), publicado por William Kent.

Embora as obras renascentistas tivessem uma grande influência na consolidação dos princípios deste estilo, os livros de Campbell e de Jones foram fundamentais para divulgar através de exemplos construídos e de gravuras pensadas ao gosto inglês, a aplicabilidade da herança clássica na Grã-Bretanha.

O Palladianismo primava pela simetria, proporção e equilíbrio, utilizando frequentemente a fachadas "espelhadas", frontões inspirados nos templos clássicos, e a janela tripartida "veneziana". Estas construções surgem também isoladas ou elevadas da rua. A elevação define uma cave, normalmente de natureza rústica (fig. 020, p. 23).

Na vanguarda deste estilo estava o arquiteto Richard Boyle, 3º Conde e Burlington, que juntamente com William Kent desenharam a Chiswick House (1726-1729) e o Holkham Hall (1734-1764). A Chiswick house é uma reinterpretação da Villa Capra.

Através da influência inglesa, o Palladianismo, estendeu-se às colónias britânicas na América do Norte, no final do século XVIII. Na segunda metade do século XIX, foi afetado pelo renascimento gótico, mas manteve-se popular tanto na Europa (até início do século XX) como na América até à segunda metade do século XX, manifestando-se sobretudo nos edifícios públicos e institucionais. Entre as figuras do palladianismo americano temos Thomas Jefferson, que desenhou o Monticello (1769-1809) o Capitólio do Estado da Virgínia (1785-1788), a Barboursville (1814-1822), e a Universidade da Virgínia (1817-1828).

Por influência da ruína clássica, também Hubert Robert e Joseph Gandy vão representar projetos contemporâneos em ruína, continuando a tradição de Panini e Piranesi.

A Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines (1798), apresenta o museu (edifício público) ao nível dos monumentos da Antiguidade Clássica (fig. 017, p.22). Mostrando que o edifício que serve a arte, perdurará no tempo, e continuará a sua função mesmo em ruínas, para transmitir a lição às gerações futuras. Robert apropria-se da

distribuição de obras de arte ao estilo de Panini para compor a galeria em ruína, também apela ao imaginário do pensionista, que em alternativa a Itália, encontrará no Louvre o conhecimento necessário para a sua especialização.

No âmbito do projeto de John Soane para o Banco de Inglaterra, Joseph Gandy faz vários desenhos do edifício em construção em que se vê: colunatas sem arquitrave; andaimes; materiais construtivos dispersos pela composição; salas com arcos expressivos e sem cobertura; e paredes sem estuque.

No desenho *Bird's-eye view of the Bank of England* (1830), a ruína contribui para a compreensão do projeto de arquitetura. Gandy aplica o seu conhecimento sobre o desenho de ruínas, para fazer um corte axonométrico do projeto e revelar espaços interiores, destacar elementos construtivos e estruturais; ao mesmo tempo consegue manter a legibilidade do edifício, através das paredes e elementos exteriores incompletos (fig.024, p.25). Para destacar o edifício da envolvente urbana, o edifício é elevado como uma Acrópole, o interior do Banco é iluminado, e a cidade é dissimulada na nevoa (cinzenta). John Soane viria a exibir a aquarela de Gandy na Royal Academy, em 1830, na mostra dos seus quarenta e cinco anos de projeto do Banco de Inglaterra. O desenho foi acompanhado de uma citação de Alain René Le Sage:

"Eu Quero levantar o telhado daquele magnífico edifício nacional. O interior ser-vos-á revelado como uma tarte de carne sem crosta."

O desenho de Gandy tem também semelhanças com uma maquete de cortiça das ruínas de Pompeia, que Soane adquiriu em 1826, sendo que na mesma sala em que expôs a maquete, vai pendurar uma planta do Banco de Inglaterra (Sir John Soane's Museum, 2023).

A Casa-Museu John Soane também, demonstra o interesse do arquiteto em manter uma ligação ao passado como ponte para o projeto. O interior recheado de artefactos e souvenirs assemelha-se à *vedute* do cruzamento da Via Appia com a Via Ardeatina, que Piranesi faz para o frontispício do segundo volume da *Le Antichità Romane*. A Casa de Soane é um catálogo de formas e memórias disponíveis (sem ordem cronológica). Serviram não só John Soane mas também os arquitetos em formação que trabalhavam com ele.

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA CLÁSSICA



[fig. 001] O milagre do Dragão, fresco da Capela Bardi, Santa Croce, (1335) Maso di Banco



[fig. 002] São Francisco, orando ao crucifixo de San Damiano, Storia della vita di san Francesco d'Assisi, fresco da Capela Bardi, Santa Croce (1337) Giotto Bondone

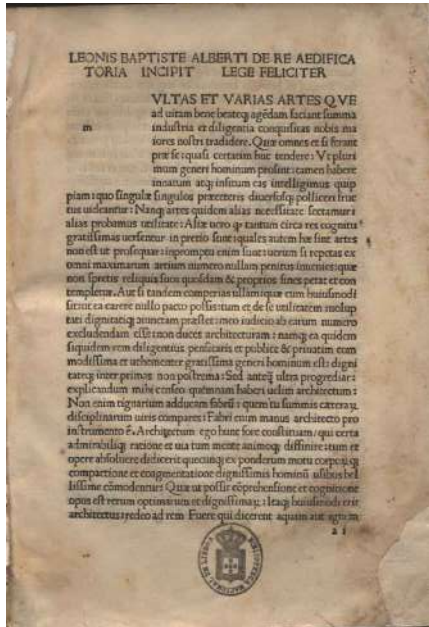


[fig. 003] *A Natividade*, Albrecht Dürer, 1504



[fig. 004] *The Adoration of the Kings*, Jan Gossart, 1510-1515

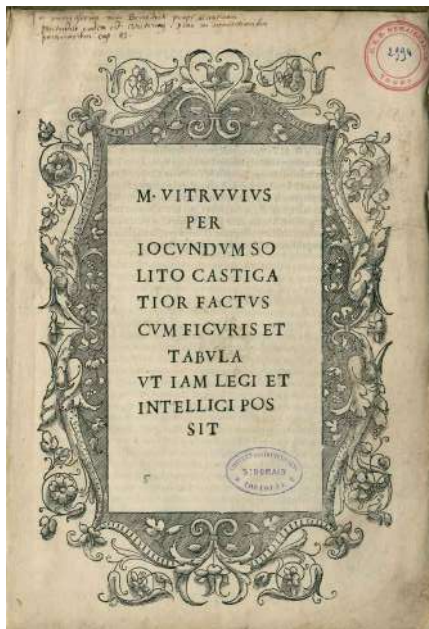
01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA CLÁSSICA



[fig. 006] De Re Aedificatoria (1485), Leon Baptista Alberti



[fig. 008] Il Terzo libro d'Architettura (1540), Sebastiano Serlio



[fig. 007] De architectura, Vitruvius, 1ª edição ilustrada, publicada em 1511, em Veneza, por Giovanni da Tridantino (edições anteriores: 1487, 1496, 1497)



[fig. 009] Regola delli cinque ordini d'architettura (1562), Giacomo Barozzi da Vignola



[fig. 005] Gravura *De dissectione partium corporis humani libri tres* sobre a boca e garganta, 1545.

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA CLÁSSICA



[fig. 010] *La Tavole Monumental*, Giovanni Battista Piranesi, 1750



[fig. 011] Capa de título de *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta* , Hieronymus Cock, 1551



[fig. 012] Frontispicio de *Prima Parte di architettura*, Giovanni Battista Piranesi Piranesi, 1748

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA CLÁSSICA



[fig. 013] Capriccio romano, Giovanni Paolo Panini, 1735



[fig. 014] Roma Antiga, Giovanni Paolo Panini, 1757



[fig. 015] Frontispicio do segundo volume de *Le Antichita Romane* (Cruzamento da Via Appia com a Via Ardeatina), 1757. Giovanni Battista Piranesi Piranesi



[fig. 016] *Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte, et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local, dit aussi Projet pour la Transformation de la Grande Galerie*, Hubert Robert, 1796.



[fig. 017] *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, Hubert Robert, 1796.



[fig. 018] *Museu John Soane (casa do arquiteto)*. © Sir John Soane's Museum, London



[fig. 021] *Chiswick House* (1726-1729), Richard Boyle & William Kent. Fotografía de 1945. Historic England Archive



[fig. 022] *Monticello* (1769-1809), Thomas Jefferson. 1905, Detroit Publishing Co.

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA CLÁSSICA



[fig. 023] *Imaginary view of the Rotunda and the Dividend Warrant Offices at the Bank of England in ruins*, Michael Gandy, 1798.



[fig. 024] *A Bird's-eye view of the Bank of England*, Michael Gandy, 1830.



[fig. 025] View of the east side of Lothbury Court under construction, Michael Gandy, 1797-1801.



[fig. 026] Esboço de registo dos progressos na construção do Banco de Inglaterra, Michael Gandy, 1798.

“À partida, os viajantes levavam consigo uma imagem algo vaga de Itália, o principal destino dos turistas de Setecentos: aos textos latinos, à ópera, aos cenários shakespearianos e, sobretudo, aos relatos de viagens anteriores, acrescentavam-se as representações pictóricas de ruínas clássicas e cenários idílicos, presentes em algumas coleções aristocráticas. A viagem significava a concretização das expectativas, a verificação dos ideais que durante os séculos anteriores se tinham formado em relação à Itália.” (Vicente, 1997, p.532)

A *Grand Tour* desenvolveu-se como movimento cultural, principalmente no séc. XVIII, disseminada pelos diários e guias de viagem, que glorificavam o passado clássico, e exaltavam Itália, e sobretudo Roma. Estas viagens de erudição, tiveram início no final do séc. XVI, e aumentaram particularmente após a Guerra da Sucessão Espanhola. (Hausberg, 2019)

Paralelamente à *Grand Tour* a descoberta do Novo Mundo (América) no final do século XV, viria suscitar um novo tema para a elaboração de cadernos de viagem, centrado nos hábitos e costumes dos povos indígenas. Estes cadernos de viagem dos “descobridores” do século XVI, passaram a incorporar informações meticolosas sobre a fauna e flora nativa desses lugares, estando na base do surgimento dos primeiros estudos etnológicos no século XVIII. Uma particularidade diferenciadora dos desenhos e anotações destes cadernos era a sua liberdade gráfica, favorecida pela ausência da ruína clássica e do desinteresse (inicial) pela arquitetura vernacular.

Um dos primeiros “cadernos de desenhos” remonta ao século XIII, e foi elaborado por Villard de Honnecourt (considerado arquiteto ou carpinteiro por alguns historiadores). Tratando-se de um caderno medieval, não se enquadra no movimento da *Grand Tour*, nem no interesse pelo estudo das ruínas, no entanto demonstra a curiosidade de um viajante, face à variedade de temas que desenha e ao modo como os organiza. Contém mais de duzentas e cinquenta desenhos (à mão levantada) de pessoas, animais, criaturas monstruosas do folclore medieval, objetos, engenhos e arquitetura religiosa (plantas, alçados e pormenores escultóricos associados). Entre eles estão a planta da abside e coro da Catedral de Notre-Dame-de-Gracê de Cambrai e o alçado da Catedral de Rheims, bem como rostos e animais desenhados de acordo com a “*arte da geometria*”. (Honnecourt, 1201-1300)

No âmbito da *Grand Tour*, Roma afirmou-se como o lugar onde se concentrava o maior número de ruínas e coleções de escultura, onde a experiência da ruína era incomparável, mantendo o estatuto de centro de intercâmbio artístico (embora Paris se tivesse afirmando como cidade do mecenato). Neste ponto, ressalva mencionar a importância dos pensionistas da Academia de França, em Roma, no estudo das ruínas, e consequente valorização e disseminação da ruína romana. Aos pensionistas franceses e também a alguns arquitetos e artistas britânicos e alemães, se deve grande parte do espolio existente sobre as ruínas de Roma. Embora estes tivessem mais focados em aprender com as ruínas do que em preservá-las, por influência da Academia e de patronos, era lhes permitido fazer levantamentos exaustivos das ruínas, que incluíam escavações, remoção de frescos e esculturas, bem como aquisição das descobertas para as suas coleções privadas.

Além dos desenhos e estudos sobre as ruínas levados a cabo por arquitetos e pintores, também os aristocratas desinteressados acabaram por propagar a imagem da ruína através da tradição de eternizarem a sua viagem a Itália, encomendo pinturas em que surgem como conquistadores em poses majestosas, enquadrados com as ruínas mais “famosas” de Roma e paisagens imaginadas. Pompeu Batoni (1708-1787), foi um dos

pintores italianos que mais se debruçou sobre este tema, ficando conhecido como pintor de retratos (fig. 029, p.43). O reconhecimento da oportunidade de ter patronos para pintar e mestres de renome com quem aprender, levou também muitos artistas a rumar a Roma, sem interesse na ruína. Entre eles estão Katharine Read a pintora escocesa (de família aristocrática), que viveu em Roma entre 1751 e 1753; e o famoso pintor inglês Nathaniel Dance-Holland (1735-1811) que esteve (principalmente) em Roma entre 1754 e 1766.

No itinerário da viagem havia também outros lugares importantes a visitar, como Nápoles, Florença, e as recém-descobertas (meados do séc. XVIII) Pompeia e Herculano, cidades que tinham sido enterradas pela erupção do Vesúvio, em 79 a.C. No século XIX, a viagem passa também a prolongar-se para Este, nomeadamente para a Grécia, Marrocos e Egito.

Os guias de viagem, catálogos e coleções, eram instrumentos fundamentais nestas viagens, não só apresentavam sugestões dos lugares a visitar, como também evoluíram ao encontro do conhecimento enciclopédico, com descrições das ruínas e factos históricos precedentes às mesmas. Estes guias influenciaram o modo de visitar e reconhecer as ruínas, e a elaboração de diários de viagem, estes que "*são eles próprios uma enciclopédia pessoal*" (Vicente, 1997, p.536).

A *Grand Tour* teve grandes repercussões na conceção da viagem, no desenvolvimento do turismo, da procura de *souvenirs* e das indústrias culturais que hoje conhecemos, focadas em reproduzir uma visão parcial das ruínas, com vista à comercialização da sua imagem. As gravuras, das quais se destaca a extensa obra de Piranesi, foram um dos principais *souvenirs* italianos do séc. XVIII, eram produzidas em grandes quantidades, e apresentavam um detalhe apelativo ao enciclopedismo iluminista, ajudando a difundir a imagem da ruína por toda a Europa.

Após as invasões napoleónicas, os modelos de viagem sofreram alterações que levaram à "*democratização da viagem*", e a antiguidade passou a ser "*um direito de nascença, parte da herança cultural de setores cada vez maiores da sociedade*", surgindo o turismo organizado, como as excursões a países estrangeiros, organizadas a partir de 1855, pela Agência de Thomas Cook. A viagem é ligada a uma ideia de passado, à procura daqueles lugares em que se preserva o "*mundo primitivo e pré-colonial*" como afirmam Curtis e Pajczkowska.

No entanto, como propõe Vicente (1997) o viajante do séc. XIX, passou a privilegiar também os destinos com sinais de progresso e desenvolvimento como as cidades de Londres e Paris.

As exposições universais, organizadas a partir de 1851, suscitaram uma grande alteração no processo da viagem, trazendo até às principais cidades, as maravilhas do exotismo primitivo. Estas exposições concentravam no mesmo espaço, o futuro e o passado de diferentes partes do mundo, sendo bastante impactantes pelo choque etnográfico, principalmente a partir da década de 1860 em que eram expostos "povos primitivos". (Vicente, 1997, p.531)

O interesse na viagem manifestava-se também nos Estados Unidos, como prova o livro *The Critic In The Occident* (1913). Neste livro Fitch, faz uma descrição da sua viagem de sete meses, "*há volta do mundo*", em que visitou a Grécia, Itália, França, Londres, Nova York. No primeiro capítulo *The best fruits of travel in the occident*, faz uma crítica à leitura que acompanha as viagens, com especial deszeio pelos guias de viagem, e afirma que as palavras dos grandes autores têm origem justamente na imaginação de lugares e viagens onde se encontram "*templos históricos, pinturas e estátuas*".

"O que traz de uma digressão pela Europa, depende em grande parte da sua leitura. Se através de grandes escritores conhece intimamente a história, a arte e a arquitetura de um país, verá que as viagens servem principalmente para carimbar indelevelmente na memória muitas das impressões formadas a partir dos livros que leu. Até os melhores guias são insatisfatórios: dão apenas o esqueleto da história e da arte em que a sua leitura deve transformar-se em carne e osso, ou perde-se a melhor parte dos frutos das viagens." (Fitch, 1913, p.13)

As gravuras seriam apenas superadas no século XIX, com o aparecimento do cartão-postal, cujo valor simbólico, conferido pela correspondência à distância, vai encobrir o seu carácter de promotor turístico.

Por influência das imagens dos roteiros e postais turísticos, a fotografia (do turista do séc. XX) vai continuar a privilegiar vistas legíveis como lugares "estrangeiros", que bebem da tradição pictórica herdada das *vedute*, e dão continuidade à representação segundo os mesmos parâmetros, embora sem a mesma atenção "científica" e historicista, devido ao facilitismo do disparo fotográfico.

A viagem além de ser exaltada através dos cadernos e das gravuras passou também a integrar inúmeras monografias e exposições/museus, uma vez que a maioria dos autores e viajantes eram (ou tornaram-se) personalidades relevantes nos países de origem, adquirindo o seu espólio grande relevância cultural (ironicamente, com o interesse em criar atratividade turística e contribuir para a viagem).

O mesmo aconteceu no século XX, relativamente aos arquitetos modernos, com a particularidade de que as notas de viagem e os desenhos vão merecer atenção não apenas pelo seu valor residual, ou por testemunharem o desenvolvimento do olhar crítico e habilidade artística, mas também por testemunharem a aquisição de referências para o projeto de arquitetura. Consequentemente passou a valorizar-se igualmente o roteiro por projetos de arquitetura moderna, com o interesse em estabelecer um paralelismo, quer com a lição da ruína (principalmente clássica), quer com a arquitetura contemporânea.

Fernando Távora recebeu, no ano de 1960, uma bolsa da Fundação Gulbenkian, para realizar o *Estudo dos Métodos do Ensino de Arquitectura e Urbanismo nas Universidades e Instituições Americanas*, que o leva a fazer uma viagem de quatro meses (entre 13 de Fevereiro e 12 de Junho 1960), da América até à Grécia, passando pelo México, Havai, Tailândia, Paquistão, Líbano e Egito e Japão. (Teixeira, 2019) Na América visita obras da Escola de Chicago, de Frank Lloyd Wright (em Taliesin) e de Mies van der Rohe (Edifício Seagram). (Andrade, 2012)

Como sublinha Souto Moura contrariamente ao que era convencional na *Grand Tour*, viajar de Norte para Sul (Alvar Aalto e Le Corbusier), Fernando Távora passa primeiro pelo "Japão e (...) Estados Unidos, (... porque) *presentiu que o futuro passava mais por aí...*" (citado por Ricardo, 2011)

"Três anos antes, tinha começado a lecionar na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP), tinha percebido que a instituição vivia um período de crise e de carência nalgumas disciplinas e que precisava de novas orientações." (Andrade, 2012)

Como explica Álvaro Siza, ao apresentar a exposição *Fernando Távora: Da modernidade permanente* (2012-2013), da qual era coordenador geral, a viagem de Távora foi "*cuidadosamente preparada por ele com objetivos pedagógicos muito precisos (...) visitou uma série de faculdades nos EUA - em Nova Iorque, Chicago, Washington -, num trabalho intensíssimo, com encontros praticamente todos os dias, com arquitetos e professores americanos. Ele quis ver em que paravam as coisas no ensino da*

Arquitetura na América, porque estava profundamente empenhado na reformulação do curso nas Belas-Artes." (Andrade, 2012)

Em Portugal, Fernando Távora introduziu a viagem como método didático da Escola do Porto. No âmbito do ciclo de conferências *Viagens*, lançado pela Circo de Ideias (cujos convidados foram Álvaro Siza e Alexandre Alves Costa), Alves Costa diz que "a viagem foi aliada ao exercício do desenho como instrumento analítico próprio dos arquitetos, uma especificidade do nosso ensino (...) abrindo portas mais naturalmente à aquisição de uma cultura arquitetónica mais prática e menos literária." (citado por Ricardo, 2011)

Álvaro Siza relembra em 2002: "*Tenho viajado com Fernando Távora ao longo dos anos, constantemente. As primeiras viagens aconteceram no estúdio do Palácio Atlântico, ou da rua Duque de Loulé, ou na Escola de Belas-Artes. Por sua boca e gestos, eu e outros tínhamos notícia de tudo o que ele tivesse visitado: o último pormenor de Le Corbusier minuciosamente descrito, a Pirâmide de Gizé, o Templo Union, o túmulo de Frank Lloyd Wright... Por esses relatos, fui aprendendo a gostar de arquitetura: aprendendo arquitetura. Mais tarde, as viagens tornaram-se reais e a experiência compartilhada. Assim hoje continuam. Salvo a idade, nada mudou.*" (citado por Ventura, 2018)

Para Siza (1988), a viagem significa abandonar a rotina e as comodidades do quotidiano. Conhecer novos lugares através dos habitantes locais, dos seus companheiros e das experiências e acontecimentos improváveis. No esquisso de viagem a Bic entra em diálogo com o quotidiano desconhecido, "*aprendendo desmedidamente*", para tornar o lugar estranho, familiar, em riscos livres dos preconceitos e compromissos com a profissão.

Esquissos de Viagem

Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagem.

Viajar é prova de fogo, individual ou coletivamente.

Cada um de nós esquece à partida um saco cheio de preocupações, aborrecimentos, stress, tédio, preconceitos.

Simultaneamente perdemos um mundo de pequenas comodidades e os encantos perversos da rotina.

Viajantes íntimos ou desconhecidos dividem-se em dois tipos: admiráveis ou insuportáveis.

Um bom amigo sofre verdadeiramente porque o Mundo é grande. Jamais poderá permitir-se - diz - repetir uma visita; abala nervoso, crispado, os olhos a saltar das órbitas.

Por mim gosto de sacrificar muito coisa, de ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor.

Haverá melhor do que sentar numa esplanada, em Roma, ao fim da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor esquisita - monumentos e monumentos por ver e a preguiça avançando docemente?

De súbito o lápis ou a Bic começaram a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos que os desenham.

Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes.

Num intervalo de verdadeira Viagem os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade.

Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.

Álvaro Siza (Boston, Abril 1988)

Sobre o planeamento da viagem, o acesso público à internet e o desenvolvimento das TIC (Tecnologias de Informação e Comunicação), permitiu que o viajante passasse a planejar tudo online (os percursos, lugares e tempo de visita), personalizando a sua experiência. Este planeamento é antecedido pela recolha excessiva de informação sobre os destinos, nomeadamente fotografias de blogs e redes sociais, histórias, comentários e avaliações de websites de reservas, que vão influenciar profundamente as escolhas e expectativas do lugar. Ao estado de espírito deste "turista convencional", acresce a utilização imprescindível do telemóvel como mediador da experiência. O telemóvel veio substituir a agência de viagens, o guia turístico, o mapa, o caderno de viagem e a máquina fotográfica, tornando tudo mais imediato e "fácil".

O desenvolvimento tecnológico veio também alterar a própria experiência da ruína, nomeadamente com a introdução da realidade virtual, das experiências imersivas e *video mapping*. A introdução deste tipo de experiência não visa apenas diversificar a oferta, mas responder a uma sociedade cada vez menos interessada na realidade e na aquisição "lenta" e analítica de informação. O viajante pode caminhar entre as ruínas sem considerar realmente o espaço e a condição de ruína, sem se deixar afetar pela passagem do tempo, pois os estímulos contemporâneos impõem-se e anulam os do passado. Em Roma já são comuns as visitas com óculos de realidade virtual ao Coliseu, e os espetáculos noturnos com *video mapping*, também há um autocarro de realidade virtual que passa pelo Teatro de Marcelo, Fórum Imperial, Coliseu, Monte Palatino e Circo Máximo (fig.049-052, p.053). Muitos sítios arqueológicos têm projetos digitais, que tornam a descoberta das ruínas mais intuitiva e apelativa às novas gerações. No caso da Villa Adriana, o Virtual World Heritage Laboratory (na Indiana University School of Informatics and Computing) desenvolveu o *Digital Hadrian's Villa Project*, que oferece dois tipos de visita. Uma visita ao sítio arqueológico, com recurso a fotografias, vistas 360° e filmagens referenciadas na planta das diferentes ruínas, e acompanhadas das respetivas descrições; e uma experiência virtual, que permite escolher um avatar e caminhar por uma proposta de reconstrução de alguns edifícios da *Villa* (fig.053-055, p.054).

No contexto da visita à ruína na atualidade, podem destacar-se dois tipos de experiências: a ruína musealizada e a ruína abandonada.

A ruína musealizada é moldada pelo turismo e pelos padrões de valorização patrimonial. Normalmente está sujeita a medidas de restauros e conservação, que alteram a sua condição (conferindo-lhe o valor de uso) e interrompendo a sua reintegração na Natureza. Entre as intervenções na ruína destacam-se: a desmatação, a definição de trilhos, a colocação de pavimentos, a colocação de bancos, caixotes do lixo, iluminação, placas de sinalética/informativas e vedações.

A experiência da ruína musealizada pode também ser prejudicada pelo elevado número de visitantes, e pela visita com guia turístico, devido ao excesso de informação a assimilar.

As ruínas abandonadas, por oposição, "*convidam a um turismo fora de roteiros e intersticial*" em que o "*viajante do interstício é (...) um turista atraído pelo enclave, o mistério, o obscuro, o underground, e até o ilegal*". (Urbain, 1993, p.222).

Estas ruínas não se enquadram nos parâmetros do "*turismo pré-fabricado*", e acabam como lugares marginais e sem valor para as comunidades. Não são habitadas, mas transgredidas, atravessadas e visitadas. Parte do seu valor reside na ausência de "estímulos museológicos", na emersão pessoal no espaço, na manifestação da natureza e na autenticidade da ruína (não ter sofrido intervenção humana, além da ocupação esporádica).

Ao contrário das ruínas com valor histórico, estas ruínas abandonadas estão isentas de um passado facilmente identificável, isto é, embora até possam ter características e

objetos que as ligam ao passado (como é o caso das fábricas), o lugar não vive dessa história nem testemunha eventos particulares, que limitem a experiência do visitante. Inicialmente surge associado à cidade, com o conceito *urbex* (Garrett, 2012), e evoluiu reconhecendo o valor da autenticidade da ruína, passando a integrar todo o tipo de ruínas dos séculos XX e XXI com características espaciais singulares, privilegiando ruínas que nos aparecem de forma espontânea, e suscitam a emoção da surpresa e curiosidade na transgressão. Maioritariamente são fruto de alterações económicas, sociais e culturais fábricas, fortes, *bunkers*, hotéis, teatros, centros comerciais, construções inacabadas, arquitetura brutalista, etc. Este tipo de ruína tornou-se mais popular por associação à fotografia, devido à disseminação da mesma através da internet. Surgiram websites, blogs e redes sociais sobre o tema *urbex*, e devido ao elevado número de ruínas abandonadas, que em algumas cidades criam áreas que lembram cenários apocalípticos, foram criados roteiros e um nicho de turismo, como no caso da cidade de Detroit.

A viagem nas obras de Victor Burgin, Anne e Patrick Poirier e Andrei Tarkovsky

Em 2006, Victor Burgin foi convidado a desenvolver um trabalho que respondesse a uma fotografia do Canadian Centre for Architecture (CCA). Ele escolheu a Basílica (1864) do fotógrafo Carlo Fratacci. Esta imagem representa uma mulher anônima e solitária no meio das ruínas da Basílica de Pompeia (fig.043, p.49). Embora Burgin perceba que a mulher é introduzida na fotografia para servir a escala da ruína ele escreve: “*Eu sou assombrado por outra explicação: a mulher é um ‘fantasma do meio-dia’, ela não tem nome porque ela não é vista*” (Victor Burgin citado em Richard Saltoun Gallery, 2018).

Burgin viaja para Pompeia e faz duas panorâmicas fotográficas da Basílica, uma da posição da mulher na fotografia de Fratacci e outra do ponto de vista do fotógrafo. Também fotografa cada uma das colunas, que definem o “*espaço retangular em que a mulher se encontra*”. Com base nestes elementos cria a Viagem à Itália, em três obras: uma projeção de vídeo, e dois trabalhos fotográficos com texto (Kunstmuseen Krefeld, 2017). Burgin reconstrói a experiência da ruína, da viagem e do registo fotográfico através de uma nova narrativa, formulada em torno da figura feminina que é hostil para Burgin.

Durante a sua viagem a Pompeia descobre que Fratacci e a “modelo” fotografada ficaram associados aos protagonistas do filme de Roberto Rossellini, *Journey to Italy* (1953) e decide criar o som do vídeo baseando-se na primeira e última sequência do filme, repetindo uma narrativa que oscila entre a violência verbal, a violência física e a devastação (fig.045, p.50).

A obras de Anne e Patrick Poirier devem muito à viagem e à “exposição” à ruína e aos lugares arqueológicos. Como Patrick conta na entrevista de *Singulier/pluriel*(1998, p.27), por André-Louis Paré: “*todos os nossos trabalhos são baseados numa série de experiências psicológicas (...) Se nós nos interessamos pela fragilidade é porque nos sentimos frágeis*”. Poirier diz também que embora viajassem muito, estas viagens eram feitas principalmente de carro (“*de Paris para este*”), o que facilitava a descoberta “*lenta*” de outras culturas.

No regresso a Roma em 1968 (após a viagem ao Camboja), um amigo confiou-lhe uma mala de viagem. Após meses sem notícias a curiosidade instalou-se tiveram de a abrir encontrando rolos de filme “abandonados”. Esta foi a inspiração para um dos seus primeiros trabalhos (conjuntos), a serie *Valise* (1968-1969) que “*expressavam o desejo de viajar, mas também a ideia de incerteza e identidade*.” A mala não fazia nenhuma referência à arte contemporânea, mas sim a eles próprios enquanto cidadãos do mundo. O casal de artistas tem as suas malas a transbordar de postais e brochuras turísticas recolhidas durante as suas viagens (Itália, Médio Oriente, Oriente e América Central), uma analogia para o que fica da viagem - as memórias dos lugares e ruínas (fig.047, p.51).

Na conferência *Fragilité et esthétique de la ruine* (2010) Anne diz que foi através da viagem, que foram confrontados com a ruína, e com “*uma civilização em camadas*”, decidindo depois explorar a fragilidade da ruína, da cultura e da memória.

Embora eles valorizem a viagem, reconhecem também o efeito negativo do turismo na experiência dos sítios arqueológicos. Confrontados com uma enchente turística quando estudavam as ruínas de Selinunte, na Sicília, decidiram produzir *Les Paysages Révolus, Selinunte* (1974). Trata-se de um diário de viagem que ironiza com humor, a casualidade do turista na ruína, e a efemeridade da sua passagem. Os veraneantes embora desinteressados, posam em frente às ruínas para a fotografia, abandonando em seguida estes lugares. Anne e Patrick utilizam as ruínas como cenário para fotografar os turistas segundo esse estereótipo, próximo aos postais *technicolor*, aplicando pastel e lápis coloridos para destacar os turistas, num processo semelhante ao utilizado para colorir

fotografias a preto e branco (fig.047, p.51).

Em 1979, Andrei Tarkovsky chega a Itália, para procurar lugares para rodar o filme *Nostalghia* (1983). Para os encontrar faz uma viagem por Itália com Tonino Guerra como guia. Esta viagem foi filmada e tornou-se num Documentário chamado *Tempo di viaggio* (1983).

Inicialmente Tarkovsky planeava que Gorchakov fosse arquiteto, tendo isto em consideração, Guerra que tinha já trabalhado com Antoniani em *L'Aventura* vai levar Tarkovsky aos lugares mais tradicionais, conhecidos pelo seu valor histórico, turístico e arquitetónico, como é o caso da arquitetura barroca de Lecce. Tarkovsky fica frustrado e confuso, chegando a perguntar a Guerra: "*Porque haveria uma pessoa russa vir um mês para este lugar?*"

Esta viagem, permite que o próprio Tarkovsky entre no papel de "turista russo", e à medida que procurava os cenários, receber informações sobre a reação dessa personagem sem pátria.

Mais tarde vai rejeitar não só a arquitetura, mas o próprio sentido de presença em Itália, isto é, a ausência de estímulos que informem sobre o espaço e tempo, encontrando o que procura nos campos abandonados de Itália e nas aldeias medievais perto de Siena.

Robert Adam em Roma

Robert Adam faz a sua *Grand Tour*, entre Outubro de 1754 e Janeiro de 1758, e esta seria a última viagem que faz para fora de Inglaterra. Na viagem de Edimburgo a Roma, Itália seria o ponto alto da viagem, e que mais contribuiu para que Adam se estabelecesse como um dos arquitetos ingleses mais importantes da sua geração. A expectativa de Adam relativamente a Roma está patente na carta que escreve ao seu irmão James:

"[Em Roma] espero alargar as minhas ideias e o meu gosto assente em alicerces sólidos formados pela antiguidade genuína. Eu já sinto gosto por escultura e pintura, a que antes era ignorante... o meu conceito de arquitetura vai tornar-se muito mais nobre do que eu alguma vez conseguiria se tivesse ficado em Inglaterra." (citado por Hausberg, 2019, p. 83)

Adam chega a Roma a 24 de Fevereiro de 1755, acompanhado de Charles-Louis Clérissseau, que conheceu em Florença e contratou como seu professor de desenho, perspetiva e aguarela, pagando-lhe a viagem, despesas e estadia consigo em Roma. Clérissseau tinha ganho em 1746 o Prix de Rome e tinha vivido em Roma até 1754, movimentava-se num círculo social privilegiado, pois tinha estudado com Panini, e era amigo de Piranesi e do Cardeal Alessandro Albani, o que viria a beneficiar a estadia de Adam em Roma. (Hausberg, 2019, p. 116)

"(Ele tem) o maior conhecimento em Arquitetura e Perspetiva e de Desenho e Coloração que eu já alguma vez vi, ou que tenho conhecimento. Ele eleva as minhas ideias, ele cria emulação e fogo no meu peito, eu quero acima de tudo aprender o seu modo e tê-lo comigo em Roma, para estudar com ele por perto e adquirir os seus Trabalhos." (citado por Hausberg, 2019, p. 117)

Segundo Adam, Clérissseau não lhe permitia desenhar edifícios sem antes ter uma base consistente de referências, pois os seus desenhos poderiam perder o propósito, com ornamentos infundados, e não ficariam *"ao gosto dos melhores"*. Grande parte do tempo de Adam em Roma foi dedicado ao aperfeiçoamento do desenho e não à pintura, nem à viagem.

A 18 de Junho escreve à sua irmã:

"Tu ficaras surpreendida de saber que o meu tempo é principalmente dedicado a desenhar e copiar pés e mãos e narizes e pernas... que eu estou convencido é... um requisito absoluto... e que sem ele um arquiteto não pode ornamentar um edifício, desenhar um baixo-relevo ou uma estátua..." (citado por Hausberg, 2019, p. 117)

Para além de Clérissseau, Piranesi seria também uma das personalidades com mais impacto para a representação e compreensão das ruínas. Robert Adam conhece Piranesi em Junho de 1755, escrevendo à sua irmã que Piranesi era *"o colega mais extraordinário que tinha conhecido"*. (citado por Hausberg, 2019, p. 118)

Quando o seu irmão James lhe pede que envie alguns desenhos ele responde-lhe:

"Eu ainda não tentei desenhar nada, de forma a compor ao Grande Estilo uma vez que eu estou dedicado a coisas a partir das quais serei capaz de fazer tais composições, ou seja, a figuras, a ornamentos e à perspetiva. Quando eu as tiver estudado algum tempo eu vou colocá-las em diferentes formas de maneira simples e grandiosa." (citado por Hausberg, 2019, p. 123)

Durante a viagem, Adam torna-se membro das academias de Roma, Florença e Bologna, acreditando que estes títulos seriam *"mais que suficientes para mostrar a pessoa que foi honrada com eles não sendo possíveis sem mérito na sua profissão"* desenha também uma proposta para a cidade de Lisboa, destruída no terramoto de 1755. (Adam citado por Hausberg, 2019, p. 126)

Sobre a ligação entre a arquitetura a pintura e a escultura Adam escreve a Kames:

"A pintura e a escultura dependem mais da boa arquitetura do que da imagem. Elas são o acompanhamento do grande estilo da arquitetura, e o edifício que não as considera, e que nem sequer as exige como complemento necessário, eu diria ser deplorável." (Hausberg, 2019, p. 337)

A sua estadia em Roma, moldou a sua visão do espaço interior dos edifícios, procurando integrar a pintura e a escultura no "grande estilo da arquitetura". A arquitetura de Adam, é caótica nos elementos decorativos, procurando valorizar a totalidade do espaço arquitetónico, em detrimento da experiência provocada por elementos individuais. A necessidade de competências intelectuais para desfrutar do espaço é substituído pela fluidez e "movimento", por fatores sensoriais e pelo "gosto". A radicalização do espaço doméstico levou à afirmação da tendência como um estilo próprio chamado *Adamatic Mode* e, mais tarde no século XIX, *Adam Style*.

Os seus maiores contributos foram a introdução da cenografia no espaço doméstico, com influência do pitoresco, e a promoção do debate sobre a importância das ordens no desenho arquitetónico, em particular na proporção e ornamento. Adam defendeu que as ordens não ditavam a arquitetura, apenas complementavam a proporção dos elementos.

Le Corbusier e a Voyage d'Orient

Le Corbusier tinha ainda 23 anos quando começou a Voyage d'Orient com o seu amigo Auguste Klipstein. De 23 de maio a 1 de novembro de 1911, faz uma jornada que passou por Boémia, Áustria, Hungria, Sérvia, Roménia, Bulgária, Turquia, Grécia e Itália. (Caicedo, 2015)

Le Corbusier tinha uma grande admiração por pintura, e o facto de fazer grande parte da viagem na companhia do seu amigo Klipstein (que era pintor), tornou a visita a galerias e exposições de pintura uma parte importante da viagem. Em Viena visita obras de Rubens, Van Dyck e Pieter Bureghel e em Bucareste pinturas de Grigoresco e de El Grego. (Caicedo, 2015, p.35-39)

Em Knajétwatz, adquire um pote cerâmico com um Pégaso, cuja foto publica em *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Este pote será mote para muitas manifestações de Le Corbusier. Em *L'Esprit Nouveau* aparece numa foto com o vaso sobre cabeça, e passados catorze anos, em *Usurption du folklore* no conteúdo de uma carta a Perrin. (Caicedo, 2015, p.55) A cerâmica manifesta o valor da tradição, que une a criação/artefacto, e a génese milenar e hereditária. Le Corbusier acabaria por transpor para os seus projetos estes ideais, em defesa de um Movimento Moderno integrador, demonstrando que a relação entre a máquina e o artesanal é possível, através do desenho do espaço doméstico.

Os trajes das mulheres com motivos em representação da natureza, chamaram à atenção de Jeanneret, que adquire em Bucareste alguns postais. Estas mesmas imagens serviriam mais tarde para falar do tema da arte como criação humana em *L'Esprit Nouveau*. Neste caso não se trata de valorizar o folclore dos trajes, mas de elogiar por comparação, a abstração geométrica do estampado africano. (Caicedo, 2015, p.62-63)

É na Bulgária que a casa vernacular ganha importância, embora este tema já tinha sido introduzido por Le Corbusier na Hungria e Sérvia. Em Baja e Mohacs, dá destaque aos pequenos pátios floridos de cada casa. (Caicedo, 2015, p.48) Em Tirnovo o foco inicial são as fachadas de cal branca, retocadas antes de cada Pascua e Natal, e o gesto mínimo dado pela cor azul no contorno de portas, janelas e patamares, conferindo-lhes uma identidade própria sobre a homogeneidade do branco, que Le Corbusier resgatará para os apontamentos de alguns dos seus projetos e para os vitrais da Capela de Ronchamp. (Caicedo, 2015, p.71-72) É em Tirnovo que faz o primeiro desenho do interior de uma casa, destaca as grandes janelas, mais largas que altas e que ocupam quase toda a parede das pequenas divisórias e os trabalhos de carpintaria.

A linha horizontal e vertical aparece no esboço do leito do Danúbio que envia a Ritter, e novamente quando encontra as paisagens de Valaquia e de Pusztá. No cemitério turco de Stara Zagora, as sepulturas manifestam o encontro da linha vertical (pedras sepulcrais) com a linha horizontal da planície que as recebe. A planície habitada, no encontro destas duas linhas é a génese das cidades (dos vivos e dos mortos). Esta ideia mais tarde influenciará o urbanismo de Le Corbusier, que publica inclusive uma fotografia do cemitério no âmbito do projeto Ville Radieuse.

A casa, a pequena capela, o mosteiro, os espaços que os antecedem, rampas, escadas, ruas, o interesse pelo caminho que ascende e prolonga a experiência do visitante, patente em Bucareste, Boémia e Istambul. A importância da escala da arquitetura são uma constante da viagem, não pela sua grandeza ou pequenez, mas pelo modo como se manifestam e apresentam a Jeanneret. No caso da casa, o pátio e a influência no espaço doméstico, no capela, mosteiro e templo e o ritual que introduz o espaço sagrado.

Tanto em Istambul como em Roma e Pompeia, Jeanneret demonstra interesse na

luz natural, sobretudo na sua relação com as "formas da arquitetura" e na sua utilização para enfatizar objetos ou espaços sagrados, algo sobre o qual se debruçará nos desenhos do Canopo da Villa Adriana, que visita dez dias depois de chegar a Roma.

Considerando os elementos que produz e recolhe ao longo da viagem, pode-se resumir os estímulos de Jeanneret em cinco temas fundamentais: a pintura; o artesanato e o folclore; a escala da arquitetura e a sua intimidade com a figura humana; a luz e as formas da arquitetura; e a linha horizontal e a vertical.

No âmbito da viagem podemos ainda mencionar o guia utilizado por Le Corbusier em Roma e na visita à Vila Adriana, o *Guia Baedeker's Central Italy and Rome* (1909). Este guia tem 19 mapas, 55 plantas e vistas, entre as quais uma planta da Villa Adriana (fig.038a, p.46) que Le Corbusier vai utilizar como imagem de apresentação do capítulo *La Leçon de Rome*, de *Vers un Architecture* (1925).

Em *La Leçon de Rome*, Le Corbusier vai apresentar a lição da ruína clássica e da *Voyage d'Orient*.

Descreve alguns pontos negativos de Roma, como a falta de critério e o excesso de "coisas" expostas e vendidas ao viajante como artefactos representativos da cultura italiana, tem particular deszeio pela importância dada ao Renascimento.

"Roma é uma paisagem pitoresca. A luz é tão bonita que permite tudo. Roma é um bazar onde tudo é vendido. Todos os utensílios quotidianos de um povo permaneceram lá, o brinquedo da criança, as armas do guerreiro, as roupas eclesíásticas, os bidés dos Bórgia e as plumas dos aventureiros. Em Roma, o feio é uma legião." (Le Corbusier, 1925, p.123)

"Há todo o tipo de horrores e mau gosto do Renascimento romano. O Renascimento temos de julgá-lo com o nosso gosto moderno, que nos separa dele por quatro grandes séculos de esforço, o XV, o XVIII, o XIX e o XX." (p.140)

Crítica a influência negativa do *Grand Prix* na arquitetura francesa.

"Suportámos o benefício deste esforço, julgámos severamente, mas com uma visão motivada. Roma adormeceu nestes quatro séculos depois de Michelangelo. Voltando a Paris, recuperamos a nossa consciência e capacidade de julgar. A lição de Roma é para os sábios, aqueles que sabem e podem apreciar, aqueles que podem resistir, que podem controlar. Roma é a perdição dos que não sabem muito. Colocar estudantes de arquitetura em Roma é marcá-los para toda a vida. O Grand Prix de Roma e a Villa Medici são o cancro da arquitetura francesa." (p.140)

Crítica a cidade e a falta de planeamento:

"Dentro de Roma, não há nada a ver na arquitetura, as muralhas da cidade eram muito apertadas, as casas eram empilhadas a dez pisos de altura, os arranha-céus dos antigos. O Fórum deve ter sido feio, muito parecido com o bric-a-brac da cidade santa de Delfos. Planeamento urbano, uma grande rede! Não havia nada disso." (p.124)

Por oposição à cidade de Roma, a Villa Adriana é para Le Corbusier o exemplo da capacidade de planeamento romano.

"Fora de Roma, onde havia espaço, fizeram a Villa Adriana. Podemos considerar a grandeza romana. Lá, eles ordenaram. É o primeiro grande exemplo de planeamento ocidental. Se considerarmos a Grécia neste tema, podemos dizer que: "o grego era um escultor, nada mais". Mas atenção, a arquitetura não é só ordenar. O planeamento é uma das prerrogativas fundamentais da arquitetura. Caminhar pela Villa Adriana e ter de dizer a nós mesmos que o poder moderno de organização, que é "romano", ainda não fez nada, que sofrimento para um homem que se sente participante, cúmplice, deste fracasso desarmante!" (p.126-127)

Embora encontre referências às formas “puras” em diversos lugares ao longo da *Voyage d'Orient*, é na arquitetura romana que reconhece a cumplicidade entre a luz e a forma para a e o seu contributo para a caracterização do espaço arquitetónico. Durante a visita à Villa Adriana faz um esquema sobre as formas romanas e a luz.

"A luz acaricia as formas puras: que agradecem com interesse. Os volumes simples desenvolvem superfícies imensas que se expressam com uma variedade característica dependendo se são cúpulas, abobadas, cilindros, prismas retangulares ou pirâmides. A decoração das superfícies (compartimentos) é do mesmo grupo geométrico. Panteão, Coliseu, Aquedutos, Pirâmide de Cestius, Arcos de Triunfo, Basílica de Constantino, Termas de Caracala." (p.128)

No capítulo *L'illusion des Plans* também revisita a ruína romana, para demonstrar a importância do pequeno vestíbulo, enquanto mediador entre a rua e a casa, preparando-nos para considerar a grandeza do espaço “doméstico” romano. Esta reflexão é acompanhada de uma vista e uma planta da Casa del Noce, em Pompeia, e uma vista e uma planta do Triclinio Imperial da Villa Adriana (também conhecido por Terraço inferior da Biblioteca), desenhos realizados durante a *Voyage d'Orient* (fig.038, p.46).

"Da rua agitada e cheia de acidentes pitorescos, entra-se na casa de um romano. A grandeza magistral, a ordem, a amplitude magnífica: está na casa de um romano. Para que foram utilizadas estas salas? Não é isso que está em causa. Depois de vinte séculos, sem alusões históricas, você sente a arquitetura e é consciente que tudo se resume na realidade a uma casa muito pequena." (p.149)

Na página seguinte, continua a comparação entre o espaço romano da Villa Adriana e de Pompeia, desta vez utilizando uma planta parcial das salas laterais do peristilo da Piazza d'Oro. Interessa-lhe a noção de volume associada a relação entre planos de parede que definem o corredor perimetral, também a luz que perfura as formas interiores e a luz que atravessa os “cilindros” do peristilo. Faz também referência ao pavimento uniforme, que por vezes é interrompido por um degrau que informa a transição de espaços.

"Os antigos fizeram muros, muros que se estendem e se conectam para tornar o muro ainda maior. Desta forma, criou volumes, que são a base do espaço arquitetónico percebido e sentido. A luz interrompe a intenção formal numa extremidade e ilumina as paredes. A luz estende a sua impressão para o exterior através de cilindros (não gosto de dizer colunas, é uma palavra que perdeu o significado), dos peristilos ou dos pilares. O chão espalha-se por onde pode, uniforme, sem acidentes. Às vezes, para contribuir espacialmente, o chão sobe um degrau. Não há outros elementos arquitetónicos no interior: a luz e as paredes que a refletem numa grande superfície e o chão que é uma parede horizontal. Fazer paredes iluminadas é constituir os elementos arquitetónicos do interior. A proporção permanece." (p.150)

Em *Le Dehors est toujours un dedans* também utiliza duas vistas da Villa Adriana, uma da relação da parede do Pecile (fig.038g, p.46) com a montanha e outra da pequena sala (hall) que liga o Pecile ao Teatro Marítimo e ao *Stadium* (em que a vista abre para o Pecile), para mostrar o contributo dos elementos do lugar para a virtude da arquitetura.

"Em suma, nos conjuntos arquitetónicos, os elementos do sítio intervêm em virtude do volume do cubo, da sua densidade e da qualidade do material, portadores de sensações bem definidas e muito diferentes (madeira, mármore, árvore, relva, horizontes azuis, mar próximo ou distante, céu). Os elementos do lugar erguem-se como paredes adornadas com o seu coeficiente «cúbico», estratificação, material, etc., como as paredes de uma sala. Paredes e luz, sombra ou luz, triste, alegre ou sereno, etc. Temos de compor com esses elementos:

Na Acrópole de Atenas, os templos voltam-se uns para os outros definindo um recinto que o olho reconhece bem. O mar que compõe com as arquitraves, etc. Para chegar a um acordo com os recursos infinitos de uma arte cheia de riquezas perigosas que só fazem beleza quando estão em ordem:

Na VILLA ADRIANA, os níveis são estabelecidos de acordo com a planície romana; as montanhas definem a composição, que se baseia nelas.

No FORUM DE POMPEIA, as vistas de cada um dos edifícios consideram o conjunto, e o pormenor, há um grupo de interesses constantemente renovado." (p.155 a 157)

Jeanneret já tinha feito três viagens formativas: à Toscana (1907), a Paris (1908-1909) e à Alemanha (1910-1911). Na viagem à Alemanha, que antecede a *Voyage d'Orient*, trabalha durante seis meses para o escritório de Peter Behrens em Berlim, onde se cruza com Mies van der Rohe e Adolf Meyer. (Ramos, 2012, p. 201)

Em *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), Le Corbusier também vai revisitar memórias das viagens para definir um itinerário da viagem formativa ideal, *le voyage utile*.

Organiza os lugares a visitar em três categorias de interesse: Cultura (Paris, Roma, Nápoles, Pompeia, Atenas, etc.), folclore (Roménia, Bulgária, etc.) e indústria (Viena, Berlim, Munique).

Luis Kahn na Academia Americana de Roma

O interesse de Kahn pela arquitetura da antiguidade não é imediato, estando o seu percurso inicial mais ligado ao desenho. Kahn estudou na Universidade da Pensilvânia num período em que era a principal escola de *Beaux-Arts* dos Estados Unidos.

No ano de 1928, Kahn faz a primeira viagem pela Europa, que duraria cerca de um ano. Esta viagem, aos moldes da *Grand Tour*, passou pela Europa Setentrional, Países Bálticos e Itália. Embora passe cinco meses em Itália, Kahn concentra-se em desenhar edifícios com pouca relevância histórica, que não consegue encontrar em publicações, revelando uma atitude crítica em relação às ruínas, aos monumentos e à antiguidade. Além disso, os seus desenhos não representam os detalhes e sombras ao estilo das *Beaux-Arts*, Kahn recorre à cor, e ao contraste para dar expressão ao volume. (Johnson & Lewis, 1996)

No regresso, vai trabalhar para Paul Cret, de quem tinha sido aluno em Penn. Vai continuar devoto ao desenho, participando em exposições como artista e não com arquiteto. Inclusive dá pouca relevância aos desenhos da *Grand Tour*, procurando descontextualizá-los e subverter o tema da viagem.

A primeira intervenção de Kahn sobre arquitetura é o artigo *Value and aim in Sketching* (1931), uma crítica ao desenho mimético e as *Beaux-Arts* que acaba numa reflexão sobre a importância do desenho na interpretação e génese da arquitetura.

"Eu tento em todos os meus desenhos não ser completamente submisso ao tema, mas tenho-lhe respeito e considero-o como algo concreto - vivo - a partir do qual extraio as minhas emoções. Eu aprendi a considerar a possibilidade de mover montanhas e árvores, ou mudar cúpulas e torres para deixá-lo ao meu gosto."(Kahn citado por Johnson & Lewis, 1996, p.12)

Nesta época os seus desenhos embora não sejam detalhados à maneira das *Beaux-Arts*, mostram fidelidade ao objeto representado, observação dos temas na primeira pessoa. À medida que Kahn começa a utilizar o grafite e o carvão (e menos a aquarela), os desenhos tornam-se mais abstratos, e os traços buscam incansavelmente a luz a matéria e o espaço, suprimindo o detalhe.

O segundo encontro com Roma teve um começo atribulado, pois não foi aceite inicialmente na Academia Americana de Roma, devido a William Platt ter estabelecido a regra de que arquitetos já formados não podiam ser bolseiros, o que atrasaria a viagem para 30 de Novembro de 1950. Esta viagem viria introduzir em Kahn o desejo de recuperar nos seus projetos a monumentalidade da antiguidade e dos séculos XVI e XVII. (Johnson & Lewis, 1996, p.67)

Excerto da proposta para ingressar na Academia Americana, 1947:

"Eu devo considerar trabalhar em Roma, longe da prática, como a oportunidade que procurava para desenvolver (...) pensamentos que tenho sobre a arquitetura de hoje. Estas ideias são sobre os limites e recintos dos novos espaços arquitetónicos, o seu efeito e relação com a pintura, escultura e o artesanato, o seu significado para as pessoas e o seu espaço na contínua evolução das formas tradicionais." (Kahn citado por Johnson & Lewis, 1996, p.73)

Segundo Roberts (citado por Johnson & Lewis, 1996, p.68), as funções de Kahn "*não seriam trabalhosas*", deixando-lhe tempo livre para "*passear, trabalho e lazer*", entre algumas das suas funções estariam: aconselhar e acompanhar os seus colegas em viagens de estudo.

Uma das personalidades com quem Kahn se cruza é Frank Brown, um historiador de arquitetura que era o guia nestas viagens de estudo, e que o vai acompanhar na visita a Villa Adriana, onde faz o desenho das Termas Grandes, um dos únicos (da estadia na Academia) sobre ruínas romanas.

A ideia de Brown, de que para os romanos o ritual tinha a capacidade de gerar espaço, conferindo-lhe substância para existir sob a forma de arquitetura, manifesta-se na posição de Kahn sobre o papel das instituições na origem da arquitetura. Além disso, também a ideia de que o espaço romano é formado por "cápsulas" independentes, que variam formalmente em função do ritual que acolhem, responde ao conceito de espaço universal e flexível, capaz de se adaptar às necessidades do utilizador, presente em Kahn. Brown escreveu que para os romanos, o ritual *"tinha o poder de definir a forma arquitetónica pelo simples facto de ter ocorrido no espaço. O espaço era informado pelo ritual. À medida que o ritual refinava a partir da experiência crua o significado do padrão formal, também fora do espaço indiferenciado essa conformação era desencadeada.*

"Um determinado segmento de espaço ganha forma, pela atividade que ocorreu no mesmo. Torna-se numa cápsula, cuja forma se alteraria sempre que o ritual fosse revogado. Este espaço formal, pertencendo a um determinado ritual e estabelecido pela repetição, adquiriu independência, existência arquitetónica... Tal forma de espaço era arquitetura, embora, imaterial" (Johnson & Lewis, 1996, p.68)

No relatório anual Roberts diz que: *"O Sr. Kahn, levou muito generosamente os arquitetos numa longa viagem pelo Egipto e Grécia no final de Janeiro. Todos os bolseiros regressaram desta viagem entusiasmados não só com o que tinham visto, mas também com as conversas que os comentários e observações do Sr. Kahn provocaram. Para os arquitetos, este foi talvez o ponto alto da história da Academia no período pós-guerra."* (Johnson & Lewis, 1996, p.76)

Relativamente à viagem ao Egipto, Kahn e os seus colegas tiveram em Edfu, Luxor, Karnak, Medinet-Habu e Deir el-Bahri. Da sua passagem pelo Egipto, Luxor e Karnak, são os lugares que mais o entusiasmam, principalmente as pirâmides, das quais faz treze desenhos. Sobre a influência das pirâmides, Scully afirma terem tido um grande impacto nos seus projetos posteriores (como Trenton Bath House). Sabe-se que Kahn terá tido uma semana para as desenhar e estudar porque um dos seus colegas esteve hospitalizado.

Na Grécia, tiveram em Atenas, Corinth, Mycenae, Epidaurus e Delphi. Nesta fase da viagem, Apenas William Sippel acompanha Kahn, os restantes colegas optam por visitar as ilhas gregas.

Segundo Sippel, *"Kahn andava sempre com um caderno e uma caixa de carvão e pastéis, e ele desenhava tão rápido que conseguia completar um desenho em menos de vinte minutos."* (Johnson & Lewis, 1996, p.76)

01 TEORIA DA RUÍNA
A VIAGEM



[fig. 027] British Gentlemen in Rome (1750), Katharine Read



[fig. 028] James Grant, John Mytton, Thomas Robinson and Thomas Wynn in front of the Colosseum in Rome (1760). Sir Nathaniel Dance-Holland



[fig.029] Sir Wyndham Knatchbull-Wyndham (1758-1759) Batoni Pompeo



[fig.030] Colonel William Gordon (1766). Batoni Pompeo

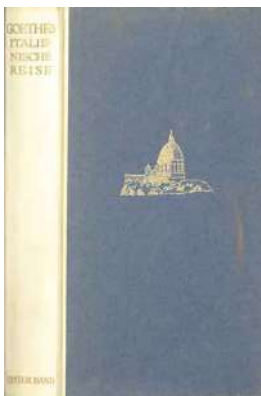


[fig. 031] *Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581 avec des notes par M. de Querlon* (1774). Montaigne, Michel

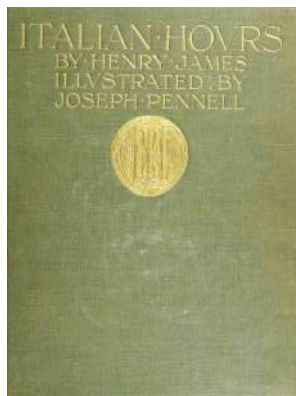
[fig. 032] *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile* (1781-86). Jean Claude Richard Saint-Non



[fig. 033] *Goethe in the Roman Campagna* (1787). Johann Heinrich Wilhelm Tischbein



[fig. 034] *Goethes italienische Reise* (1913). Johann Wolfgang von Goethe



[fig. 035] *Italian Hours* (1909), Henry James



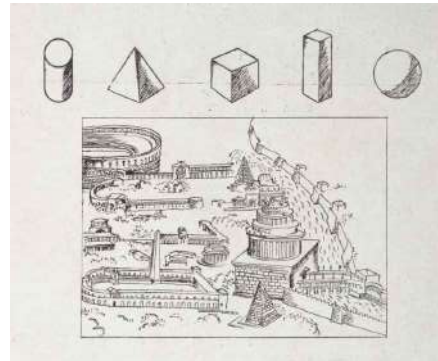
[fig. 036] Charles- Édouard Jeanneret, no centro do peristilo do Erecteion, a olhar para o Pireu (promontório rochoso), 1911, Auguste Klipstein



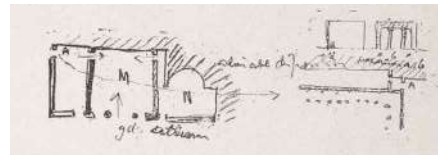
[fig. 037] Charles- Édouard Jeanneret na Acrópole de Atenas, junto aos fragmentos de uma coluna do lado norte do Parthenon, 1911, Auguste Klipstein



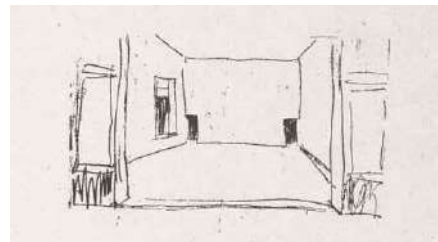
a. Capa do Capítulo *La Leçon de Rome*, com planta de Villa Adriana do Guia



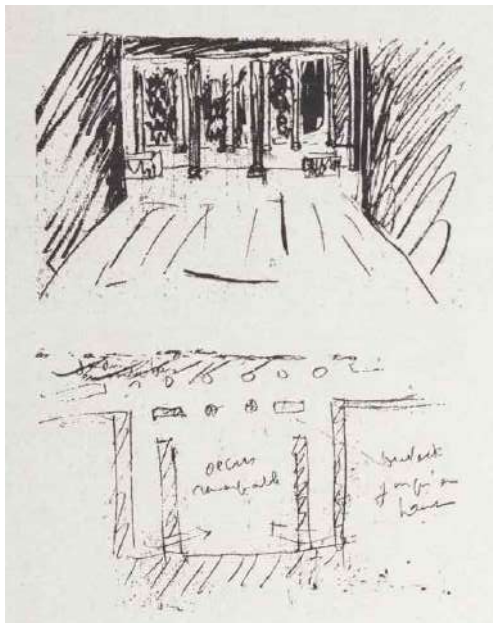
c. "Formes pures (...) volumes simples"



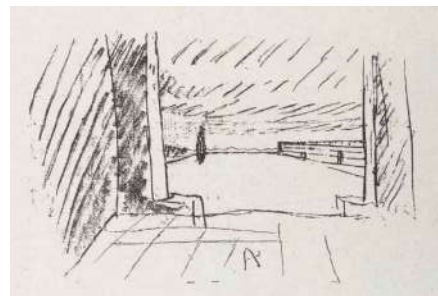
d. Salas laterais do Palácio Imperial, Villa Adriana



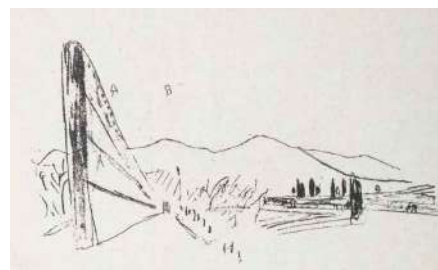
e. O degrau de transição, Villa de Pompeia



b. Triclinium Imperial, Villa Adriana
[fig. 038] Desenhos de *La Leçon de Rome*. Le Corbusier



f. Sala aberta para o terraço do Pecile, Villa Adriana



g. Pecile, Villa Adriana



[fig. 039] Pirâmides (Nº8), Egipto, Louis Kahn, 1951



[fig. 040] Templo de Amon-Râ (ou Templo de Luxor), Karnak, Louis Kahn, 1951



[fig. 041] Alexandre Alves Costa, Sergio Fernandez, José Grade, Alcino Soutinho, Fernando Távora e Álvaro Siza (da esquerda para a direita) durante uma visita à Acrópole de Atenas, 1976. Autor Desconhecido



[fig. 042] Via Appia, entre Roma e Sabaudia (extrato da fotografia de Nuno Portas), 1977. © Arquivo Alexandre Alves Costa



Basilica

[fig. 043] *Active Naples* (vista de Pompeia em 1860), em Basilica, 1864. Carlo Fratacci



[fig. 044] *Voyage to Italy* (1941), Victor Burgin. Vista da exposição de 2006. © CCA



[fig. 045] Imagem da Videoprojeção com som, de *Voyage to Italy* (1941), Victor Burgin



[fig. 046] *Valise* (1968), Anne e Patrick Poirier



[fig. 047] *Les Paysages Révolus, Selinunte* (1973), Anne e Patrick Poirier



[fig. 048] *Tempo di viaggio* (1983) Andrei Tarkovsky & Tonio Guerra



[fig. 049] Visitas ao Coliseu com óculos de realidade virtual



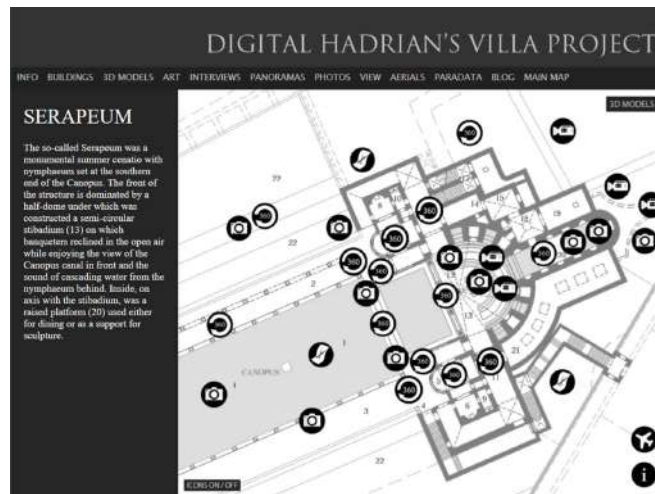
[fig. 050] Vista 3D do Coliseu, da aplicação Rome VR



[fig. 051] Interior do VR-BUS. O primeiro autocarro de realidade virtual de Roma



[fig. 052] Projeção de luzes no Fórum de Augusto. Visitas noturnas às ruínas dos Fóruns imperiais de Roma, com iluminação, video mapping, e headset narrativo



[fig. 053] Página do site Digital Hadrian's Villa Project



[fig. 054] Virtual World of Hadrian's Villa



[fig. 055] O Canopus, Virtual World of Hadrian's Villa

A RUÍNA E A NATUREZA

A arquitetura não resiste muito tempo no seu estado inicial, e a ruína começa assim que a obra é concluída, para nos lembrar da impossibilidade de deixarmos um legado permanente no território. A nossa obra será continuada pela natureza, e viverá além da nossa própria existência, como uma nova entidade, que perdeu a complexidade arquitetónica, e independente da força humana se reaproxima da sua origem. Como diz Simmel (1909): *“tudo o que é humano é retirado da terra e à terra deve voltar.”*

A própria natureza cai em ruína, Thomas Burnett refere que a montanha é uma *“ruína da Natureza”* um *“símbolo de desmoronamentos e imperfeições, nua e vertical, corroída e manchada, desordenada e informe, velha.”*(Burnett citado por Rodrigues, 2016, p.30)

A ruína expressa também a ação do tempo sobre a paisagem, contribuindo para o valor histórico e cultural da natureza. A paisagem *“não é apenas expressão das relações entre a sociedade e o ambiente natural, mas também entre o presente e a herança do passado.”* (Blanc-Pamard & Raison, 1980, p.337)

As gravuras renascentistas são as primeiras composições de paisagem com ruínas. Se considerarmos que grande parte das ruínas clássicas estavam em territórios ermos e dominados por vegetação, percebe-se que a integração da vegetação nas gravuras se deveu inicialmente à dificuldade do levantamento, ajudando a preencher lacunas nos modelos clássicos (Stewart, 2020). Posteriormente passou a ser articulada para favorecer a grandeza da ruína clássica, como acontece nas obras de Giovanni Battista Piranesi, em que a natureza só se expressa, porque Piranesi estava lá para a observar e reinterpretar ao nível da sua crença na superioridade da arquitetura romana (Roth et al., 1997). O tributo à grandeza clássica através da exaltação da paisagem, vai abrir caminho à formulação de novos ideais sobre a relação entre a arquitetura e natureza, presentes nas vilas e jardins renascentistas dos séculos XV e XVI.

Um desses exemplos é o Bosco Sacro ou Parque dos Monstros, construído para Pier Francesco Orsini, entre 1552 e 1581. Este jardim maneirista, desenhado por Pirro Ligorio e Jacopo Vignola, foi inserido na paisagem montanhosa, e densamente arborizada de Bomarzo, tendo formas muito irregulares, que rompem com o rigor geométrico renascentista (Sacro Bosco, 2023). Os elementos arquitetónicos e escultóricos que o compõe revelam-se de forma gradual, entre a vegetação, antevendo já muitos princípios do jardim inglês (fig.066, p.65).

Este Parque é povoado por estátuas de criaturas míticas e bizarras, esculpidas no lugar. Embora seja comum dizer-se que as criaturas são inspiradas nos poemas de *Aeneid* de Virgil, e *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, quando Ligorio descreve a Villa Adriana menciona estátuas de criaturas marinhas misteriosas, o que certamente o influenciou a debruçar-se sobre o estudo de criaturas mitológicas. Através de Pirro Ligório podem ainda estabelecer-se mais algumas semelhanças com a Villa Adriana. Desde logo, na iconografia de Bomarzo, as inscrições que descrevem as maravilhas a serem vistas no Parque, são comparadas às sete maravilhas do mundo antigo, adotando um discurso de exaltação semelhante ao da História Augusta sobre a Villa. A própria organização dos elementos do Parque, parece ter sido influenciada pela experiência de andar entre as ruínas da Villa, ao ponto de haver uma pequena semelhança formal entre o terraço da Villa e o do Bosco Sacro. Pode ainda comparar-se o Ogre de boca aberta, associado à porta do inferno (de Dante), e o "Inferno" da Villa Adriana (fig.071, p.68).

Se considerarmos o contributo da Casa Inclinada para o tema do Parque dos Monstros, este jardim pode ser considerado um dos primeiros a “produzir” ruínas, uma vez que o edifício, embora intacto (e não seja clássico), é inclinado para contribuir para a ilusão de um território abandonado pelo homem, dominado pela natureza e habitado por criaturas monstruosas.

Edmund Warcupp, foi um dos viajantes a propagar a influência de Roma, através da obra *Italy in it's Original GLORY RUINE & REVIVALL*, publicada em 1660. Nesta obra ele fala da Villa Adriana, particularmente da condição das ruínas, e com um discurso claramente influenciado pela HA. Como referem Macdonald e Pinto, os comentários de Warcupp “*sublinham as relações entre arquitetura, paisagem informal, escultura de jardim e inscrições explicativas, todos os ingredientes essenciais do jardim paisagístico inglês*”.

A pintura pastoral, teve também um papel importante na propagação da paisagem com ruínas, pontuando os campos verdes com cenas com pastores e rebanhos, a que sucedem as montanhas e ruínas.

A natureza, no seu *locus amoenus*, é povoada por figuras despreocupadas e enriquecida por ruínas antigas, para compor uma paisagem sugestiva. Nestas pinturas a ruína abandona a glória do passado, e é entregue à simplicidade e beleza da natureza. Nas gravuras de Giulio Campagnola (fig.056, p.59), já está presente o tema pastoral, no entanto, é através de pintores como Nicolas Poussin e Claude Lorrain que a paisagem se começa a manifestar (fig.057, p.59 e fig.058 e 059, p.60).

A *Campagna romana* era uma dessas paisagens, não podendo deixar de se mencionar que os viajantes que deixavam Roma em direção à Villa Adriana e a Tivoli, eram confrontados com estes cenários vivos do tema pastoral. Uma paisagem povoada por rebanhos, pastores e camponeses, estes que inclusive se apropriavam das ruínas para erguer estábulos e outras estruturas frágeis ligadas às atividades no campo.

A visão da paisagem, vai evoluir apoiada pela pintura e poesia de alusão à ruína, com o contributo de poetas como Alexander Pope e Joseph Addison.

O pitoresco vai afirmar-se nos ideais estéticos do meio cultural inglês em resposta à paisagem urbana excessivamente industrializada do sec. XVIII, e à falta de ruínas clássicas, encontrando nos cenários de paisagens naturais um tema para pintar. Este novo conceito, articula a poesia, a pintura, e a natureza, e a natureza, fomentando uma nova visão da arquitetura e da natureza, com expressão na ruína.

“Eu adoro acima de tudo ver a vegetação descansando sobre as ruínas antigas; o abraço da natureza, vindo rapidamente para enterrar o trabalho do homem no momento em que a sua mão já não está lá para a defender; encham-me de profunda e ampla alegria.” (Gustave Flaubert citado por Roth et al. 1997, p.62)

É através do pitoresco que se estimula o verdadeiro gosto pela ruína e o interesse pelo fragmento. Willam Gilpin, uma das principais figuras do movimento, diz que *“a ruína é uma coisa sagrada. Enraizada no solo por séculos, integrada nele, e tronando-se, por assim dizer, parte do mesmo, consideramo-la uma obra da natureza, em vez de arte.”* (citado por Roth et al. 1997, p.7)

Este novo olhar contemplativo liberta a ruína dos preconceitos impostos pelo vínculo à arquitetura clássica. Surgem novos modelos de ruína, antes não representados, como os castelos, as abadias e a casa de campo (*cottage*), ou seja, ruínas existentes no território inglês (na sua maioria medievais) (fig.062, p.62).

“(…) entre todos os objetos de arte, o olho pitoresco é talvez mais curioso por relíquias elegantes da arquitetura antiga, a torre em ruínas, o arco gótico, os restos de castelos e abadias. Estes são os legados mais ricos da arte. São consagrados pelo tempo; e quase merecem a veneração que prestamos às obras da própria natureza.” (Gilpin, 1792, p.46)

O apelo às ruínas e paisagens do território inglês fomentava também o gosto pela viagem aos subúrbios e ao campo.

A RUÍNA E A NATUREZA

Londres e seus arredores abundam com temas de beleza pitoresca. Hampstead, Highgate; as margens e cais do Tamisa, mesmo até mais para o Norte; cada localidade suburbana; todos os caminhos rurais, e outros com os quais comunicam, abundam em materiais que podem ser forjados em imagens do mais alto grau de interesse.” (Rowbotham, 1852, p. 53)

O pitoresco é caracterizado pela assimetria, irregularidade e imperfeição (tão presentes na ruína), pela representação da desordem e beleza natural em detrimento da unidade formal. Esta visão vai favorecer a ideia de que a ruína não necessita da intervenção humana para ser considerada bela, argumento que vai ressurgir mais tarde no discurso de John Ruskin, sobre ruína e matéria.

“Uma peça de arquitetura palladiana pode ser extremamente elegante. A proporção das suas partes - a propriedade dos seus ornamentos - e a simetria do todo, podem ser altamente agradáveis. Mas se a introduzirmos numa imagem, torna-se imediatamente um objeto formal, e deixa de agradar. Se quisermos dar-lhe uma beleza pitoresca, devemos tornar o martelo, em vez do cinzel: temos de derrubar uma parte, desfigurar a outra, e atirar os membros mutilados para os montes. Em suma, devemos transformar um edifício liso, numa ruína áspera. Nenhum pintor, que teve a escolha dos dois objetos, hesitaria um momento.” (Gilpin, 1792, p.7)

Os jardins ingleses do séc.XVIII passaram a ser concebidos de acordo com esta conceção ideal e poética da natureza, utilizando as propriedades rurais para dar vida aos textos de Plínio e Cícero, e receber reproduções integrais de edifícios clássicos, autênticos parques de diversões para os aristocratas e burgueses ricos. Estes jardins expressavam a irreverência da natureza selvagem, mas também a sua capacidade de acolher a obra humana.

A descrição da Villa Adriana na História Augusta, enquadra-se com a literatura alusiva à paisagem que inspira o desenho destes jardins. A Villa, é um aglomerado de referências arquitetónicas distantes, combinadas e dispostas numa natureza projetada, que acabou por as absorver, e contribuiu para a surpresa da descoberta (Macdonand & Pinto, 1995).

Um exemplo que reflete os ideais do romantismo e do jardim inglês é o Dèsert de Retz, em França. Construído entre 1774 e 1789, por François Racine de Monville, este jardim integrou 17 construções de vários estilos arquitetónicos, pensados para pontuar os percursos, e realçar enquadramentos visuais, diversificando a paisagem pela “contaminação estilística” dos elementos introduzidos. Elementos como a pirâmide, o templo romano, a coluna partida, o obelisco, mas também outros temas mais recentes, como a ruína da igreja gótica, a gruta natural, a construção vernacular, e a arquitetura chinesa (fig.072, p. 69). O primeiro edifício a ser construído foi o Templo do deus Pan, em 1775, a que se seguem a Coluna Destruída, a pirâmide, a Tenda Tártano e o La Rocher (em 1781). Podendo dizer-se que Monville começa por construir primeiro os elementos clássicos, que concebe segundo os ideais da ruína, e só depois integra outras construções cuja leitura é independente do seu valor de antiguidade.

De entre as atrações do Dèsert, a Casa da Coluna, no centro do jardim é uma das construções que melhor representa a produção da ruína. Com a aparência de uma enorme coluna toscana destruída, de 24m de altura e 15 metros de largura, este edifício tinha cinco andares e cerca de 20 divisões, tendo sido a residência de Monville, e mais tarde de Frédéric Passi (e seus descendentes). Na Coluna Destruída, a aparência da ruína contribuiu para algumas soluções arquitetónicas, como a utilização das brechas na fachada para introduzir luz nas salas sem vãos, ou o desenho da irregularidade e assimetria do topo da coluna para esconder o volume saliente em vidro.

A influência anglo-chinesa era bastante recente, devendo-se principalmente ao arquiteto

inglês William Chambers, em 1759, pela difusão do gosto pelos pavilhões chineses e ornamentos orientais.

Como lhe estava destinado, o jardim cai em ruína no séc. XX, e muitos dos seus edifícios estavam ameaçados a desaparecer, tendo sido restaurados em 1989. O restauro da Casa da Coluna levantou o debate sobre como proceder no caso de um edifício construído como ruína que cai em ruína, qual a identidade que deve prevalecer (a da ruína ou a de falsa ruína), e como preservá-la no tempo, sem afetar o seu significado.

As ruínas enquanto obra da construção humana e da desconstrução contínua da natureza, tornaram-se o tema de grandes debates e publicações, sobre o inevitável confronto entre a criação humana e a natureza. Uma das figuras centrais deste debate foi o sociólogo Georg Simmel, que no seu ensaio *A Ruína* (1911), analisou o retorno da obra humana à natureza. Para Simmel a arquitetura, em particular o momento de conclusão de um edifício, representa o triunfo temporário do homem sobre a natureza.

Em 1975, Paul Virilio publica *Bunker Archéologie*, documentando as fortificações abandonadas da Muralha do Atlântico. As fotografias destes volumes de betão parcialmente enterrados nas dunas ou proeminentes nas encostas abrem caminho ao imaginário das ruínas do futuro. A estranheza implícita nestas construções e a sua presença na paisagem face às antecessoras ruínas românticas e ruínas de guerra, colocam-nas no patamar das utopias; como símbolos da queda de sociedades futuras (Rodrigues, 2016).

No seguimento de *Bunker Archéologie*, o filme *Stalker* de Andrei Tarkovsky, vai continuar a explorar o universo da ficção-científica dos territórios abandonados. A "Zona" de Tarkovsky é o centro da ação do filme, um lugar onde a ruína e a natureza são uma só, e a "pegada" da humanidade e os acontecimentos são apagados devido a "anomalias".

A Zona é para o *stalker* um lugar mágico, onde existe uma entidade superior (mística), que intensifica a vontade de realizar os desejos pessoais. A capacidade da natureza (The Zone) de "engolir a ambição humana", merece também planos visuais que revelam pormenores do conflito entre a matéria humana e vegetal, estimulando a nossa perceção da ruína.

No âmbito do programa de Arte e Arquitetura de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, os artistas Filip Dujardin, J.H. Engström, Guido Guidi Katalin Deér, integraram uma residência artística, e fizeram mais de 150 fotografias sobre o tema "*Missão Fotográfica, Paisagem Transgénica*" (Correio do Minho, 2012). O termo paisagem transgénica, foi definido pelo geógrafo Álvaro Domingues, e é justificado com o conceito de organismo geneticamente modificado, para descrever a perda das "*linhagens/tipologias puras*". A paisagem transgénica é o resultado de "*cruzamentos, novas combinações e formas de análise e validação*," levantando questões éticas e estéticas que agitam a nossa interpretação da realidade (Domingos, 2021, p. 9). Tende a acontecer uma troca de informação "genética" entre os elementos que a compõem, que faz com que estas paisagens não pertençam inteiramente ao urbano ou ao rural, ao homem ou à natureza (por exemplo uma paisagem fotovoltaica).

Filip Dujardin deixou a paisagem de Guimarães ser contaminada pelo termo "transgénico", produzindo imagens ruinosas, em que coabitam diferentes técnicas construtivas e materiais, incompletas, em processo, ou ao abandono, e com geometrias entre o pitoresco e o caótico e industrial/tecnológico (fig.080, p.72). As ruínas têm a capacidade de sugerir pela indefinição e incompletude, novos significados, sobretudo quando articuladas com a paisagem.

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA E A NATUREZA



[fig. 056] Gravura de pastor deitado no campo (1500-1515), Giulio Campagnola.



[fig. 057] *The Roman Campagna* (1639), Claude Lorrain.



[fig. 058] *Departure for the Fields*, Claude Lorrain 1638-41.



[fig. 059] *Landscape with a calm*, Nicolas Poussin, 1650-1651.

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA E A NATUREZA



[fig. 060] Ruined Cottage (1655), Jacob van Ruisdael



[fig. 061] A ruined cottage at Capel, Suffolk, 1796, John Constable



[fig. 062] *Picturesque Scenery on the Banks of the Wye* (1782), William Gilpin (Gravado por Francis Jukes)



[fig. 063] *Landscape* (1794), William Gilpin (Gravado por Samuel Alken)

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA E A NATUREZA

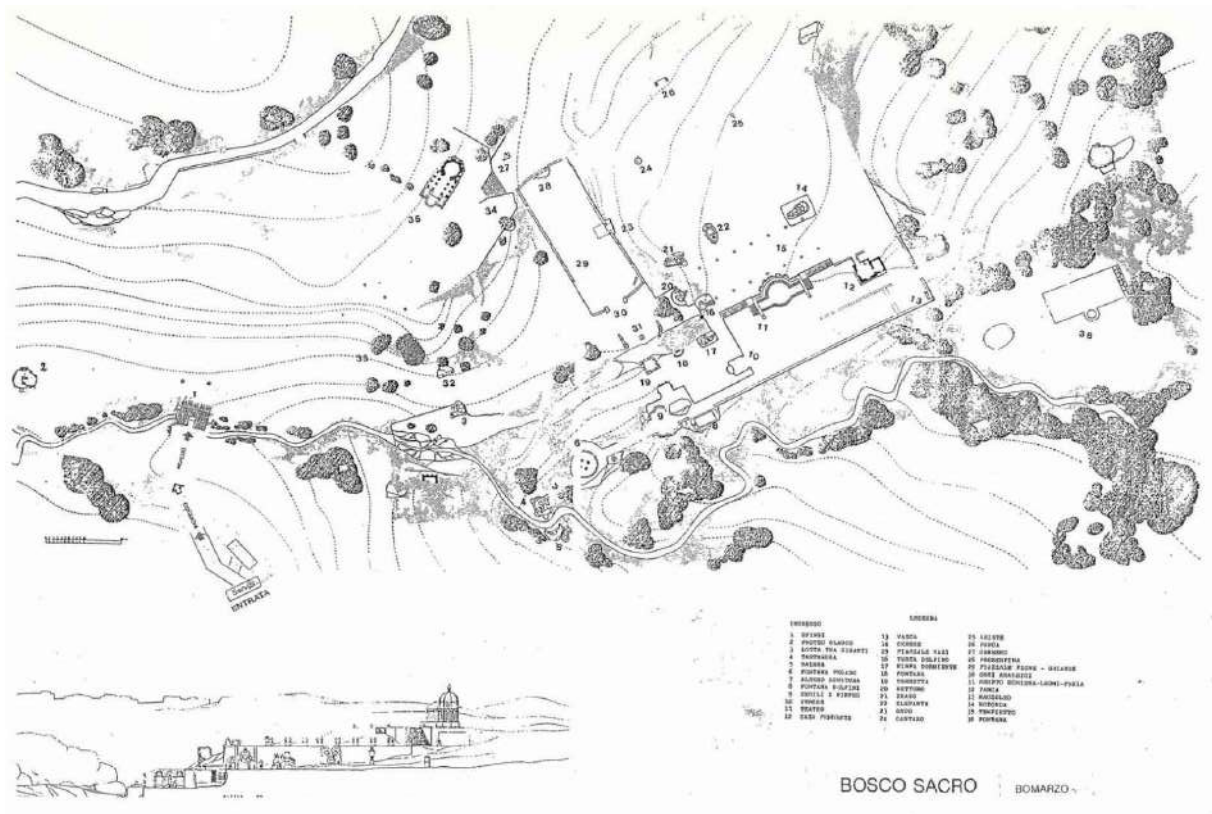


[fig. 064] *Tintern Abbey* (exterior, 1794), Joseph Mollard William Turner



[fig. 065] *Tintern Abbey* (interior, 1794), Joseph Mollard William Turner

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA E A NATUREZA



[fig. 066] Planta do Bosco Sacro, Autor desconhecido

CXXXIV



BOMARZO (Viterbo): giardino Orsini. VIGNOLA (?). Tempio.

[fig. 067] *Tempio* (1924), Luigi Damis

A RUÍNA E A NATUREZA



[fig. 068] Luta de Gigantes (1927), *Richard K. Webel*



[fig. 069] Ceres e o topo da Casa Inclinada (1927), *Richard K. Webel*

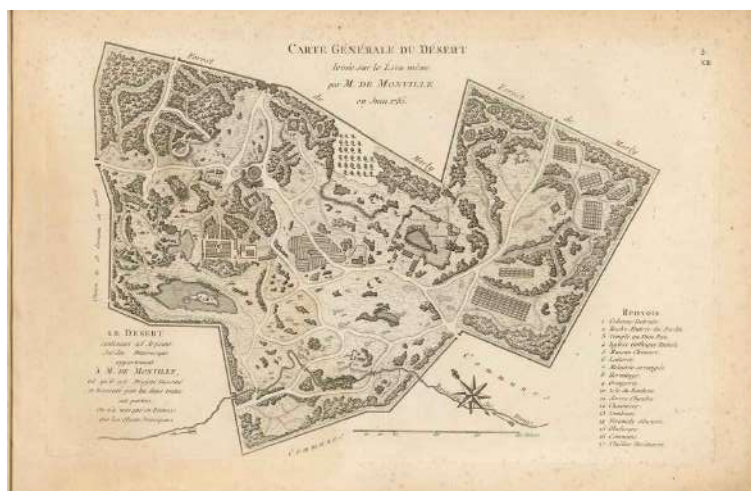


[fig. 070] Agricultores em terreno agrícola junto à estátua do elefante e à "Bocca do Inferno" (1950), Milton Gendel



[fig. 071] *The Ogre in the garden of Pier Francesco Orsini* (1952), Herbert List

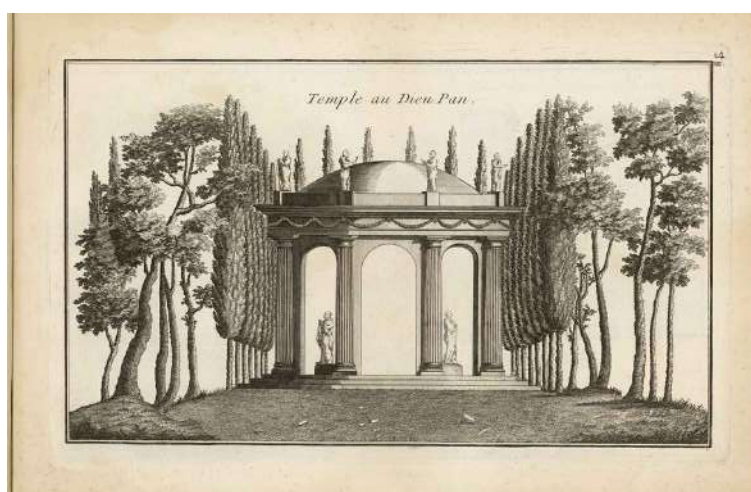
01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA E A NATUREZA



[fig. 072] Planta *Du Désert*, François Racine de Monville, 1785



[fig. 073] Coluna Destruída, François Racine de Monville, 1785



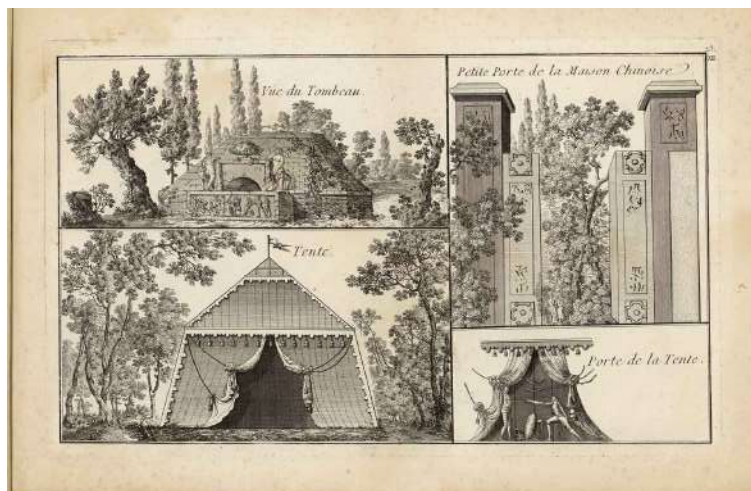
[fig. 074] Templo para o Deus Pan, François Racine de Monville, 1785



[fig. 075] Pirâmide Glaciar, François Racine de Monville, 1785



[fig. 076] Gruta no Rochedo, com sátiros, François Racine de Monville, 1785



[fig. 077] Tenda Tartame, François Racine de Monville, 1785

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA E A NATUREZA



[fig. 078] Casa Coluna no Séc. XX (1921), François Racine de Monville (fotografia de Agence Rol)



[fig. 079] Pavilhão Chinês convertido em galinheiro no Séc. XX (1921), François Racine de Monville (fotografia de Agence Rol)



[fig. 080] *Serie Gimaraes 001* (2012). Filip Dujardin



[fig. 081] *Serie Gimaraes* (2012). Filip Dujardin

A RUÍNA VIOLENTA

“A ruína acontece a duas velocidades, furiosa e lenta, repentina e espontânea ou inevitável e impercetível.” (Stewart, 2020, p.5)

A velocidade e contexto em que se produz a ruína, tem uma grande influência no modo como a sociedade a acolhe. As ruínas de catástrofe e de guerra são, no contexto da destruição, as mais impactantes e expressivas.

O terramoto de 1755, em Lisboa, foi o primeiro grande exemplo da força destrutiva da natureza, espalhando o medo sobre as ideias de progresso associadas à cidade e ao crescimento demográfico (Roth et al., 1997). O teatro de marionetas de Martin Englebrecht (fig.085, p.78), representa a impressibilidade e força destrutiva do terramoto de Lisboa, uma natureza não inclusiva, capaz de anular o vínculo da obra humana com o território.

A destruição pelo fogo foi outro dos temas importante para a manifestação da ruína violenta. Um dos primeiros grandes incêndios documentados foi o Incendio de Roma, do ano 64, sobre o qual se formulou a teoria, de que o imperador Nero provocou o incêndio para poder reconstruir o tecido urbano ardido com monumentos em sua honra. Este incêndio é marcado ainda pela culpabilização e perseguição dos cristãos.

O fácil acesso ao fogo e a sua rápida propagação contribuíram para a regularidade dos incêndios urbanos, tornando o tema popular na pintura dos séculos XVII e XVIII.

Um dos pintores mais conhecido pela pintura de incêndios foi William Turner, que também se dedicou aos desastres naturais e acontecimentos históricos, estando este último profundamente ligado ao incêndio, uma vez que o fogo se revelou uma importante ferramenta de contextualização social.

Turner dedica-se ao incêndio principalmente a partir de 1830. Na sua obra *Burning of the Houses of Parliament*, o fogo é um símbolo das mudanças no sistema político trazido pela Lei da Reforma de 1832 (fig.089, p.81). Turner não se preocupa apenas em representar o momento em que o fogo consome os edifícios, ele dá também protagonismo ao poder da ruína isoladamente; enquanto testemunho da tragédia, como em *The Pantheon, the Morning after the Fire (1792)*. Nesta pintura Turner controla a luz para induzir o amanhecer, com a intenção de captar o primeiro momento em que a ruína se revela à luz (à sociedade) após as chamas (fig.086, p.79). Por entre os vãos do alçado neoclássico, frio e sombrio, o interior é iluminado, e o tom avermelhado do tijolo dos escombros é evidenciado. O amanhecer ganha uma dimensão poética, revelando a verdadeira essência do edifício, a ruína. Para além desta vista exterior ele também faz uma vista interior, *The Interior of the Ruined Oxford Street Pantheon (1792)*, mostrando duas visões da ruína, uma social e caótica (visão popular) e outra silenciosa e solitária (fig.087, p.80).

O incêndio também é retratado como algo acidental, uma consequência da dependência do fogo nos usos quotidianos, e do excesso de materiais combustíveis concentrados nas cidades, que faziam com que qualquer acidente pudesse resultar numa tragédia. Testemunho disso foram o Incêndio de Londres de 2 de setembro de 1666, com origem em armazéns de brandy, vinho e óleo e devastou 80% da cidade antiga (Nayeri, 2016); ou o Grande Incêndio de Chicago de 1871, cuja lenda diz ter tido início num candeeiro de querosene, derrubado no estábulo por uma vaca (Levere, 2021); ou ainda o Incêndio de Lisboa, de 25 de agosto de 1988, a pior catástrofe desde o terramoto de 1755. O incêndio de Lisboa teve início no armazém Grandella, na rua do Carmo, e afetou 18 edifícios do Chiado, deixando mazelas na memória coletiva, pela relevância do centro histórico de Lisboa (RTP, 2008).

O tema dos incêndios na pintura, veio romper com a representação clássica das vistas. Nestas obras os edifícios colapsam e desvanecem nas chamas e no fumo, a vegetação não existe, e o céu azul ganha tons cinzentos, amarelos e vermelhos, que remetem para

um ambiente noturno e violento que atrai o sujeito para dentro da ação. Nos Caderno de Leonardo da Vinci, há notas específicas sobre a composição de catástrofes. Quando fala na pintura de cenas noturnas ele afirma que *“se queremos retratar uma cena noturna, vamos preparar um grande incêndio.”* Para da Vinci o fogo permite infetar com cor os elementos que se querem representar, enquanto se tingem com os tons escuros da noite o que está mais distante. No que diz respeito às personagens da cena, Da Vinci diz ser necessário que os seus gestos mostrem a intensidade do calor e das feridas provocadas pelo *“brilho intolerável”* (da Vinci, 1995).

Da Vinci descreve também como produzir uma inundação:

“As montanhas devem parecer rachadas por terremotos antigos, e as suas bases cobertas com restos de arbustos dos cumes das montanhas; tudo isto misturado com lama, raízes, ramos de árvores e uma variedade de folhas entre lama e pedras.

Fragmentos de algumas montanhas que descem ao vale e formam a margem para as águas dormentes do rio, que depois de ter galgado as suas margens, precipita com ondas temíveis, arrasando e destruindo as muralhas das cidades e casas de campo no vale. As ruínas dos edifícios devem levantar nuvens de pó na forma de fumo à medida que a chuva cai. Do mesmo modo, grandes massas de detritos caem do topo das montanhas e grandes edifícios colidem com as águas dos grandes lagos, enquanto enormes quantidades de água saltam no ar na direção oposta.” (da Vinci, 1995)

Na obra de Hubert Robert, que nasce no seio de uma visão romântica, é interessante perceber a influência das alterações sociais em França. As ruínas de Robert ganharam violência, e as vistas *“fantásticas”* e *“imaginárias”*, transformam-se em pintura de destruição, com uma amplitude quase documental, dos temas *“incêndio”*, *“destruição”* e *“demolição”*. Obras como a *Demolição de Casas na Ponte Notre-Dame*, *A Destruição de uma Igreja*, trazem uma nova visão da ruína; a ruína como reflexo das alterações sociais.

Do mito da Torre de Babel à Queda de Jericó, a religião também propagou a ruína violenta como uma vontade de Deus. As muralhas de Jericó desabaram com o poder divino, e a cidade foi invadida e destruída (fig.083, p.76).

“Quando as trompetas soaram, o exército gritou, e ao som da trompeta, quando os homens gritaram alto, a muralha desabou, e então entraram e conquistaram a cidade. Ofereceram a cidade ao Senhor e destruíram pela espada todos os que nela viviam, homens e mulheres, jovens e velhos, gado, ovelhas e burros.”

“Então queimaram toda a cidade e tudo o que nela havia (...)” (Joshua 5:13-6:27. NIV)

A fatalidade do destino, através da introdução da ruína está presente na obra do pintor romântico Casper David Friedrich, as suas paisagens são inquietantes e sombrias e muitas vezes violentas, como é o caso da obra *The Sea of Ice* (1823-1824), também conhecida como *The Wreck of Hope* (fig.090, p.82). Esta obra foi inspirada nas expedições ao Ártico de William Edward Parry, no entanto a emoção do quadro não está na aventura, mas sim na intensidade dramática com que representa o “naufrágio”, pois o barco já afundou e são os icebergs destroçados, em movimento que anunciam a morte da “esperança” (Artchive, 2023; Web Gallery of Art, 2023). A intensidade dramática da pintura deve-se também à experiência traumática da morte do seu irmão mais novo Christoph que morreu afogado nas águas geladas do fosso de Greifswald a tentar salvar Casper, que caiu através do gelo enquanto patinava (Dagmar Lißke und Susanne Papenfuß, 2013).

Com a eclosão da Guerra Civil Americana (1861-1865), e a evolução da fotografia, surgem diversos registos dos conflitos. As fotografias de George N. Bernard (fig.094, p.84) revelam uma cultura moderna em ruína, em que a ruína se tornou um sacrifício patriótico, necessário para superar os antagonismos políticos entre Norte e Sul, e alcançar a prosperidade e união (Roth et al., 1997).

A RUÍNA VIOLENTA

Seguiu-se a Guerra Franco-prussiana (1870-1871) e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), à medida que as guerras se aproximam do séc. XX, a ferocidade dos conflitos armados provoca cenários cada vez mais avassaladores, e a fotografia vai acompanhar o escalar dos eventos, tornando-se numa das principais fontes documentais. Através da fotografia, as ruínas de guerra alcançaram aqueles que viviam longe dos lugares de conflito, e a relevância moral subjacente a estas imagens, colocou a destruição violenta de edifícios pelo homem, como principal causa da ruína. Esta destruição tornou as ruínas, ainda mais expressivas, por ter alterado drasticamente a paisagem das cidades, que despovoadas e em ruínas, eram cenários pós-apocalípticos. Albert Einstein disse que visitar esses lugares de conflito e ruína alteraria a opinião das pessoas sobre a guerra. *"If only they could see!"*

As guerras seguintes, trouxeram cenários de destruição ainda mais impactantes, devido aos bombardeamentos aéreos, primeiro na Guerra Civil de Espanha (1936-1939) com o bombardeamento da cidade de Guernica, e depois durante a Segunda Guerra Mundial, com os bombardeamentos de várias cidades, dos quais se destaca a destruição provocada a cidades alemãs e japonesas nos últimos anos da guerra. As duas bombas nucleares, lançadas em 1945 sobre as cidades Hiroshima e Nagasaki causaram uma destruição, antes inimaginável, que foi amplamente registada pelo exército americano e por fotógrafos japoneses (fig.096, p.85). Estas fotografias apenas viriam a ser divulgadas no fim da ocupação americana do Japão, em 1952, por terem sido censuradas, no entanto, como diz Tômatsu, a brutalidade dessas imagens revela *"um tipo totalmente novo de ruína (...) o deserto atômico"* (Tômatsu, 1966, citado por Thomas, 2007, p.45).

Embora a fotografia tenha sido o principal difusor das ruínas da Segunda Guerra Mundial, a sua violência vai também influenciar obras de pintura como *Totes Meer* (1840-41) (fig.091, p.82). Paul Nash inspirou-se num aterro de peças e partes de aviões destruídos em Cowley, Oxfordshire. Numa descrição do lugar ele diz: *"De repente, aquilo pareceu-me um grande mar transbordando... os disjuntores levantando-se e esbarrando na planície... não é água ou até gelo, é algo estático e morto."* (citado por Tate, 2023)

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, as paisagens bombardeadas, especialmente na Alemanha, foram disseminadas no cinema, fazendo culto a um quotidiano em ruínas que alimentou o medo de um futuro ameaçado por guerras, e acidentes nucleares. Destacam-se os filmes de Rossellini, Fellini, Pasolini, Wender, Resnais, Tarr, Sokourov ou Angelopoulos (Habib, 2007).

Foram particularmente marcantes para a cultura do pós-guerra os três filmes dirigidos por Roberto Rossellini: *Roma città aperta*(1945), *Paisà*(1946) e *Germania anno zero*(1948). Rossellini foi o precursor do neorealismo italiano e os seus filmes tiveram uma grande influência na difusão da realidade social e económica do pós-guerra. A experiência de ter de recomeçar "em ruínas", retratada por Rossellini em *Germania anno zero*, aproxima a fragilidade da ruína da fragilidade humana, protagonizada por Edmund, uma criança de 12 anos, que tenta ajudar a família a sobreviver à escassez de alimentos e falta de condições laborais e de saúde da Alemanha do pós-guerra.

Além da guerra, o cinema também vai explorar a violência da paisagem degradada e envenenada pela indústria, como no filme *Desert Rosso*, Michelangelo Antonioni, em que a paisagem fragilizada e o ruído industrial reproduzem o estado de espírito de Giuliana.

Desde então a ruína violenta foi ganhando espaço no nosso preconceituoso subconsciente. Do sensacionalismo jornalístico (agravado pela globalização), à violência cinematográfica agravada pela CGI (*computer-generated imagery*), são nos inculcidas imagens de ruínas cada vez mais violentas, ao ponto de, passarmos por períodos de guerras, pandemias e alterações climáticas e não nos sentirmos comovidos ou afetados pela negatividade dessas ruínas. A nossa "biblioteca ficcional" faz nos superar a ruína violenta por alienação.



[fig. 082] *The death of Charles, Duke of Bourbon, and the capture of Rome. Da série: The victories of Emperor Charles V, 1555, Maarten van Heemskerck*



[fig. 083] *The Destruction of Jericho, 1569, Maarten van Heemskerck (em Clades, ou Disasters of the Jewish Nation)*



[fig. 084] *Perspectivische vorstellung eines Erdbebens* (Perspetiva de um terramoto), Martin Engelbrecht, 1750



[fig. 085] *O Terramoto de Lisboa*, gravuras de Martin Engelbrecht com desenhos de Jeremias Wachsmuth, década de 1750 (formato *concertina peepshow*)

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA VIOLENTA

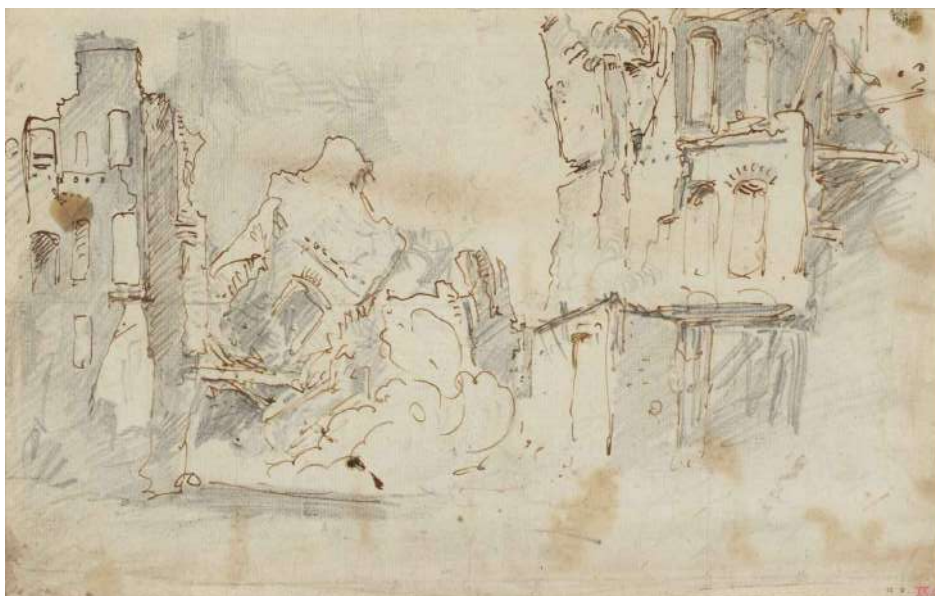


[fig. 086] *The Pantheon, the Morning after the Fire*, William Turner, 1792



[fig. 087] O interior da ruína do Panteão de *Oxford Street*, William Turner, 1792

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA VIOLENTA



[fig. 088] Estudo de um edifício em ruína (1792), William Turner



[fig. 089] *The Burning of the Houses of Parliament* (1834-5), William Turner



[fig. 090] *The Sea of Ice* (1823-1824), Casper David Friedrich



[fig. 091] *Totes Meer* (Dead Sea, 1840-1841), Paul Nash

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA VIOLENTA



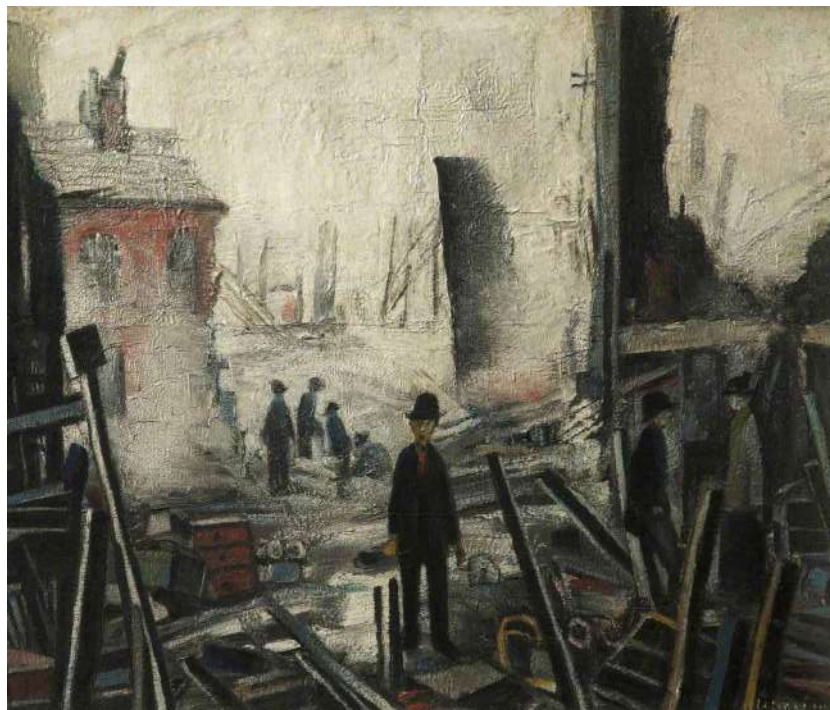
[fig. 092] Montra de loja de estatuária em Compton após o terremoto de 1933, Adams McCafferty



[fig. 093] Casas Compton em ruína após o terremoto de 1933, Adams McCafferty, 1933

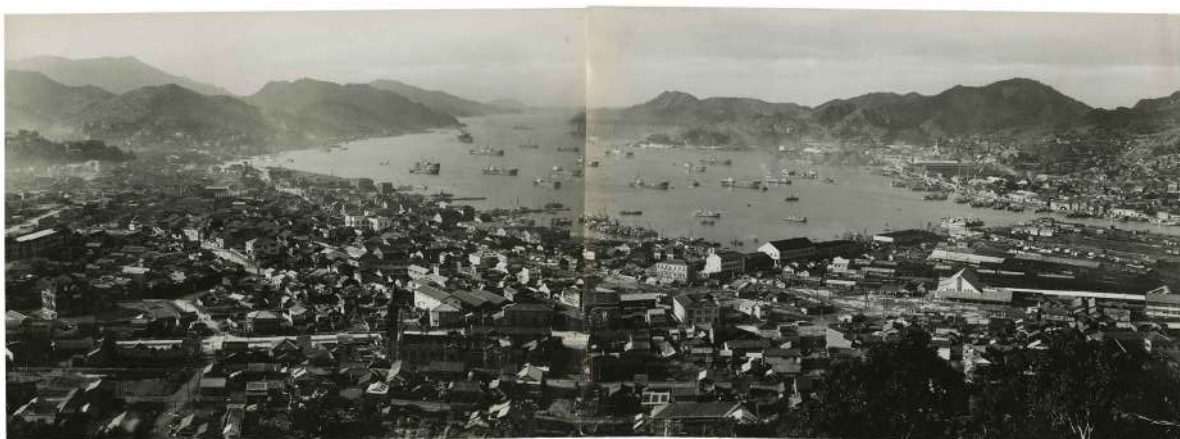


[fig. 094] *Ruins in Columbia, S.C. No. 2* (1866), George N. Barnard



[fig. 095] *Blitzed Site* (1942), Laurence Stephen Lowry

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA VIOLENTA



[fig. 096] Vistas Panorâmicas de Nagasaki antes e depois de 9 Agosto de 1945. Torahiko Ogawa



[fig. 097] Hiroshima, 10 de Agosto de 1945. Yōsuke Yamahata



[fig. 098] Silhueta de pessoa numa escadaria, a uma distância de 880 metros do epicentro. Hiroshima, Outubro de 1945. Yoshito Matsushige

A RUÍNA NA CIDADE

Na génese da cidade está implícito um dinamismo evolutivo que responde à ruína, garantindo a contemporaneidade da imagem urbana. Esta ação humana progressiva, deixa uma espécie de “memória genética” do seu processo. Como disse Petrarca sobre Roma: “o antigo vive dentro de nós e entre nós.” (Citado por Auslander, 1932)

Para Simmel a vantagem civilizacional de cidades antigas, como Roma, é a sua capacidade de reconciliar as tensões entre o presente e o passado, onde “foi o mais puro acaso que decidiu que forma geral havia de resultar do mais antigo e do mais recente” (Simmel, 2010, p.14). Simmel vê em Roma, beleza na estética do conjunto, independentemente do “carácter ocasional das partes”. No entanto este carácter foi ditado pela própria natureza da cidade, não sendo “ocasional”, mas informado por um legado cultural que direcionou as escolhas individuais dos habitantes num caminho diversificado e contínuo. Por sua vez, quando se refere a Florença e Veneza, crítica justamente a estética imposta à cidade, e o domínio da cenografia e museologia que contraria a própria natureza da cidade, em que o ritmo é “demasiado humano”, próximo do “sonho”.

Até ao final do século XVIII a ruína nas cidades da Europa era sobretudo fruto de catástrofes naturais ou guerras, e o crescimento ocorria através da ocupação dos vazios urbanos ou da reconstrução. Com as transformações políticas, sociais e económicas trazidas pela Revolução Industrial, e o rápido crescimento demográfico das cidades, a burguesia vai ocupar a frente da rua, e a classe operária e pobre vai estabelecer-se no interior dos quarteirões, com limitadas condições de habitabilidade, contribuindo para a degradação, precariedade e insalubridade do tecido urbano. Aquando do congestionamento dos centros urbanos, cresce desordenadamente para a periferia. Esta vai ser uma das principais preocupações do urbanismo europeu, resolver o problema dos *guettos* no centro da cidade, manter os centros económicos e burgueses, e redesenhar a rua para receber as novas infraestruturas e transportes. Estas intervenções vão rasgar e demolir quarteirões e definir vias estruturantes, a pensar no crescimento da cidade tradicional, como foi o caso de Paris (1853-1869) e de Barcelona (1859), protagonizados respetivamente por Haussmann e Cerdà. Este será o primeiro grande momento de produção de ruínas urbanas, causado pelo excesso populacional e pobreza, e consequente necessidade de efetuar demolições planeadas (sobretudo no tecido medieval) a pensar no futuro das cidades.

No Séc. XX, as crises financeiras e demográficas levaram ao abandono e degradação do tecido residencial e industrial das cidades. Os planos urbanísticos privilegiaram a construção de raiz, respondendo às dinâmicas demográficas e às oscilações socioeconómicas. Por outro lado, as duas guerras mundiais, na primeira metade do séc. XX, aceleraram a necessidade de superar a ruína e reconstruir as cidades destruídas pelos bombardeamentos aéreos da Segunda Guerra Mundial.

Plano Haussmann

Em 1853, Haussmann é encarregue por Napoleão III da reforma urbanística de Paris, que visava converter a *Île de la Cité* na área militar e administrativa da cidade, facilitar as manobras militares na cidade e melhorar a circulação e as condições de salubridade. O início da reforma acontece em 1854, no centro da cidade, no âmbito da Exposição Universal de Paris, programada para 15 de maio de 1855. Para executar o plano a antiga cidade medieval, com traçado orgânico e ruas estreitas é atravessada pro grandes eixos e recebe uma via de circunvalação (fig.102, p.98). As ruas são convertidas em avenidas, arborizadas e com iluminação e são desenhados parques e jardins públicos (Jardin des

Tulleries, Palais Royal, Parc Montsouris). O quarteirão é definido pelo sistema viário, adquirindo formas irregulares em função dos nós do traçado. Os edifícios são perpendiculares à rua e respondem à lei de uniformização das fachadas, a altura dos edifícios é definida em função da largura das ruas, e a cobertura obedece a um ângulo de 45°. O Plano Haussmann demoliu 49 quilômetros de ruas antigas e contruiu 165 quilômetros de ruas novas e um sistema de esgoto único para toda a cidade. Para a execução da reforma contribuíram a lei da expropriação de 1840 e a lei sanitária de 1850. Haussmann viria a ser demitido em 1870, mas muitos dos seus planos seriam continuados por Jean-Charles Alphand, nomeadamente uma rua chamada Boulevard Haussmann terminada em 1927. Embora o plano tenha melhorado significativamente a qualidade de vida na cidade e tenha, a sua intervenção foi bastante criticada devido à insensibilidade para com a cidade antiga

A ruína em Detroit

No início do séc. XX, o investimento de Henry Ford na modernização dos sistemas de fabrico automóvel, fizeram de Detroit “a capital mundial do automóvel e o berço da produção em série”. Consequentemente a cidade teve um crescimento exponencial, acolhendo milhares de pessoas em busca do sonho americano. Nos anos 50, Detroit tinha quase dois milhões de habitantes, tornando-se na quarta maior cidade dos Estados Unidos. O automóvel tornou-se rápido e uma figura presente na cidade, assim como as estradas, autoestradas e parques de estacionamento (fig.116, p.105). A classe média mudou-se para os subúrbios, e deu-se o abandono do centro urbano a que se seguiu a desindustrialização

Em 1967, a crise financeira aumentou a tensão social em Detroit, e o êxodo urbano, provocando a ruína de edifícios, e bairros fantasmas, que eram o arquétipo do desastre do progresso civilizacional, prometido pela cidade.

No final da década de 1930 a Home Owners' Loan Corporation (HOLC) criou os “Residencial Security maps”, para assinalar o risco de crédito hipotecário das maiores cidades americanas. Os bairros considerados de alto risco ou “Perigosos” viam o acesso aos empréstimos negados pelas instituições bancárias, o que acentuou a degradação destes bairros, e a segregação económica e racial (fig.119, p.106).

Os técnicos do HOLC consultaram os funcionários locais de empréstimos bancários, funcionários municipais, avaliadores, e corretores de imóveis para criar mais de 150 mapas. Os critérios de classificação dos bairros eram a idade e condições da habitação, acesso ao transporte, proximidade de amenidades como parques ou desconfortos como indústrias poluentes, classe económica e emprego dos residentes, e a sua etnia. Os bairros foram codificados por cores: verde para o “Melhor”, o azul para “Ainda Desejável”, o amarelo para “Definitivamente em Declínio” e o vermelho para “Perigoso”. (Mitchell & Franco, 2018)

Steidl (2010) define estas ruínas como monumentos que lembram um “grande Império”, assim como as Pirâmides do Egito, o Coliseu de Roma ou a Acrópole de Atenas. No entanto, este império não durou meio século, o que demonstra que os períodos de transformação civilizacional cada vez são mais curtos.

A cidade moderna do Pós-guerra: StalinAllee e Hansaviertel

O Movimento Moderno, veio promover uma rutura com a cidade tradicional, em virtude do interesse em planear a cidade moderna sem os constrangimentos do passado e a herança de um tecido denso, insalubre e doente, sobretudo no final da Primeira Guerra Mundial. Procuravam-se novos padrões organizativos, que obedeciam a uma grelha planeada e funcionalista, e incorporam novos materiais e tecnologias.

Na década de 1920, Le Corbusier vai desenvolver os estudos urbanos *Ville Contemporaine* (1922), *Plain Voisin* (1922-1925) e *Ville Radieuse* (1924 -1933). No *Plan Voisin* Le Corbusier propõe fazer *tabula rasa* de parte da cidade antiga de Paris, para definir um lote retangular salubre, com zonas verdes, que recebe as torres de escritórios (zonas administrativas) e torres residências organizados numa grelha ortogonal, e resguardas do sistema viário urbano principal (fig.103, p.99).

Os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), cujo primeiro se realizou na Suíça em 1928, vieram ampliar o debate sobre as teorias modernas para a cidade. Entre os congressos, pode destacar-se o CIAM IV, em 1933, em que se discutiu a cidade funcional, o rápido crescimento das cidades em função da mecanização e produção em massa, e a vantagem da cidade vertical, que resultaria na Carta de Atenas (que propunha o zonamento da cidade em quatro funções básicas: habitação, trabalho, recreio e circulação); ou o CIAM VI, em 1947, sobre a reconstrução das cidades do Pós-Segunda Guerra Mundial, que se traduziram em numerosas operações urbanísticas modernas de reconstrução das cidades europeias. Estas intervenções são contaminadas pela ideia "maquina de habitar" de Le Corbusier, incorporadas no livro *La Ville Radieuse*, publicado em 1935. O urbanismo moderno vai privilegiar a construção em altura, envolvidos por zonas verdes e afastados da rua e do transito automóvel.

Por sua vez em 1954, uma outra geração de arquitetos, entre os quais Aldo Van Eyck e Alison e Peter Smithson, vão formar um grupo chamado Team 10, que diverge dos princípios dos CIAM anteriores, em prol de uma cidade mais tecnológica e futurista, que resulta numa arquitetura mais antropológica e atenta às necessidades das comunidades. Baseados na importância da comunidade, Alison e Peter Smithson propõem uma nova ordem hierárquica da cidade - casa, rua, distrito, cidade - a que se associou o conceito de *Cluster*, elementos urbanos que nascem para as comunidades e que embora pertençam à cidade, tem uma identidade específica, e que, portanto, resultam de um crescimento urbano livre.

Após a Segunda Guerra Mundial, a necessidade de reconstrução das cidades europeias, e interesse na construção de novos bairros periféricos, vai permitir pôr em prática os modelos de urbanismo modernos propostos na Carta de Atenas. A instabilidade social, a insalubridade e a destruição da cidade antiga, sugeriam uma mudança nas políticas urbanas que se enquadrava com os ideais de cidade moderna, vertical e arejada dos CIAM. A destruição afetava sobretudo as cidades de grande densidade urbana e no caso de Berlim, resultou na destruição de cerca de metade do tecido urbano, e sobretudo o centro da cidade (fig. 104 e 105, p.100).

A partir de 1945, começa a reconstrução da cidade considerando as preocupações modernas com a salubridade e densidade urbana. A Alemanha Oriental vai continuar o modelo de quarteirões tradicional, organizados por um eixo monumental, e a Alemanha Ocidental vai adotar os ideais da cidade moderna, espelho de uma sociedade livre e democrática, com blocos habitacionais isolados e quarteirões arborizados.

StalinAllee, na parte oriental, foi pensada para ser um símbolo do socialismo na Alemanha. A sua construção foi anunciada após a divisão da Alemanha em 1949, e houve um concurso em 1951, ganho por Egon Hartmann, contudo o projeto final viria a juntar também as ideias de Richard Paulick, Hermann Henselmann, Hanns Hopp, Kurt Leucht e

Karl Souradny, que tinham ficado nos quatro lugares seguintes. StalinAllee respondia ao desenho urbano tradicional, uma arquitetura historicista (gótico e neoclássico) com técnicas de construção modernas. É uma rua de proporções monumentais, com 1800 metros de extensão e 80 metros de largura, composta por 2700 “palácios residenciais” de rendas acessíveis (fig.110, p.103).

No lado de Berlim Ocidental foi promovido em 1953, um concurso, no âmbito da Interbau (Internationale Bauausstellung), a primeira Exposição Internacional de Arquitetura do pós-guerra, para a reconstrução do bairro Hansaviertel, entre dois elementos naturais, o parque Tiergarten e o Rio Spree (fig.114, p.104). Os vencedores do concurso para o bairro foram Gerhard Jobst e Willy Kreuer, que propunham edifícios dispersos envolvidos por áreas verdes. Otto Bartning (coordenador da exposição Interbau 1957) convidou 53 arquitetos alemães e estrangeiros para desenhar os edifícios do bairro. Hansa tinha a particularidade de ser no centro da cidade, o que conferiu a este projeto um valor experimental acrescido, uma vez que até então estes modelos de bairro eram sobretudo associados à periferia. Além disso, antes da II Guerra Mundial, Hansaviertel era um bairro rico, com pátios interiores, e boa localização e articulação com a cidade, uma zona que interessava a cidadãos intelectuais e com poder económico. Entre os arquitetos estão Alvar Aalto, Jacob Bakema, Luciano Baldessari, Paul Baumgarten, Eugène Beaudouin, Werner Düttmann, Egon Eiermann, Bruno Grimmek, Walter Gropius, Arne Jacobsen, Le Corbusier, Wassili Luckhardt, Oscar Niemeyer, Sep Ruf, Max Taut, Pierre Vago e Johannes Hendrik Van Den Broek. O bairro organizava-se em três grupos de edifícios: seis torres com mais de dez andares; blocos de quatro a dez andares; e moradias unifamiliares de um e dois pisos com jardim privado. No total foram construídos 35 dos 45 projetos, entre 1955 e 1960, e a reconstrução de Hansaviertel foi o momento central da exposição Interbau de 1957, com o tema “A cidade de amanhã” (Die Stadt von Morgen). As ideias presentes na Interbau, já vinham da década de 1920, presentes em Gropius e Le Corbusier.

Manifestações Artísticas

A Segunda Guerra Mundial, produziu ruínas antes impensáveis, que suscitaram não apenas debates no plano da reabilitação da cidade e dos centros históricos e monumentos, mas também o receio de que as cidades reconstruídas e/ou não afetadas pelos efeitos da guerra, pudessem num abrir e fechar de olhos, transformar-se em cenários apocalípticos, fruto da ameaça nuclear e da poluição ambiental (pelas indústrias). Neste contexto, na Alemanha e em Itália, o cinema vai dar foco à cidade em ruína (bombardeada), e alimentar uma cultura do pós-guerra em que a imagem da ruína aparece como uma previsão do futuro em que as cidades e a sociedade entram em rutura.

Na segunda metade do séc. XX os efeitos ambientais da poluição, e as sociedades disfuncionais e utópicas foram os principais temas da produção artística sobre a cidade. Estas obras aproveitavam a imagem decadente e frágil das ruínas para transmitir uma mensagem ideológica sobre o presente e futuro da cidade.

Na década de 1970, afetado pela Segunda Guerra Mundial e pela violência urbana e social/cultural do pós-guerra, o romancista inglês G. Ballard, vai criar visões suburbanas compostas de estradas e bairros carentes de valor identitário, sociedades autodestrutivas e violentas, que bebem da tradição do sublime, mas reivindicam uma estética pós-romântica. *The Atrocity Exhibition* (1970), *Concrete Island* (1974) e *High Rise* (1975) mostram que a natureza humana tem o potencial para a ruína, e que as suas ações disruptivas tem os primeiros sinais no contexto urbano (cidade moderna e tecnológica), devido à concentração de conflitos individuais, aspirações materiais e pretenciosas, que alimentam a ruína do espírito, com potencial para a violência em pensamentos e atos.

Laurence Stephen Lowry, reconheceu o potencial e beleza na cidade industrial, em particular de Pendlebury, Greater Manchester onde viveu entre 1910 e 1952. As suas paisagens urbanas são caóticas, e densamente povoadas, por figuras (matchstick man) que habitam a rua ao ritmo apressado (*The Rush Hour*, 1964) da maquinaria industrial e frenesim urbano.

Os elementos que utiliza nas suas obras fazem parte da paisagem que lhe é familiar: fábricas, portos, pontes, bairros operários (casas geminadas) e edifícios degradados (isolados na paisagem e sem relação com as ruas nobres da cidade), gradeamentos, becos murados, postes elétricos, chaminés e fumo. Muitas vezes a paisagem não é fidedigna, ele altera a perspetiva, modifica as ruas e aumenta e reduz a escala de edifícios particulares para chegar à composição ideal. Inclusive percebe-se que cristaliza a paisagem indústrias, recorrendo à sua memória para as suas obras da década de 1960, e abdicar da presença do automóvel, e dos elétricos e preservar a ruína das zonas pobres (fig.122, p.107).

As figuras de Lowry também refletem a realidade social das cidades, em que na rua à três tipos de figuras principais; as que vão trabalhar as que saem do trabalho e as que estão desempregadas (figuras isoladas). As suas personagens não são heroicas e por isso não as retrata dentro das fábricas ou moinhos, elas representam apenas a valores tradicionais da classe trabalhadora.

A ocupação fabril dos arredores da cidade, a falta de planeamento, e o crescimento exponencial dos aglomerados urbanos e das vias e comunicação, fizeram aumentar os lugares em suspenso, as paisagens frágeis e esqueléticas, que espelhavam uma ação (humana) inacabada, a que Robert Smithson chamou "*Ruins in Reverse*". No seu artigo de 1967, *A tour of the monuments of Passaic*, Smithson faz um passeio pelas margens do Rio Passaic, em New Jersey, registando vários elementos que rompem com a visão romântica da paisagem, uma ponte, torres de bombagem, tubos de drenagem, e uma caixa de areia. Para Smithson "os edifícios não caem em ruína depois de serem

construídos” eles “*erguem-se em ruína antes de serem construídos.*” (Roth et al., 1997, p. 31) (fig.124, p.108)

Na década de 1970, Gordon Matta-Clark desenvolveu uma série de obras sobre a decadência da cidade, que criticavam as políticas sociais e planos urbanos fracassados. A maioria dos trabalhos vão incidir sobre casas e armazéns abandonados ou com data prevista para a demolição, e espaços desconsiderados no tecido urbano. As suas intervenções foram fundamentais para promover a imagem da ruína urbana, explorando o potencial estético da decadência contemporânea. O artista enfatiza o modo como as realidades políticas e socioeconómicas podem alterar o destino das cidades, e inviabilizar os projetos de futuro (política urbana). Embora Matta-Clark utilize edifícios abandonados e em ruína, as suas intervenções acentuam a imperfeição/alteração do destino inicial do edifício (que era servir a cidade). Com a destruição dos edifícios, também a sua intervenção é apagada, passando a existir apenas em fotografia e filme, e a integrar prematuramente o passado da cidade.

Em 1972, no âmbito da sua exposição *Walls Paper* escreveu uma carta a Dan Forresta, do American Center em Paris, em que fala sobre a ruína:

"Quer dizer, todas as pessoas adoram uma ruína em algum momento ... Percebo que é necessário um vácuo perfeito para preservar o nosso sentido do tempo. Trata-se de um vazio bem cuidado, de uma devoção cultural à manutenção da identidade de partes em constante desintegração."

Entre 1973 e 1974, Gordon Matta-Clark comprou quinze lotes num leilão público da cidade de New York, catorze em Queens e um Staten Island. Estes lotes eram áreas residuais minúsculas e estreitas, e de difícil acesso (por estarem rodeados por moradias), que por algum erro no levantamento topográfico ou no planeamento dos lotes tinham ficado fora dos interesses imobiliários. O artista adquiriu estes espaços “inúteis” por preços entre os 25 e os 75 dólares. Embora haja menção à possibilidade de estes lotes terem sido adquiridos com o objetivo inicial de produzir site specific art. Matta-Clark limitou-se a mapear, medir, fotografar e catalogar os quinze lotes, documentando estas anomalias e incoerências no planeamento da cidade. Este trabalho ficou conhecido como *Reality Properties: Fake Estates*.

Gordon Matta-Clark (1974) integrou um grupo de artistas, formado em 1973 chamado *Anarchitecture*, que criticava sobretudo as ideias modernistas da cultura contemporânea e da arquitetura. Relativamente às ideias deste grupo sobre a cidade, o artista escreveu: *"Quando se vive na cidade, todo o tecido é arquitetónico em algum sentido. Pensámos mais em vazios metafóricos, lacunas, espaços que sobravam, lugares que não se desenvolviam."*

Em 1974, Matta-Clark vai serrar uma casa de madeira (*Splitting*), em Englewood, New Jersey (fig.126, p110). Faz dois cortes verticais, paralelos, a começar no telhado, criando uma fresta central; a base da casa em alvenaria também foi cortada para conseguir uma ligeira inclinação e acentuar a divisão das duas partes. A partir de 1974, o artista vai começar também a considerar o valor expositivo do fragmento dos edifícios cortados com precisão, como na obra *Bingo*, em que remove a fachada de uma casa do Love Canal, e insere as paredes no Artpark; mas também em *Splitting: Four Corners* (1974), *Office Baroque* (1977), entre outros.

Para a Biennale de Paris, em 1975, o artista vai intervir em duas casas do século XII em Les Halles, que faziam parte do plano de demolições no âmbito da construção do Centre Georges Pompidou. Nesta intervenção chamada *Conical Intersect*, Matta-Clark fez

A RUÍNA NA CIDADE

um buraco em forma de cone, que se abria para a rua, e no interior se inclinava cerca de 45 graus para cortar a cobertura, deixar a luz atravessar os edifícios e iluminar o interior, e permitir uma vista periscópica da cidade (fig.125, p.109).

Faz também *Circus or The Caribbean Orange*, em 1978, que consiste em três círculos cortados nas paredes e pisos de um edifício junto ao Museum of Contemporary Art de Chicago, assemelhando-se à *Carceri d'invenzione* de Piranesi.

"Completar através da remoção. Subtração de superfícies. Não construir, não reconstruir, não construir espaço. Criar complexidade espacial através de novas aberturas nas superfícies antigas. Introduzir luz no espaço ou através das superfícies que são cortadas. Partir e entrar. Aproximar-se do colapso estrutural, separando as partes no ponto - o ponto de colapso. Traduzir o diagrama para o seu contexto estrutural. O que está além da superfície do edifício. Em vez de usar a linguagem, usar paredes. Olhando através da coisa. A ambiguidade, o que está lá ou não, tanto quanto o todo." (Matta-Clark, 1978)

Em 1977, também Jon Savage vai fotografar as zonas degradadas de Londres, para mostrar o berço do movimento Punk, e ligar a sonoridade e letras à imagem da cidade, revelando que o Punk era uma geração que apenas conhecia a ruína e a decadência social (fig. 127, p.111). A maioria das fotografias são de ruas próximas a Latimer Road e Lancaster Road, em North Kensington, bairro dos Clash, e foram captadas para integrar o segundo número da revista/fanzine London's Outrage. Nesta zona de Londres, e também em Chippenham e Convent Garden, a indústria tinha estagnado e muitos bairros desfavorecidos tinham sido demolidos para dar lugar a novos bairros, cuja construção não avançou. As ruas eram como trincheiras, em que grandes barreiras de chapa canelada, separavam o espaço público degradado, das torres de betão, e das novas pontes e viadutos (Monovisions, 2016).

Desde meados da década de 1990, Lara Almarcegui tem desenvolvido trabalhos sobre os processos de transformação urbana (construção, abandono e regeneração). Abordando temas negligenciados como os terrenos baldios de áreas urbanas e suburbanas, os lotes vazios, as ruínas e estaleiros, e os materiais construção e entulho. Ao fazê-lo expõe as consequências destrutivas do desenvolvimento urbano, e questiona o valor presente destes lugares cujo significado parece depender apenas da visão do passado e de futuro da cidade.

"O principal interesse dos terrenos baldios é que eles estão ligados à realização de um projeto, ainda que tenham proprietário e a sua existência esteja relacionada a planos de urbanismo do futuro ou do passado que, por diversas razões, estão parados. Os terrenos baldios são lugares de possibilidades onde o cidadão se pode sentir livre." (Almarcegui, 2006)

O seu trabalho nos Guias assemelha-se a um inventário: faz um levantamento fotográfico do lugar, reúne informações históricas, geográficas, ecológicas e sociais e depois compila os elementos em guias folhetos, mapas e slideshows. No lançamento dos Guias a artista faz visitas guiadas a estes territórios "em transição", incentivando a que as pessoas visitem estes lugares com a mesma abertura e espírito contemplativo que uma galeria/espaco expositivo convencional (fig.131, p.113). Por outro lado, a sua análise da transformação urbana também a levou a assumir a monumentalidade dos materiais de construção e de escombros de demolições, levando-os para o interior das galerias. Em algumas instalações, desconstrói o edifício para inserir os materiais utilizados na sua construção, junto ao próprio, empilhados e hierarquizados (fig.132, p.114). Tanto as pilhas de materiais como as vistas dos descampados respondem à tradição da representação das ruínas.

Terrain Vague

Em 1995, Solà-Morales vai fazer uma reflexão sobre os vazios urbanos e espaços abandonados das cidades. Recorre à origem e significado da palavra vague em francês para explicar as qualidades do *terrain vague*. A própria palavra terrain, não pode ser confundida com Land, uma vez que a palavra francesa refere "uma extensão de terreno com limites precisos e apto para a construção, para a cidade."

Vague tem duas raízes latinas e germânicas: "vacuus", dando-nos "vacant" e "vacuum" em inglês, ou seja, "vazio, desocupado", mas também "livre, disponível, descomprometido."

Um segundo significado sobreposto ao francês vague deriva do latim vagus, dando "vague" em inglês, também, no sentido de "indeterminado, impreciso, turvo, incerto."

Por sua vez a palavra alemã woge significa "ondulação marítima, aludindo significativamente ao movimento, oscilação, instabilidade e flutuação."

Os terrain vagues são lugares sem uso ou atividade, onde a sensação de liberdade e expectativa se manifesta. "O imaginário romântico, que ainda sobrevive na nossa sensibilidade contemporânea, alimenta-se de memórias e expectativas."

São espaços internos à cidade, mas externos ao uso quotidiano, e "fora dos circuitos eficazes e das estruturas produtivas da cidade" (da economia da cidade) onde "a memória do passado parece predominar sobre o presente." A sua marginalidade pode ser geográfica, económica, social e/ou temporal. Solà-Morales dá como exemplo as "áreas industriais, estações ferroviárias, portos, bairros residenciais inseguros e lugares contaminados são onde a cidade já não está." (Solà-Morales, 1995, p.119-120)

Quer se trate de edifícios vazios, ruínas de edifícios, terrenos vazios ou alguma combinação (dos anteriores), são frequentemente abandonados e degradados, tornando-se "selvagens" e cobertos de vegetação, como nos casos de paisagens industriais abandonadas (normalmente geograficamente distantes e economicamente marginais). No espaço público também se destacam os baldios, terrenos envolventes a vias de trânsito e pontes, sobras/ erros nos planos de urbanização, zonas ribeirinhas descaracterizadas. Como resultado, deparamo-nos com o surpreendente e o inesperado nas cidades, interrupções na "realidade fabricada" em que habitamos.

Como diz Solà-Morales o papel da arquitetura sempre foi colonizar, impor limites, ordem e forma, para tornar o lugar incógnito reconhecível, familiar, universal, introduzindo transformações violentas para conferir cidadania a esses lugares. Como disse Gilles Deleuze (citado por Solà-Morales), "a arquitetura está para sempre do lado da forma, do distante, do ótico e do figurativo, enquanto o indivíduo dividido da cidade contemporânea procura forças em vez de formas, o incorporado em vez do distante, o tátil em vez do ótico, o rizomático em vez do figurativo."

Em suma, Solà-Morales caracteriza o terrain vague como: abandonado, vazio, marginal, não produtivo, e oscilante e indefinido. Ele conclui que para intervir num terrain vague é preciso respeitar a "continuidade: não a continuidade da cidade planeada, eficiente e legítima, mas dos fluxos, das energias, dos ritmos estabelecidos pelo passar do tempo e pela perda de limites". Solà-Morales identifica os Terrain vague nos trabalhos fotográficos de John Davies, David Plowden, Thomas Struth, Jannes Linders, Manolo Laguillo e Olivio Barbieri (fig. 128 a 130, p.112).

A Ruína na Cidade do Séc. XXI

No séc. XXI, as ruínas das cidades devem-se sobretudo ao envelhecimento e abandono de bairros residenciais e à degradação de áreas industriais e portuárias.

As ruínas e espaços abandonados nas cidades tendem a receber ocupações ocasionais e efémeras, associadas ao vandalismo, à pobreza, e à arte. A utilização destes lugares (marginais e periféricos), por parte das classes desfavorecidas, culmina com a autoconstrução de alojamentos precários e hortas urbanas; no caso dos movimentos artísticos caracteriza-se pela utilização da própria ruína como matéria disponível para a obra de arte, ou como espaço que acolhe a exposição da obra. Nas últimas décadas estas dinâmicas espontâneas foram acolhidas por académicos e urbanistas como uma solução para a crise urbanística do encolhimento urbano (*shrinking city*). A ideia base é a introdução de *“usos temporários ou intermédios gerados numa base bottom-up até que programas finais, de mais longa duração, venham a ser implementados.”* (Brito-Henriques & Barata-Salgueiro, 2018, p.55).

Embora a obsolescência e o arruinamento urbano, não sejam exclusivos à cidade do séc. XXI, constata-se que a aceleração da vida contemporânea e a globalização, contribuem para que os ciclos de utilidade e obsolescência sejam cada vez mais curtos, e que, portanto, o espaço que acolhe as atividades humanas tenha de ser mais dinâmico e receptivo à transitoriedade. Um urbanismo temporário que tem uma ação rápida e contínua em preexistências abandonadas; que requer pouco investimento económico e que é adaptável a alterações nos padrões de utilização. Traduzindo-se inicialmente em espaços culturais e de índole artística, passaram também a ser convertidos em start-ups, incubadoras de empresas ou outras empresas que encontram benefícios económicos e sociais nestes espaços, pois são mais baratos e amplos do que os escritórios convencionais.

“Desde a experiência pioneira de Melkweg em Amesterdão, iniciada nos anos 70 com a ocupação de uma fábrica de laticínios desativada por um grupo de teatro que, a partir da ideia de reutilizar o espaço durante o verão daquele ano, o tornou num importante e consolidado cluster cultural, têm sido várias as cidades europeias que acolhem processos semelhantes. São exemplos disso a Kaapelistehdas em Helsinquia (1991), Les Grands Voisins em Paris (2012), a Westergasfabriek, em Amesterdão (1993/2001) ou o distrito de NDSM na mesma cidade (2002), o Bold Tendencies, em Londres (2007), o Matadero em Madrid (2006), os exemplos de Palo Alto (1987), da Fábrica Lehmann ou de La Escocesa (1999/2008) em Barcelona, o Parque de Tempelhof em Berlim (2010), ou o espaço Dok em Ghent (2011).” Em Portugal temos os casos da Fábrica de Braço de Prata (2007), a Lx Factory (2009), o EKA Palace (20013), a Lisbon Work Hub nos Armazéns Abel Pereira da Fonseca (2016), o mercado de Xabregas com a ocupação pela AR.CO (2017) (Brito-Henriques & Barata-Salgueiro, 2018, p.75-75).

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA NA CIDADE



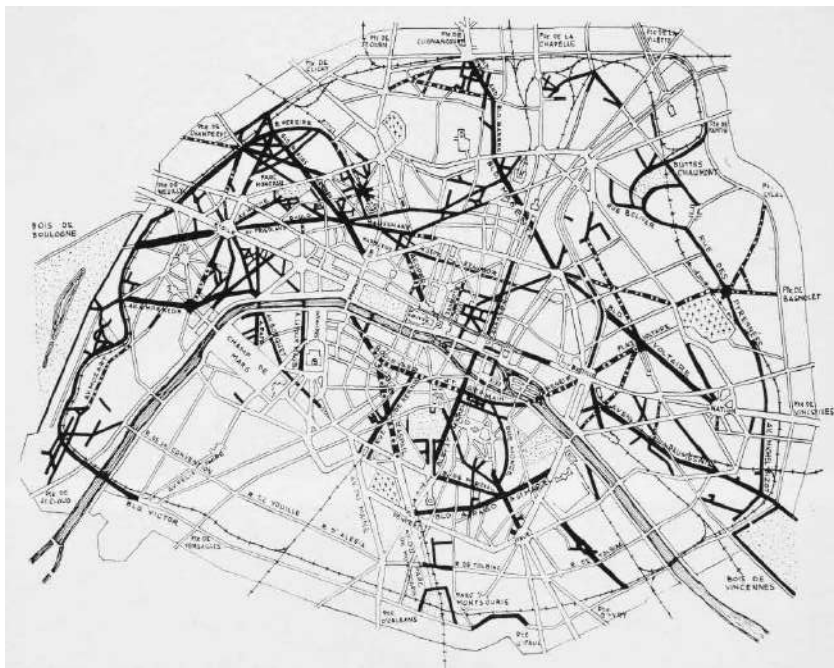
[fig. 099] *Haussmann Le Castor (Activité Lucre)*, 1870-1871. Paul Hadol



[fig. 100] *Plan de Paris, avec indication des rues nouvelles et des travaux en cours d'exécution*, 1853. Firmin Gillot & F. Delarame

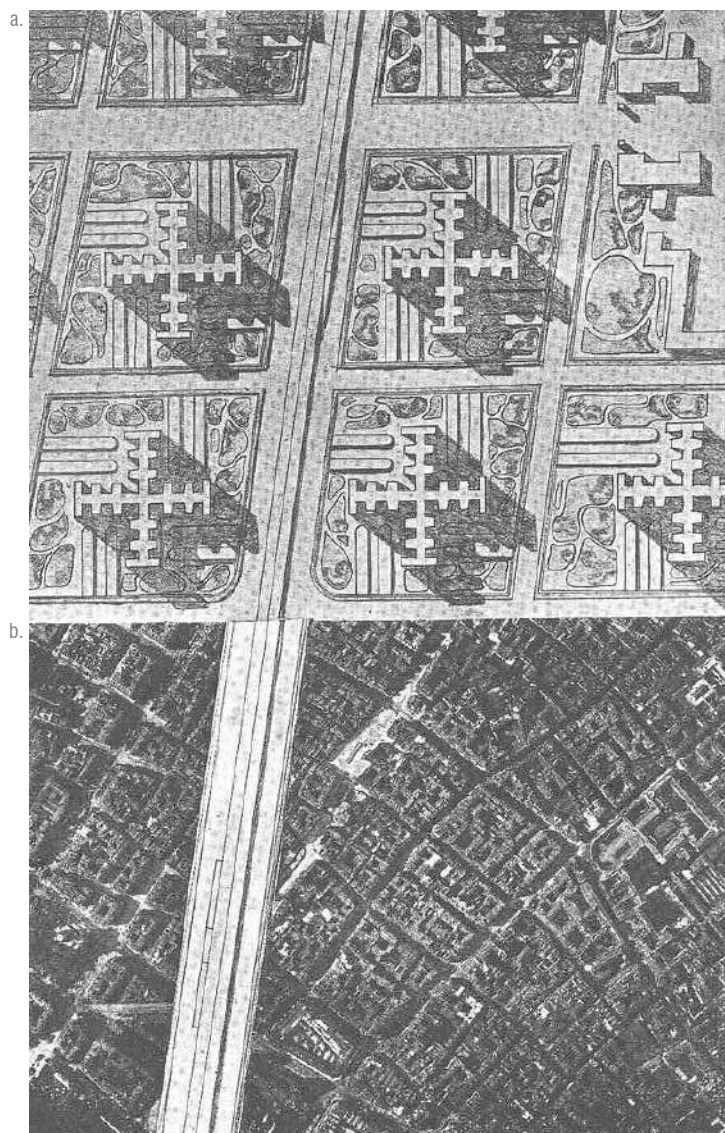


[fig. 101] Avenue d'Opéra. Chantier de la Butte du Moulin et de la rue Saint-Roch (1848-1862). Charles Marville

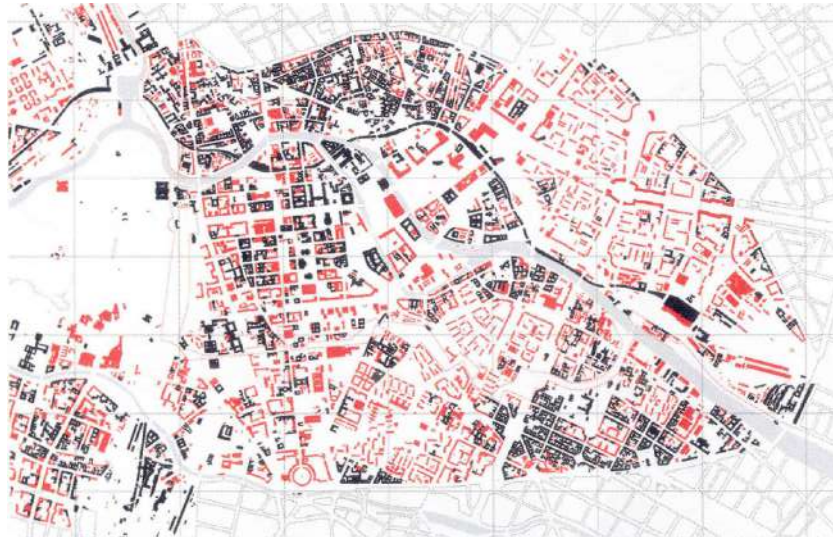


[fig. 102] Planta de Paris com as avenidas e ruas de Haussmann destacadas, 1870.

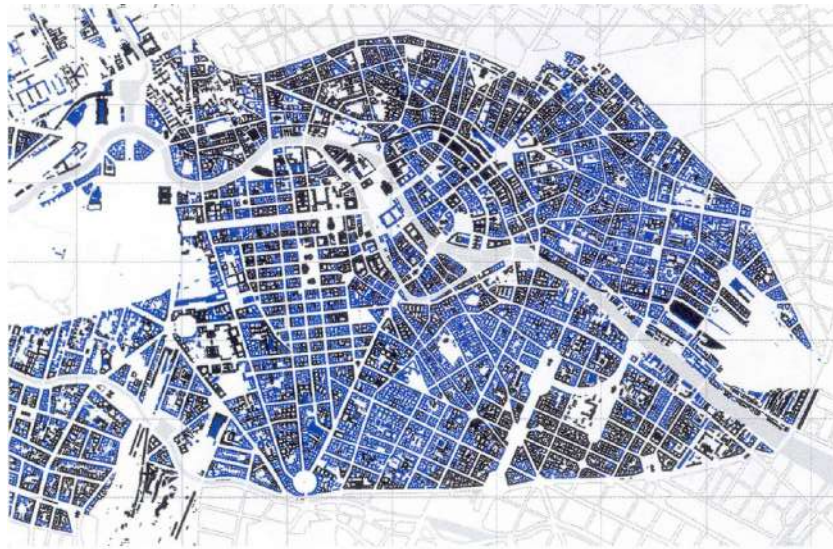
01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA NA CIDADE



[fig. 103] a. Plano Voisin, Le Corbusier (1925) b. Bairros de Paris que o plano considerava demolir.



[fig. 104] Centro de Berlim em 1989, com as novas construções a vermelho.



[fig. 105] Centro de Berlim e 1945, com os edifícios em ruína a azul.

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA NA CIDADE



[fig. 106] Vista aérea de Hansaviertel, Berlim. 1945-46



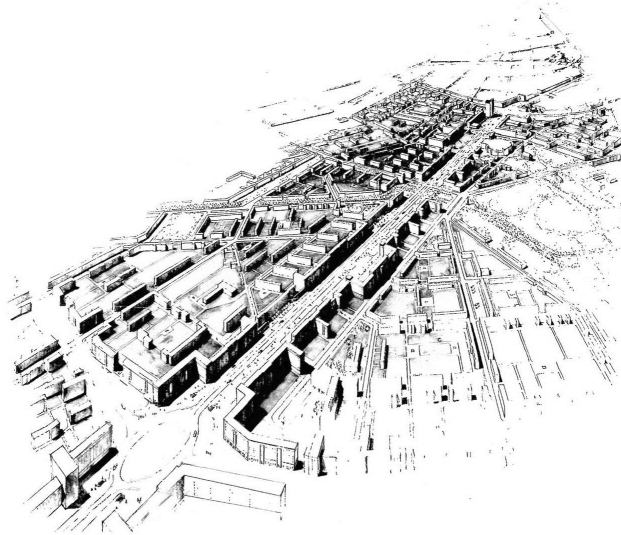
[fig. 107] Vista aérea do Brandenburg Gate, Berlim. 1945-46



[fig. 108] Centro da Cidade de Berlim. 1946



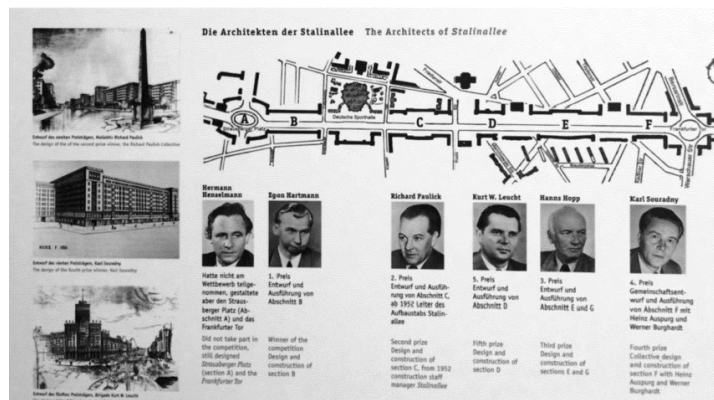
[fig. 109] *Trümmerfrauen* desimpedindo o Seydelstraße, no sentido do Spittelmarkt. 1946



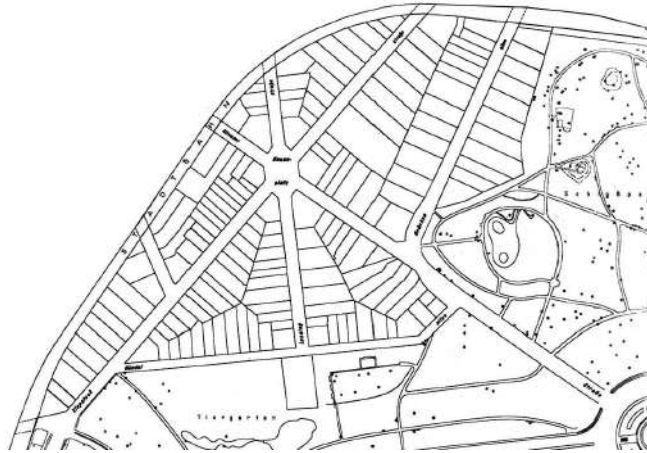
[fig. 110] Esquízo de Egon Hartmann para a Stalinallee. 1951



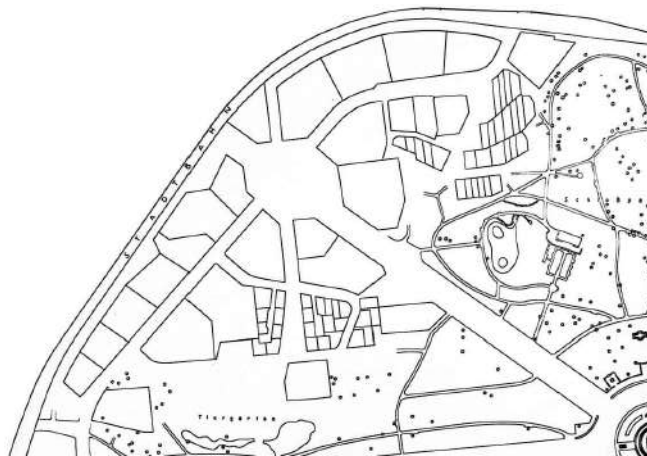
[fig. 111] A construção da Avenida Karl-Marx (antiga Stalinallee). 1960



[fig. 112] Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (1957-61). 1963



[fig. 113] Planta de Hansaviertel (imperial)



[fig. 114] Planta de Hansaviertel após a revisão dos lotes da Interbau. 1957



[fig. 115] Maqueta final de Hansaviertel (1956), vista sul

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA NA CIDADE



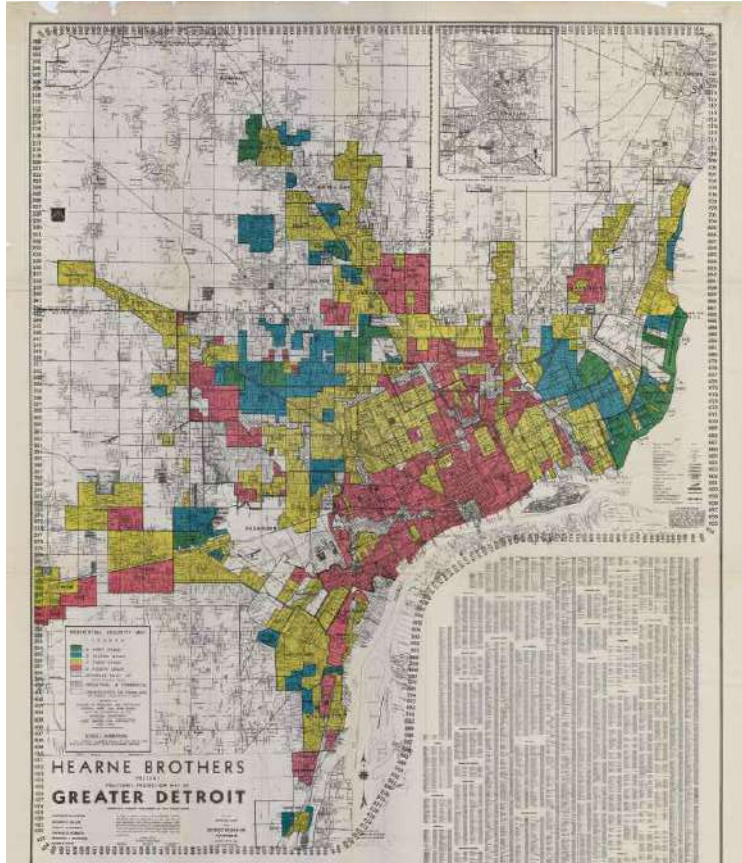
[fig. 116] Ford Motor Company - Highland Park Plant. 1920s



[fig. 117] Parque de Chassis do Model T - Highland Park Plant. 1913



[fig. 118] Edsel Ford Freeway (I-94) e John C. Lodge Freeway (M-10). 1965



[fig. 119] Residential security map (Home Owners' Loan Corporation). 1939



[fig. 120] Incêndios de 24 de Julho de 1967, a três quilômetros do centro histórico de Detroit.

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA NA CIDADE



[fig. 121] *The Lake* (1937). Laurence Stephen Lowry



[fig. 122] *Industrial Landscape* (1950). Laurence Stephen Lowry



[fig. 123] *Derelict Building* (1941). Laurence Stephen Lowry



a. *The Great Pipes Monument*



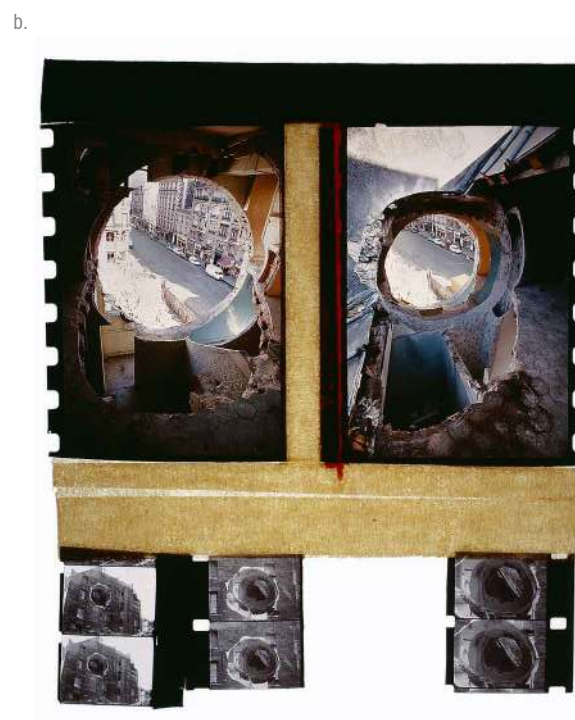
b. *The Fountain Monument - Bird's eye view*



c. *The Sand-Box Monument (ou The Desert)*

[fig. 124] *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967). Robert Smithson

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA NA CIDADE



[fig. 125] *Conical Intersect* (1975), Gordon Matta-Clarck

a.



b.



c.



[fig. 126] *Splitting* (1974), Gordon Matta-Clark

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA NA CIDADE



[fig. 127] *Uninhabited London* (1977), Jon Savage



[fig. 128] *Statue of Liberty from Caven Point Road, Jersey City (1967)*, David Plowden



[fig. 129] *Agecroft Power Station, Salford (1983)*, John Davies



[fig. 130] Foto da Serie: *Barcelona (1978-86)*, Manolo Laguillo

01 TEORIA DA RUÍNA
A RUÍNA NA CIDADE



[fig. 131] Fotos de *Descampados de Ámsterdam (Wastelands of Amsterdam)* (1998-99), Lara Almarcegui



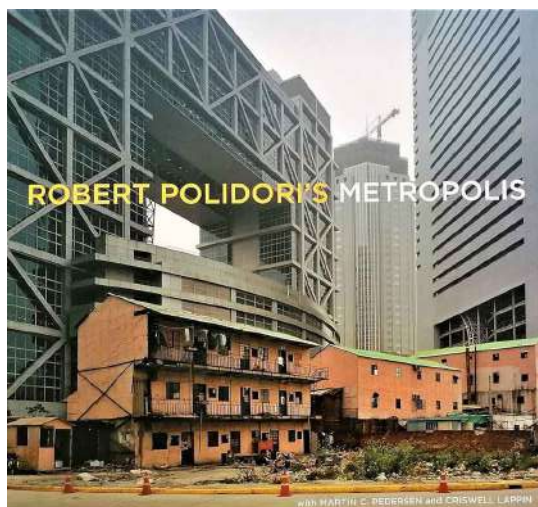
[fig. 132] Resíduos de construção, *Construction Materials* na 55ª Bienal de Veneza (2013), Lara Almarcegui



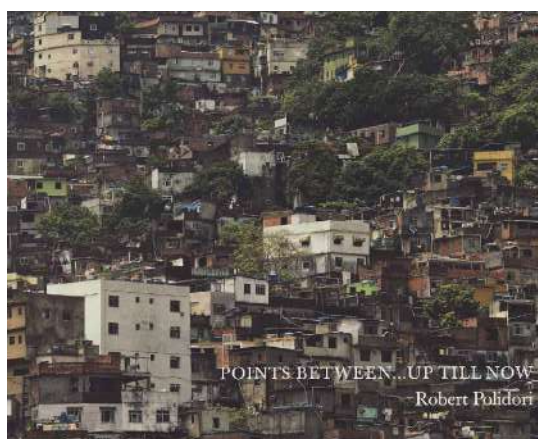
[fig. 133] Material escavado da Basileia, instalação em Kunsthau Baselland (2015), Lara Almarcegui



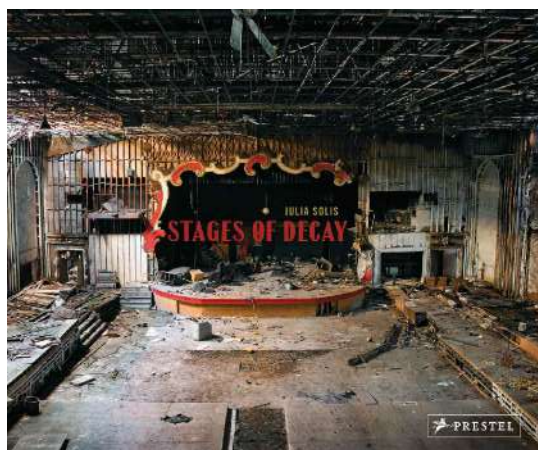
[fig. 134] *Mâchefer* na 14ª Biennale de Lyon (2017), Lara Almarcegui



[fig. 135] Capa de *Metropolis* (2004), Robert Polidori



[fig. 136] Capa de *Points Between...Up till Now* (2010), Robert Polidori



[fig. 137] Capa de *Stages of Decay* (2013), Julia Solis



[fig. 138] *Ballroom, American Hotel* (2007), Marchand & Meffre



[fig. 139] *Villa dei Misteri n.1, Pompeii* (2017), *Total Gnosis Enigma*, Robert Polidori



[fig. 140] *Raf Simons, Look 47, Haute Couture Autumn-Winter 2012. Dior metamorphosis* (2022), Robert Polidori

DE RUÍNA A PATRIMÓNIO

Na antiguidade, as ruínas tinham pouco valor, eram utilizadas como pedreiras de materiais ou como base para novas construções. Os edifícios eram constantemente alterados ou reconstruídos sem considerar o seu valor histórico ou cultural, sendo a *spolia*, bastante comum (Sánchez Jiménez, 2017).

Durante Idade Média, as ruínas continuaram a ser recicladas, neste caso com o pretexto de educar os pagãos para a nova ordem, construindo a civilização cristã sobre os fragmentos do mundo antigo (Roth et al., 1997).

A perda de significado da arquitetura clássica, vai criar o distanciamento necessário para que o valor da ruína fosse reconhecido no Renascimento, ainda que, apenas devido ao vínculo com a herança clássica. Neste período destaca-se a ação das bulas papais, contra a destruição, pilhagem e utilização de partes de edifícios em ruína, em especial a Bula (*Cum aliam mostram urbem*) de 28 de abril de 1462, do Papa Pio II.

Leon Battista Alberti, em *De Re Aedificatoria* (1485) apela à valorização e preservação dos edifícios da antiguidade, preferindo, no entanto, a demolição à descaracterização dos edifícios.

"Conservaram-se, seguramente, exemplos de obras da antiguidade, tais como teatros e templos, com os quais, tal como com os ilustres mestres, muito se pode aprender; com grande desconforto reparo que se vão degradando dia após dia. Observo também que os arquitetos contemporâneos se inspiram em novidades tolas e extravagantes, não nos critérios amplamente experimentados nas melhores obras (...) Do meu ponto de vista, todo o homem de bem e amante da cultura tinha o dever de contribuir para que uma doutrina, que os mais sábios entre os nossos antepassados muito respeitaram, fosse sala da destruição." (Alberti, 1485, citado por Alarcão, 2018, p. 21)

"É indigno sacrificar as obras dos mais velhos sem ter em conta as comodidades que os cidadãos tiram das antigas moradas dos seus antepassados uma vez que nos resta sempre o poder de destruir, de derrubar, e de arrasar completamente todas as construções em qualquer lugar." (Alberti, 1485, citado por Alarcão, 2018, p. 22)

"Quanto aos edifícios que não podem de maneira nenhuma ser melhorados sem alterar todas as suas linhas, em vez de os corrigir, melhor será demoli-los, para contruir de novo no seu lugar." (Alberti, 1485, citado por Alarcão, 2018, p. 22)

Devido à intensificação de escavações e *spolia*, a 5 de outubro de 1624, o Papa Urbano VIII, , proíbe a exportação de antiguidades de Itália (Lopes & Correia, 2004).

Fora de Itália surge em Inglaterra a *Proclamation agaynst breakyng or defacing of monumentes of antiquitie* (19 de Setembro de 1560), da Rainha Isabel I, conseqüente da queda das ordens religiosas, e em Portugal o Alvará régio de D. João V de 20 de Agosto de 1721, "*hum meyo*" importante para a "*glória da Nação Portuguesa*", focado no interesse da história do próprio país, da qual fazem parte os "*edifícios, estatuas, mármorees, laminas, chapas, medalhas, moedas e outros artefactos*" dos povos antigos (Lopes & Correia, 2004).

Em França, a destruição de edifícios antigos durante a Revolução Francesa, em 1789, apelou à necessidade de medidas de valorização e proteção, surgindo o termo *Monumento Nacional*, que reconheceu os edifícios como símbolos culturais da Nação. Em 1794 a Convenção Nacional Francesa promulgou um decreto que dizia:

"Os cidadãos são os depositários de um bem, do qual a comunidade tem direito a pedir

contas. Os bárbaros e os escravos detestam a ciência e não respeitam as obras de arte. Os homens livres amam-nas e conservam-nas." (citado por Luso et al. 2004, p.33)

Em 1837, o governo francês fundou a Commission des Monuments Historiques e a Heliographic Mission em 1851 para documentar os monumentos medievais antigos. As fotos acompanhavam-se de um texto do arquiteto de Napoleão III, Eugène Viollet-le-Duc (Roth et al., 1997).

Para Viollet-le Duc o restauro devia restabelecer o edifício ao seu "estado original", sendo para isso necessário identificar todas as descontinuidades e alterações, e eliminá-las em busca da pureza do estilo. Este processo de remoção de "camadas", servia para contruir uma lógica de projeto (um modelo ideal), a partir da qual se podia acabar a obra corretamente. Na sua obra *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* escreveu que: "*restaurar um edifício não é conservá-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo a um estado completo que pode nunca ter existido.*" (citado por Luso et al. 2004, p.36)

Segundo Villet-le-Duc, o conhecimento teórico e prático do arquiteto é fundamental para compreender o edifício, e identificar a funcionalidade (construtiva) de cada parte.

"o arquiteto deve proceder como um cirurgião hábil e, que não toca num órgão sem ter tomado consciência da função e sem ter previsto as consequências imediatas e futuras da operação. Antes que ter azar é melhor não fazer nada. Melhor deixar morrer que matá-lo." (citado por Luso et al. 2004, p.35)

O restauro de Viollet-le-Duc, deve ser interpretado como uma solução para restabelecer a identidade nacional, num período em que havia um forte sentimento de perda de identidade, fruto das alterações sociopolíticas. No entanto, as suas ideias (com o restauro estilístico) viriam a ter uma grande influencia, por toda a Europa, nomeadamente em Inglaterra (por George Gilbert Scott) e em Portugal acolhidas pelo Estado Novo.

No mesmo período, surgem outras teorias em Inglaterra, contrárias às de Viollet-le-Duc, protagonizadas por John Ruskin e William Morris. Estas teorias sobre o restauro, ficaram conhecidas como *movimento anti-restauro*, e aparecem durante o Neogótico inglês, que valorizava o gótico medieval (em detrimento da arquitetura clássica) (Luso et al. 2004). John Ruskin foi a figura central do *movimento anti-restauro*, tendo publicado textos com as suas ideias, ainda antes de Viollet-le-Duc publicar o seu *Dictionnaire*. Ruskin vai defender que as obras do passado devem permanecer no seu estado atual, aceitando-o como estado último e autêntico. O edifício, tal como um ser vivo, tinha direito a envelhecer e a ser valorizado, devendo ser o tempo a ditar o momento em que se torna ruína (e se manifesta o *valor da idade*).

"Para mim, a maior glória de um edifício não está nas suas pedras nem no seu ouro. A sua glória está na Idade, e naquele profundo silêncio, de arrogância, de misteriosa simpatia, ou mesmo de aprovação ou condenação, que sentimos nas paredes há muito lavados pelas ondas passageiras do tempo (humanidade)." (Ruskin, citado por Roth et al., 1997, p.48)

"Não nos deixemos enganar num assunto tão importante; é impossível, tão impossível como levantar um morto, restaurar nada em arquitetura que tenha sido grande ou belo." (Ruskin, citado por Sánchez Jiménez, 2017, p.20)

No entanto, Ruskin vai reconhecer a necessidade do restauro, em casos excecionais, nos quais a integridade do edifício está em causa, sendo estas intervenções de cariz estrutural, pois "*mais vale uma muleta, do que um membro perdido*" (citado por Luso et al. 2004, p.37).

Outra questão central no discurso de Ruskin, envolvendo William Morris, o precursor do movimento Arts and Crafts, é a defesa dos artificios e da arquitetura tradicional, em

DE RUÍNA A PATRIMÓNIO

negação da produção em série que propicia a construção de "*mentiras arquitetónicas*" (Ruskin, 1989). O apoio de Morris a Ruskin foi muito importante para a inclusão destas ideias na sociedade, uma vez que Morris fundou a Sociedade de Proteção de Edifícios Antigos (1877), onde se reuniam os principais teóricos da época. A ideia de manter/conservar para prevenir a necessidade futura de restauro foi bem acolhida (Stewart, 2020).

Ao longo do século XIX e início do século XX, continuaram a ser criadas mais teorias, leis e organismos de proteção do património histórico e cultural, em resposta à realidade social e política de cada país. Em Itália Camillo Boito vai ser apologista de respeitar todas as partes do edifício, sendo as adições posteriores e descontinuidades, parte da sua história e nas quais reside o valor histórico do monumento (*restauro filosófico*). Boito defende a manutenção do edifício para que não caia em ruínas, e que caso seja necessário intervenção que esta se diferencie da obra antiga. Em 1883, no III Congresso de Arquitetos e Engenheiros Civis em Roma, são estabelecidos princípios de restauro que seriam aceites, primeiro pelo Ministério da Instrução Pública de Itália e depois se expandiriam pela Europa (Luso et al. 2004). Mais tarde Luca Beltrami, que foi discípulo de Boito, vai acrescentar a estes princípios a importância das fontes históricas, defendendo o chamado *restauro histórico*.

Para Beltrami a reconstrução implicava o conhecimento de todos os elementos históricos referentes ao edifício, como desenhos, plantas, textos, etc., assim baseado em elementos irrefutáveis o edifício podia sofrer uma intervenção aproximada da sua verdade histórica (Aguiar, 2010).

"*As primeiras convenções e tratados internacionais surgem para regular a paz, na sequência da guerra, e o comércio.*" Na conferência internacional, em 29 de Julho de 1899, foram assinadas as primeiras Convenções de Haia, que referiam que em caso de "*cercos ou bombardeamentos, deviam ser tomadas todas as medidas necessárias para poupar os edifícios dedicados à religião, à arte, à ciência, à assistência, hospitais*" (art.º 27). A convenção IV da segunda conferência internacional na mesma cidade, em 18 de Outubro de 1907, refere que os *monumentos históricos*, tinham de ser devidamente sinalizados, sendo proibida a sua destruição (art.º 56). Na Convenção IX vão ser definidas as cores para sinalizar os edifícios em caso de bombardeamento (art.º 5) (Lopes & Correia, 2004, p.16).

No 6º Congresso Internacional dos Arquitetos (6 a 13 de abril de 1904), em Madrid, surgem também uma série de princípios sobre o restauro e a valorização dos monumentos. Entre os princípios abordados no congresso destaca-se a distinção entre monumento sem uso (pertencentes a outros períodos históricos), e monumento com programa (que serve a sociedade). No caso dos "*monumentos vivos*" (em uso) deve ser assegurada, por via do restauro, a sua utilidade, um dos fatores da sua beleza, no caso dos "*monumentos mortos*" apenas devem ser conservados e consolidadas as partes que evitem ruína, entendendo-se que o seu "*valor histórico e técnico*" é ameaçado por um estado avançado de ruína. Para além destes princípios, promove-se também o "*inventário geral das riquezas nacionais e locais*", e a supervisão do Estado sobre os arquitetos encarregues das obras de restauro e conservação (Lopes & Correia, 2004. p.16-17).

Décadas mais tarde surge o primeiro documento normativo internacional sobre o restauro de monumentos, a Carta de Atenas (1931). Esta Carta baseia-se nas conclusões gerais da Conferência Internacional sobre a Proteção e a Conservação de Monumentos de Arte e de História, realizada de 21 a 30 de outubro de 1931, em Atenas, em que participaram 120 peritos de 24 países (Lopes & Correia, 2004). Um dos principais

intervenientes na Carta de Atenas, foi Gustavo Giovannoni, devendo-se a ele muitos dos princípios da mesma (Luso et al. 2004).

Embora parte da Carta de Atenas seja dedicada a monumentos da cidade de Atenas, são tratadas um conjunto de preocupações ligadas à conservação e ao restauro, como a degradação provocada pelo tempo e pelos agentes atmosféricos, a importância da envolvente dos edifícios, e os perigos dos usos incompatíveis com a natureza e carácter dos edifícios. No âmbito do restauro, é aceite a utilização de técnicas construtivas e matérias modernas, desde que estes procedimentos resultem numa unidade harmoniosa, que permitisse diferenciar a intervenção e o antigo.

No seguimento desta Carta, a Sociedade das Nações aprovou a *Resolução sobre a conservação de monumentos históricos e de obras de arte* (1932) e foi criada a Comissão Internacional dos Monumentos Históricos (em 1933), que seria extinta devido à 2ª Guerra Mundial (Lopes & Correia, 2004).

No final da década de 1930, Albert Speer vai apresentar a "Teoria do Valor da Ruína" (*Die Ruinernwerttheorie*), que propunha que os edifícios modernos, deviam ser pensados e construídos de modo a assegurar uma herança às gerações futuras. Tal como a arquitetura da antiguidade, esta herança seria transmitida através da beleza das ruínas.

"Embora se espere que poucas pontes ou salões de ferro sobrevivam mais de quarenta anos, edifícios egípcios e romanos milenares ainda estão lá como testemunhas poderosas do passado das grandes nações. Esses edifícios muitas vezes existem como ruínas por causa do entusiasmo humano pela destruição." 4 (Speer, 1937, p.135)

"Ele (o arquiteto) escolhe a pedra, que lhe pode oferecer todas as possibilidades de formar, e que é o único material para transmitir a tradição - a tradição que permanece para nós nos edifícios de pedra feitos pelos nossos antepassados - às gerações futuras devido à sua constância." (Speer, 1937, p.137)

Embora não existam provas da apresentação desta teoria a Hitler, nas suas memórias (Erinnerungen, 1969) Speer afirma ter apresentado ao Terceiro Reich um desenho do Zeppelin Field em ruínas, *"após ser negligenciado ao longo de gerações, coberto de heras, com as colunas caídas, paredes desmoronando (...) mas claramente reconhecível."* (Speer, 1970, p.97-98). Segundo Speer (2001, p.106) o Terceiro Reich terá declarado que os futuros edifícios do regime deviam seguir os princípios da *lei das ruínas*.

Em Portugal, as principais medidas de intervenção nos edifícios antigos surgem durante o Estado Novo, com a iniciativa de restaurar o património arquitetónico representativo da Nação. A propaganda do regime imprime ao restauro monumental, um carácter heroico, que testemunhava a missão do Estado Novo de revigorar a alma nacional. Num dos cartazes da série *A lição de Salazar*, está bem explícita a posição do Estado Novo sobre as ruínas (fig.159, p.133). Duas imagens mostram, dois cenários distintos para uma mesma paisagem; em primeiro plano e a ocupar maior área no cartaz está uma imagem a cores onde sobressaem os monumentos restaurados (o Castelo e a Igreja), bem como as construções novas na agenda do Estado Novo (Escolas, Passos do Concelhos e Museus) (Neto, 2010). Em segundo plano uma imagem monocromática, impõe uma atmosfera depreciativa, em que se vê o mesmo castelo e igreja em ruínas, integrados numa paisagem mais desregrada com rochedos e vegetação espontânea, e em que as escolas e os edifícios anteriores ao Estado Novo têm uma imagem precária. Lê-se ainda na legenda *"Do abandono dos serviços públicos, e das ruínas, sinais de desordem e de miséria, o Estado Novo, ao mesmo tempo que edifica, faz renascer o património histórico e artístico da Nação."* Percebe-se neste cartaz os critérios seletivos do

património arquitetónico a restaurar, que privilegiando a intervenção em castelos, edifícios monárquicos e arquitetura religiosa.

Os Monumentos Nacionais eram orientados pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, criada a 30 de abril de 1929, da qual fizeram parte os arquitetos António Couto Abreu, Baltazar da Silva Castro e Raul Lino e, já nos anos 50 e 60, Humberto Reis, Luís Benavente e João Vaz Martins (Neto, 2010, p.160). Este organismo era responsável pelo inventário geral dos imóveis classificados, e por todo o património contruído do país. Este período em Portugal, é marcado pelo restauro estilístico, e pela recuperação do espaço público e envolvente dos monumentos. Raul Lino já tinha uma visão distinta do restauro, fruto da sua formação em Inglaterra e Alemanha, opondo-se à reintegração arquitetónica com base na pureza de estilo, no entanto, teve uma influência diminuta nesta fase inicial da DGEMN.

O Estado Novo promoveu também a utilização como forma de gestão e conservação dos "Monumentos Nacionais". Esta medida passava por introduzir um novo programa funcional, para integrar monumento na vida contemporânea, o que causou grandes alterações aos edifícios por inadequação dos programas públicos, mantendo-se muitas vezes apenas a "casca externa" do edifício, a "aparência do que já foi". Entre os programas públicos propostos, destacam-se os museus, que iam ao encontro da mensagem política e ideológica (Neto, 2010).

No âmbito das comemorações centenárias (VIII Centenário do Nascimento de Portugal e o III Centenário da Restauração da Independência Nacional), há um aumento significativo das intervenções (180 intervenções em 1940) um pouco por todo o País; mas sobretudo expressiva na cidade de Guimarães (no castelo, capela de S. Miguel e Paço dos Duques).

Na década de 1940 surgem diversas obras literárias sobre a geografia de Portugal, entre as quais, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* (1945) de Orlando Ribeiro. A *Panorama*, que surgiu em 1941, embora focada na arte e turismo também sugeria "a necessidade de criar uma arte decorativa portuguesa inspirada no património artístico popular" (Alves, 2007, p.46, citado por André, 2016, p. 111). Entre 1943 e 1947, os engenheiros agrónomos Eduardo Alberto de Lima Bastos e Henriques Teixeira Queiroz de Barros desenvolveram o *Inquérito à Habitação Rural* que abrangia 11 províncias de Portugal (André, 2016). Na revista *Arquitectura* Keil de Amaral também vai escrever o artigo *Uma Iniciativa Necessária* (1947), que defendendo a importância de inventariar a arquitetura portuguesa das diferentes zonas do país (Maia & Cardoso, 2014).

Em 1948 acontece o 1º Congresso Nacional da Arquitetura, onde é levantada a problemática da gestão do território, e da reconstrução urbana, um tema de destaque no resto da Europa, e que marcou os CIAM deste período. Neste contexto, as primeiras intervenções da DGEMN em zonas históricas vão incidir em núcleos muralhados como Óbidos, Guimarães, Miranda do Douro e Bragança, sendo a intervenção fundamentalmente no tecido edificado, resultando na demolição de edifícios e quarteirões e também no melhoramento do espaço público para apurar a "cosmética fachadista" (Neto, 2010, 173).

A consciencialização para o estudo do território português do final dos anos 40, resultou no *Inquérito à arquitetura popular*, realizado pelo Sindicato dos Arquitectos entre 1955 e 1961. Embora o governo acreditasse que o Inquérito visava "reforçar o portuguesismo da arquitetura nacional", os arquitetos quiseram documentar a grande expressão dos regionalismos e diversidade de "tradições," demonstrando que o "estilo nacional não passava de um mito". Algo que assumiram na 2ª edição da *Arquitectura Popular em Portugal*. Como disse Teotónio Pereira, este estudo alargou a noção de património arquitetónico, que passou a considerar também a arquitetura popular e os

assentamentos rurais (Maia & Cardoso, 2014).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o ritmo acelerado da reconstrução das cidades, assim como os discursos modernos sobre a intervenção nos edifícios antigos e centros históricos, vai suscitar uma revisão dos princípios da Carta de Atenas, levantando novamente o debate teórico sobre o restauro.

Em 1945, é criada a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) que definiu o conceito de património arquitetónico e estabeleceu Convenções e Recomendações para a sua salvaguarda. Na Convenção de Haia para a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado (1954), defende-se a execução de um inventário internacional de bens culturais a proteger, sejam edifícios singulares ou zonas urbanas e rurais (Luso et al., 2004).

O valor artístico e cultural do "monumento" vai superar o valor histórico, e é neste sentido que vai surgir Cesare Brandi, um dos principais protagonistas da teoria do restauro no pós-guerra, fundador do Instituto de Restauro em Roma (1939) e diretor do mesmo durante vinte anos. Em 1963, Brandi vai publicar a *Teoria del restauro*, que propunha uma nova definição de restauro, que ficaria conhecido como restauro crítico, defendendo que *"o restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão ao futuro"*. (Brandi, citado por Aguiar, 2010, p.220)

O restauro é aqui entendido como um ato criativo e crítico que assegura a natureza física da obra de arte, a única forma de lhe dar continuidade no tempo (*"come era dove era"*).

"O restauro deverá restabelecer a unidade potencial da obra de arte, sempre que isto seja possível sem cometer uma falsificação artística ou uma falsificação histórica, e sem apagar as marcas do percurso da obra de arte através do tempo." (Brandi, 1988, citado por Luso et al., 2004, p.40)

Brandi defende que *"o ambiente deverá ser reconstruído com base nos dados espaciais do monumento desaparecido e não nos formais."* Dando os exemplos da Torre na Praça de S. Marcos de Veneza e na ponte Santa Trinitá. Propondo que a reconstrução devia de manter a silhueta e volume, mas não ser esteticamente igual à obra original.

A influência da escola italiana e do restauro crítico de Césari Brandi, viriam a refletir-se diretamente na *Carta de Veneza sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítio*. A Carta de Veneza resultou do II Congresso de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, em 1964, organizado com o apoio da UNESCO, do Conselho da Europa, do ICCROM e do ICOM, que reuniu representantes de 61 países, e no qual foi fundado o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS).

Os pontos mais importantes da Carta de Veneza (ICOMOS, 1964; Lopes & Correia, 2004), que demonstram a evolução disciplinar são:

- o alargamento do conceito de monumento histórico, que além da *"criação arquitetónica isolada"* passou a integrar *"o sítio, rural ou urbano, que constitua testemunho de uma civilização particular (...) ou de um acontecimento histórico"*(Art.º 1);
- a conservação implica a *"manutenção permanente"* dos monumentos (Art.º 4), a conservação e qualificação da envolvente do monumento (Art.º 6), e a implementação de novos usos e costumes como mecanismo de conservação do monumento, desde que não alterem a *"disposição e decoração dos edifícios"* (Art.º 5);
- o restauro deve respeitar os materiais e diferentes épocas. *"A unidade de estilo não deve constituir um objetivo a alcançar no decurso de um restauro"* (Art.º 11);

DE RUÍNA A PATRIMÓNIO

- defende a autenticidade. "*Os elementos destinados a substituir as partes inexistentes de uma edificação devem integrar-se harmoniosamente no conjunto; distinguindo-se sempre das partes originais, a fim de que o resultado não falseie o significado artístico ou histórico do documento*" (Art.º 12)

Embora o Congresso de Veneza tenha dado algumas parcas medidas relativas à conservação de sítios, cidades e paisagens históricas, nas décadas seguintes as novas cartas vão justamente procurar adaptar-se à escala da cidade e à particularidade da paisagem cultural e do jardim histórico. Neste sentido em 1970 o ICOMOS une-se à Federação Internacional dos Arquitetos Paisagistas (IFLA) para criar um Comité com o objetivo de integrar os jardins históricos e paisagens culturais nos campos da conservação e recuperação, que resultaria, em 1981, na Carta de Florença (Carta dos Jardins Históricos). Em 1975 a Carta de Amesterdão (Carta Europeia do Património Arquitetónico, vai acrescentar aos da Carta de Veneza o conceito de *conservação integrada*, visando encontrar uma função adaptada a cada caso e reforçar a importância da cidade antiga e das aldeias tradicionais (Luso et al., 2004, p.42). Em 1987 vai ser aprovada a Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas, do ICOMOS, aprovada em Washington (Aguiar, 2010, p. 223-224). Seguem-se o Documento de Nara Sobre a Autenticidade do Património Cultural (1994); a Carta de Cracóvia, Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído (2000)

"No processo de nomeação de monumentos e sítios para integrar a Lista de Património Mundial da Unesco a autenticidade é entendida segundo um critério mais abrangente e diz respeito aos aspetos estéticos e históricos do monumento, mas também ao seu contexto físico e social, o seu uso e função. Esta diversidade de aspetos pode levar a diferentes interpretações e mal-entendidos, visto que pode haver casos em que o contexto físico e social, ou mesmo a sua função, se sobreponham aos aspetos históricos do monumento". (Alarcão, 2018, p.34)

A Villa Savoye, construída entre 1928 e 1932, mostrou que nenhum edifício moderno está impune à ruína. Com o início da Segunda Guerra Mundial, os proprietários foram obrigados a abandonar a propriedade, que viria a ser ocupada por tropas (alemãs, e depois norte-americanas) que vandalizaram e saquearam o edifício. Com o fim da guerra, o edifício inabitável, foi abandonado pelos proprietários (fig. 162, p.135).

A pressão internacional e do próprio Le Corbusier, levaria a que em 1965, a Villa Savoye se tornasse o primeiro edifício modernista a integrar a lista de monumentos históricos franceses.

Em *Arquitetura e Transgressão* (1975, p.76), Bernard Tschumi vai fazer menção à Villa abandonada:

"Aqueles que em 1965 visitaram a então abandonada Villa Savoye certamente se lembram das paredes sujas das pequenas salas de serviço no piso térreo, cheirando a urina, manchadas de fezes e cobertas de grafitis obscenos."

O processo de restauro foi demoroso e a reposição das suas características originais apenas seria concluída em 1997.

Em 1980, era criado O Instituto Português do Património Cultural (IPPC, Decreto-Lei 59/80, de 3 de Abril), que se viria a separar em dois organismos: Instituto Português dos Museus (IPM, Decreto-Lei 278/91 de 9 de agosto), Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico (IPPAR I, Decreto-Lei n.º 106-F/92, de 1 de junho); este último que depois se dividiu em Instituto Português do Património Arquitetónico (IPPAR II, Decreto-lei 120/97, de 16 de Maio) e Instituto Português da Arqueologia (IPA, Decreto-Lei n.º 117/97, de 14 de Maio). Voltou a ser um só com o Instituto de Gestão do Património

Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR, Decreto-Lei n.º 96/2007 de 29 de Março) que, por sua vez, absorveu a DGEMN, tendo voltado a ser em 2012 a Direção Geral do Património Cultural (DGPC, Decreto-Lei n.º 115/2012, de 25 de maio) (Pereira, 2010, p. 262 & Diário da República).

Ao longo destas décadas de alterações constantes à orgânica que regula o património em Portugal, a DGEMN, fundada em 1929, vai também ver o seu campo de ação reduzido a partir dos anos 60, e embora tenha recuperado parte da sua operacionalidade em 1992, a sua extinção chegaria em 2007 (Decreto-Lei n.º 223/2007 de 30 de Maio) separando o seu campo de ação sobre o património habitacional não classificado e o as competências relativas ao património classificado em dois organismos: o património habitacional passa para o Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana (IHRU), e o património classificado concentra-se no IGESPAR (atual DGPC).

As sucessivas cartas e convenções que marcaram o séc. XX, foram aumentando o universo do património, conferindo-lhe cada vez mais categorias valorativas: *"monumentos excepcionais (1850-1906) consolida-se o conceito de monumento nacional; Monumentos ditos 'clássicos' (1910); pequenos monumentos (c. 1930); 'património urbano' (c. 1935); cidades históricas (c. 1940); conjuntos urbanos (c. 1950); 'centros históricos' (c. 1960); património 'associativo' (c. 1960); património arqueológico (c. 1960); património industrial (c. 1970); arqueologia urbana (c. 1975); património do século XIX (c. 1980); património do século XX (c. 1990); património paisagístico (c. 1990); património do espetáculo (c. 1990); património vernacular (c. 1990); património 'mínimo', 'menor', "disperso" ou 'difuso' (c. 1996); património dinâmico (c. 1996); paisagens culturais (1996); património imaterial (2000);"* entre outros (Pereira, 2010, p. 263).

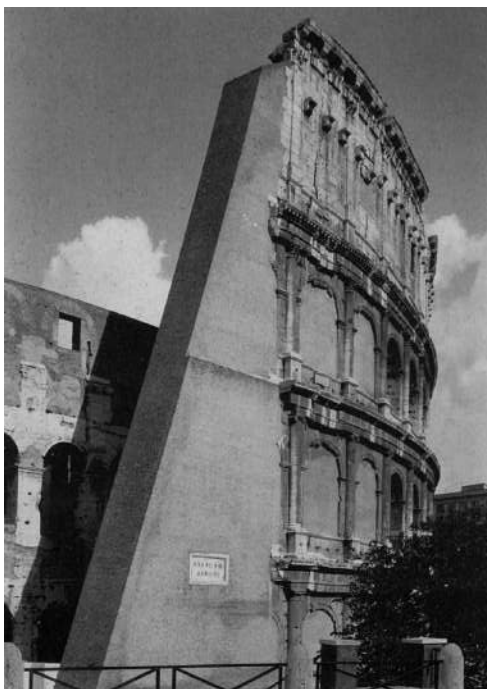
"Artigo 1.º Para os efeitos do presente regulamento são considerados monumentos nacionais todos os edifícios, construções, ruínas e objectos artísticos, industriais ou arqueológicos: a) Que importem à história do modo de ser intelectual, moral e material da nação nas diversas evoluções e influências do seu desenvolvimento; b) Que testemunhem e comemorem factos notáveis da história nacional; c) Os megalíticos, e em geral os que constituam vestígios dos povos e civilizações anteriores à formação da nacionalidade, quando existentes ou encontrados em território português." (Portaria de 27 de fevereiro de 1894, *Reglamento para a comissão dos monumentos nacionais*)

A Lei n.º 13/85, de 6 de julho, veio definir as seguintes categorias de bens imóveis classificados: Monumentos Nacionais (MN); Imóveis e Interesse Público (IIP), Valores Concelhios (VC). Esta Lei também "tipificou" as Zonas de Proteção e Zonas Especiais de Proteção. Com a atualização da Lei de Bases o Valor Concelhio passou a Interesse Municipal (IIM), e Câmaras passaram a a ser os primeiros agentes na classificação, gestão, salvaguarda destes imóveis.

Segundo INE (2020), em 2019, existiam 4.568 bens imóveis classificados repartidos nas categorias: Monumentos (3.472); Conjuntos (568) e Sítios (526). Relativamente ao estatuto de proteção, 826 eram Monumentos Nacionais, 2.902 eram de Interesse Público e 840 de Interesse Municipal. Se a estes dados se acrescentarem as áreas de proteção, percebe-se a complexidade da tutela patrimonial.

Se considerarmos os dados relativos a 1986 (INE,1987), verifica-se que existiam apenas 2.400 imóveis classificados, dos quais 748 eram Monumentos Nacionais. Já em 2007, havia 3.278 imóveis classificados e 793 Monumentos Nacionais (INE, 2008). Permitindo-nos concluir que, embora tenha havido um aumento exponencial do número de imóveis classificados, o número de Monumentos Nacionais não teve um grande aumento (78 unidades).

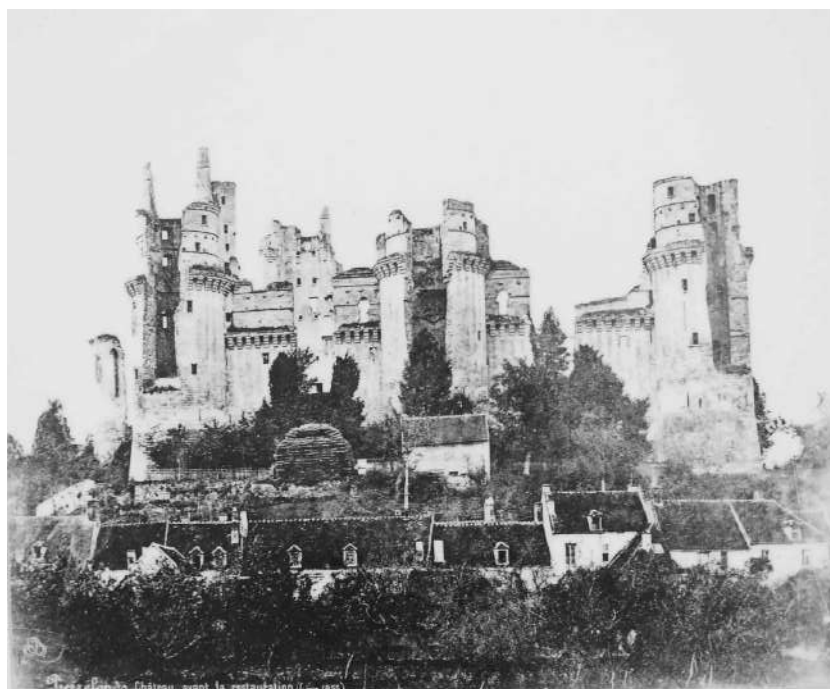
01 TEORIA DA RUÍNA
DE RUÍNA A PATRIMÓNIO



[fig. 141] Contraforte do Coliseu, 1806-7, Raffaele Stern



[fig. 142] Segundo contraforte do Coliseu, 1824-6, Giuseppe Valadier



[fig. 143] Château de Pierrefonds, antes do restauro

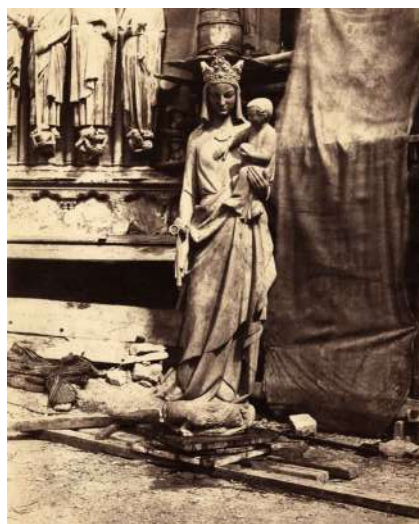


[fig. 144] Château de Pierrefonds, após o restauro em 1855

01 TEORIA DA RUÍNA
DE RUÍNA A PATRIMÓNIO



[fig. 145] As muralhas de Carcassonne (1851). Gustave Le Gray & Auguste Mestral



[fig. 146] Escultura da virgem com o menino, Notre Dame, Paris (1851). Auguste Mestral



[fig. 147] Anjo da paixão, Sainte-Chapelle, Paris, (1852–53). Auguste Mestral



[fig. 148] A demolição da coluna Vendôme, Paris (1871), Bruno Braquehais



[fig. 149] Proposta de National Galleries of History and Art, Washington(1900), Franklin Webster Smith

01 TEORIA DA RUÍNA
DE RUÍNA A PATRIMÓNIO



[fig. 150] *Ca' d'Oro* (1845), John Ruskin



[fig. 151] *The Fondaco dei Turchi* (1845), John Ruskin



[fig. 152] *Il ponte di Porta Ticinese* (1857).Pompeo Calvi



[fig. 153] *Porta Ticinese, vista atual* (restauro de Camill Boito, 1861)

01 TEORIA DA RUÍNA
DE RUÍNA A PATRIMÓNIO



[fig. 154] Torre Bona antes de 1983



[fig. 155] Restauro da Torre Santo Spirito Tower (1894-1895) Luca Beltrami



[fig. 156] Trabalhos de reparação do fosso externo durante o restauro liderado por Luca Beltrami (1905)

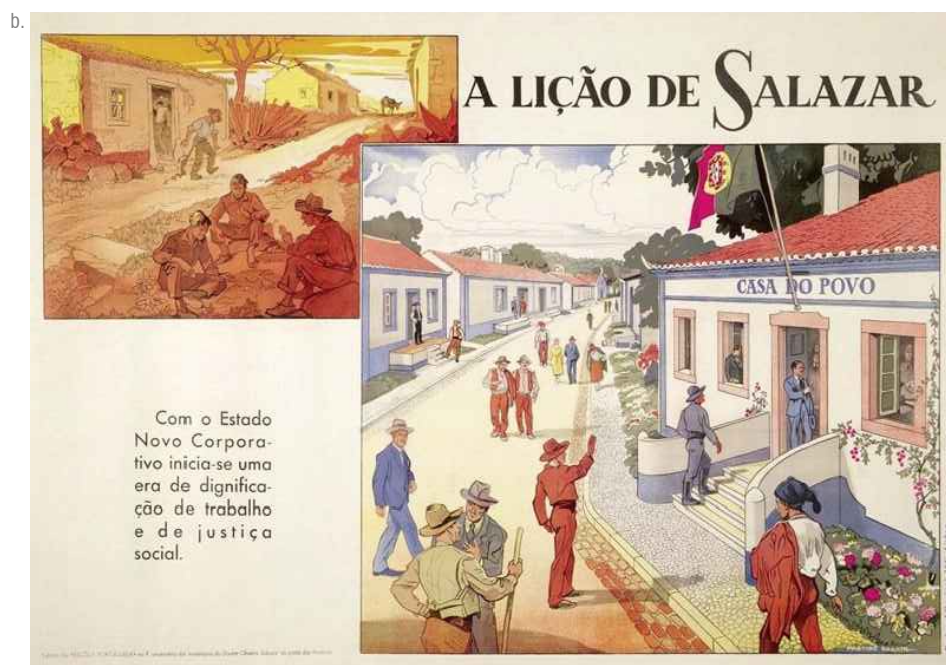
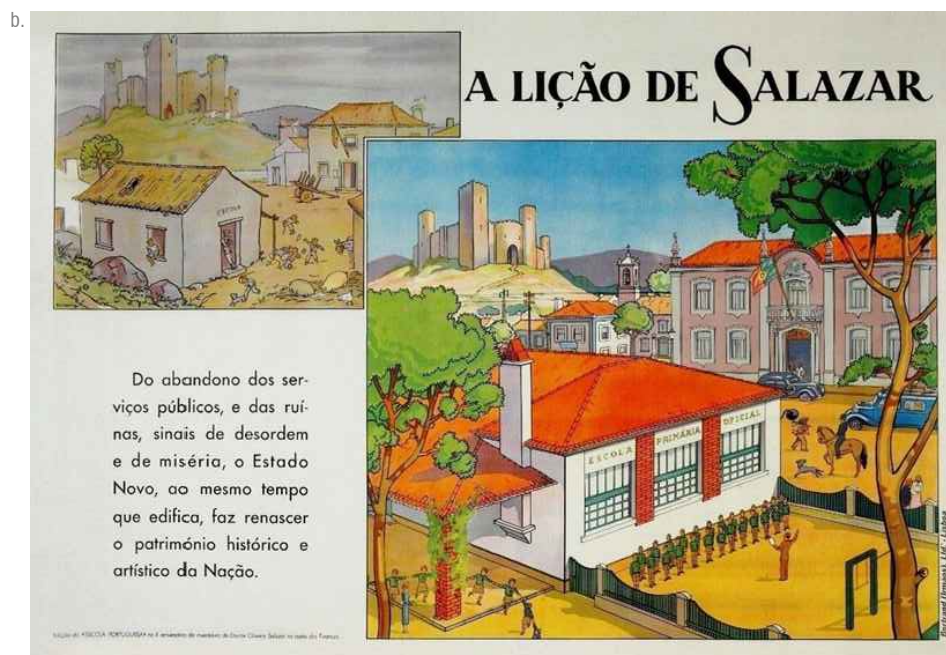


[fig. 157] *Zeppelinfeld* (1936)

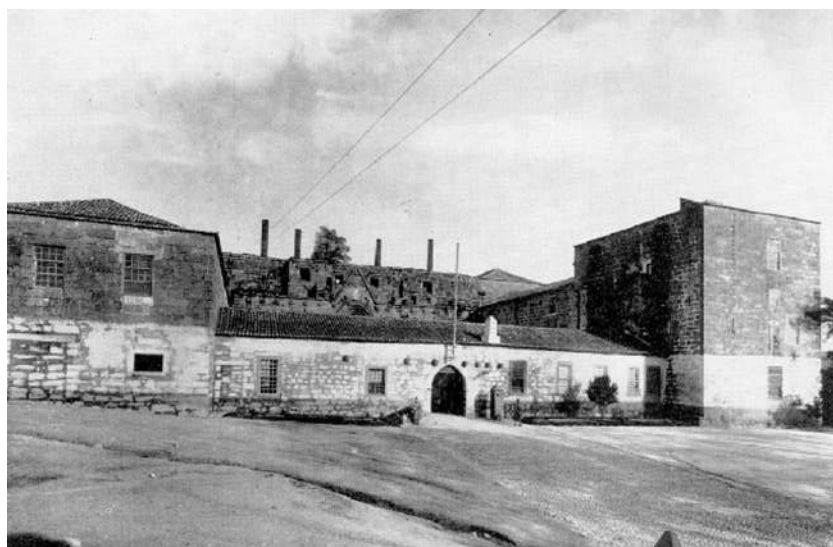


[fig. 158] *Zeppelinfeld*, "Catedral da luz" (1937)

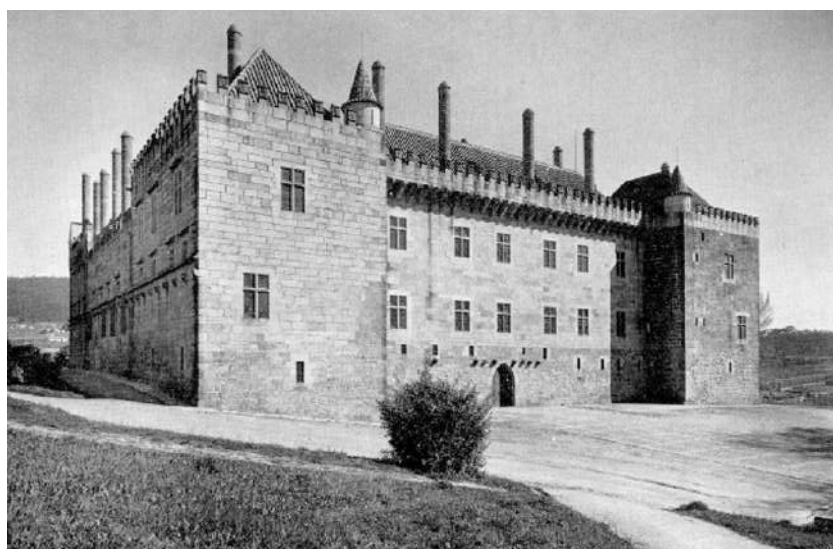
01 TEORIA DA RUÍNA
DE RUÍNA A PATRIMÓNIO



[fig. 159] *A Lição de Salazar* (1938). Martins Barata



[fig. 160] *Fachada principal do Regimento de Infantaria n.º 20 em Guimarães*



[fig. 161] *Fachada principal do Paço dos Duques em Guimarães (depois do restauro, 1960).*

01 TEORIA DA RUÍNA
DE RUÍNA A PATRIMÓNIO



[fig. 162] Villa Savoye ao abandono (1954). James Stirling



[fig. 163] Villa Savoye (1965, durante o restauro). Victor Gubbins

a.



b.



[fig. 164] Interior do Mercado de Reim. a. em ruína; b. depois do restauro (em 2012)

MEMÓRIA

A memória enquanto faculdade permite-nos guardar impressões recebidas no passado, e despertá-las por correlação ou confronto com novos contextos e experiências. Ela é fundamental para a construção da consciência, pois o encadeamento da informação retida conduz ao reconhecimento da existência, e à referenciação do "eu" no tempo e no espaço.

Do ponto de vista da individualidade da memória, Maurice Halbwachs faz distinção entre memória pessoal e memória social, para ele a memória é orientada pela experiência, pelo enquadramento do indivíduo num determinado contexto social (familiar, cultural, religioso e territorial) (Louro, 2016).

As impressões retidas são principalmente fruto de estímulos de natureza sensorial e intelectual, o que evidencia o carácter seletivo da memória, e a sua relação com o esquecimento. É através deste complexo processo (o esquecimento), que as nossas recordações por ação do tempo são alteradas/reconstruídas e o conteúdo inicial é destruído e substituído.

As recordações estão profundamente ligadas à imaginação, e ao processo criativo implícito no distanciamento que a memória provoca entre o sujeito e a realidade.

Na necessidade de viver simultaneamente *"o que parte e o que vem, reposicionando a memória"*. (Louro, 2016, pag.31)

"A memória e a imaginação têm a sina de não poderem desacompanhar-se: a imaginação é o cego da memória, e a memória o moço-de-cegos da imaginação. A memória não tem iniciativa, a imaginação tem-na, mas é cega de nascença. A memória tem olhos e a cega imaginação tem querer: a vontade." (Negreiros, 1948)

O carácter evolutivo da arquitetura permite-nos identificar símbolos e sistemas (a legibilidade de Walter Benjamin) que nos remetem para uma tradição construtiva e cultural, que conecta o presente e o passado. No entanto, como afirma John Ruskin, para que o sentido de herança esteja implícito a um edifício, é necessário que este atravesse gerações, e lhe seja atribuído o valor da idade.

"(...) a maior glória de um edifício não está nas suas pedras, ou no seu ouro. A sua glória está na Idade, e naquela profunda sensação de ressonância, de vigilância severa, de misteriosa compaixão, até mesmo de aprovação ou condenação, que sentimos em paredes que há tempos são banhadas pelas ondas passageiras da humanidade. (...) mantém a sua forma esculpida por um tempo insuperável, conecta períodos esquecidos e sucessivos uns aos outros, e constitui em parte a identidade, por concentrar a afinidade, das nações." (Ruskin, 2022, p.68)

Atualmente, com a evolução tecnológica, a memória deixou de ser apenas uma faculdade humana. O surgimento da memória artificial, veio retirar a necessidade de o sujeito reter a informação; digo informação porque, a memória artificial faz o armazenamento direto da informação, não exige um criterioso processo de seleção como ocorre nas recordações. Este tipo de memória em que o sujeito não tem um papel ativo, retira a experiência e a natureza sensorial, cria uma falsa amplitude intelectual, e dificulta a possibilidade de transformar a informação em recordações, conduzindo ao esquecimento.

A facilidade de armazenar informação, remete ainda para a inutilidade da memória, mencionada por Jean Baudrillard, em que o excesso gera a incapacidade de produzir ideias, pois *"os fatores de aceleração apenas conduzem a pontos de inércia."* (Louro, 2016, pag.26)

Paul Virilio também fala no problema do excesso, não pela quantidade de informação retida na memória, mas pela velocidade a que nos chega a informação, num cenário em que a exposição instantânea da visão, a um número elevado de imagens, causa a cegueira psíquica. Para Virilio a noção de tempo associada à memória é substituída pela velocidade. (Louro, 2016, pag.27)

Para Anne e Patrick Poirier a ruína é uma metáfora que transmite o papel primordial da

memória, a fragilidade das civilizações e as ameaças ao conhecimento (história individual e coletiva) (Paré, 1998).

O seu trabalho inicial era bastante frágil. Utilizavam papel japonês, molhado e aplicado (trabalhado com um pincel) sobre os fragmentos (sobretudo rostos e olhos), que depois de secar ao sol, era removido como uma pele. Em 1967 ganharam o Grand Prix de Roma e instalaram-se na Villa Medici de 1968 a 1972, a convite de Balthus (Académie de France à Rome, 2019). Durante a estadia na Villa Medici, fizeram vários moldes dos rostos das estátuas do jardim (Hermès de la Villa Medicis, 1970). Como conta Anna Poirier, passados alguns anos a Villa foi aberta ao público e muitas dessas estátuas foram roubadas e decapitadas. Novas cabeças de gesso foram produzidas e coladas no lugar das originais, e o trabalho dos Poirier's que parecia frágil e ilegítimo, acabou por ser o que perdurou no tempo e o mais representativo da existência original, uma memória em papel (mémoire en filigrane) (Coudert & Rousseau, 2014).

Ao longo do seu percurso artístico (sobretudo entre 1975 e 1990), desenvolveram uma série de trabalhos sobre o cérebro e as suas funções, com a inevitável alusão à memória, ao esquecimento, ao sonho, à emoção e à imaginação/ criação. Podemos destacar: *Domus Aurea* (1975-1979); *Roma memória mundi* (1988); *Mnémosyne* (1990); *Memoria Artificiosa* (1990); *Theater of Memory* (1991); *Paysages de la mémoire* (1992); *L'oeil de l'oubli* (2010); *Des fouilles de la mémoire, Les Deux Mondes* (2013).

A série *Domus Aurea*, Anne e Patrick Poirier foi inspirada pela visita ao palácio de Nero, que segundo eles, se assemelhava a um mundo "subterrâneo, labiríntico e sombrio" próximo ao "mundo do subconsciente" e do sonho (Coudert & Rousseau, 2014). Considerando a caracterização de Nero, o imperador incendiário, construíram um discurso imagético em torno da ruína carbonizada, com maquetes de ruínas construídas com carvão. Cada "construção" é um modelo de uma utopia catastrófica (La voie des ruines noires, 1976). *L'incendie de la Grande Bibliothèque* (1976), representa o incêndio da Biblioteca de Alexandria, e a destruição do conhecimento e memórias do mundo aí guardadas. O que restou do fogo foram apenas fragmentos de documentos carbonizados e indecifráveis. Em *Construcion IV*, as ruínas negras e os edifícios "mortos" pelo fogo, aparecem como um sonho; e as interpretações e significados são banhados pelas águas negras das memórias destruídas/escondidas (Clément & Martin-Poulet, 2021).

Enquanto as suas maquetas da década de 1970 eram escuros e sombrios, e representavam a ruína da antiguidade, a destruição do passado e a memória através do caos, na década de 1990, Anee e Patrick Poirier vão começar a produzir modelos brancos, alusivos à organização do conhecimento e das memórias, seja através da forma simbólica do cérebro, e do crânio humano ou de arquivos (físicos), cujas gavetas/ espaços estão reservados aos agentes da psique e da memória.

Em *Nostalgia* (1983) Andrei Tarkovsky vai criar a história de Andrey Gortchakov, um poeta russo infeliz, que parte para Itália, para escrever o *libreto* de uma ópera sobre um compositor russo, que viveu em Itália. Enquanto viaja pela Toscana, na companhia da sua intérprete italiana (Eugenia), vai descobrir o segredo da sua própria nostalgia. E revisitar memórias concretas da família, da casa, e da paisagem rural russa. Tarkovsky tem uma grande intimidade com a Rússia rural, e por esse motivo utiliza a memória dessas paisagens como elemento dominante da *Nostalgia*. O trauma provocado pela separação da "terra mãe" é compensado pela memória e pela criação de uma pátria imaginária que alimenta o desejo de regresso (Bràs, 2016).

No final de *Nostalgia*, a *datcha* (casa de campo russa) é inserida nas ruínas da catedral (fig.169, p.143). Gortchakov já tinha visitado anteriormente estas ruínas (vazias), atravessando-as com indiferença. Desta vez aparece sentado no campo junto a uma

charca, acompanhado do indiferença. Desta vez aparece sentado no campo junto a uma charca, acompanhado do cão com a casa de campo e a clareira no plano de fundo; A *datcha* integrada na ruína é uma alusão a um mundo idealizado por Tarkovsky, em que o Ocidente e a Rússia se fundem, neste caso assinalado pelo esforço de Gortchakov (descrente) em realizar do pedido de Domenico, acabando o russo por morrer após cumprir esse designio.

Nos seus filmes Tarkovsky utiliza a degradação dos edifícios e dos objetos para compactuar com a fragilidade das personagens, manifestando a transitoriedade da vida. No contexto da ruína, a natureza é sobretudo evasiva, como na cena em casa de Domenico ou no interior da igreja (lugares inundados e com vegetação a crescer no chão e paredes). No caso da cena final, a *datcha* é enquadrada numa paisagem no estado puro, idílica e cristalizada, com caminhos de pé posto na planície, charcas, árvores pontuais ordenadas, e um bosque que define a clareira, que por sua vez é acolhida pelas paredes da ruína.

O trabalho de Cornelia Parker também sugere um reposicionamento da memória através da ruína. Objetos familiares “*desmoronam-se, colidem, entram em combustão, explodem ou são comprimidos e ganham formas novas e surpreendentemente belas*”.

Em *Subconscious of a Monument* (2001-2005), Parker utiliza o solo removido das fundações da Torre de Pisa (no âmbito da estabilização e prevenção ao colapso). A terra que em tempos estava omissa, mas era coesa e fundamental para a existência do edifício, expandiu-se e elevou-se das profundezas para ocupar o vazio de uma galeria, e manifestar uma nova existência. Estes pedaços de argila seca, suspensos e espaçados, são o equivalente às memórias que compõe a galeria do nosso pensamento (fig.170, p.144).

Em *The Blank Memories Always Open From the South* (2002) Mamma Andersson produz uma paisagem sublime e pesada, próxima do sonho. Andersson apropria-se de imagens (sobretudo fotografias) para se colocar na posição de segundo recetor da imagem, e apelar a um fragmento cada vez mais puro e subconsciente. Esta obra é como uma película de filme desdobrada, com revisitações aos fragmentos retidos pela memória. A cada passagem acontecem pequenas mutações que respondem ao reposicionamento do indivíduo no espaço e tempo. Enquanto a “cidade clássica” é detalhada e reproduz a imagem inicial, o céu e a água, são suaves, nublados e desbotados, com cores e reflexos variados (amarelos, rosas e azuis) que não respondem à memória inicial, mas ao reposicionamento do observador à medida que se desloca pela obra. A memória, o fragmento e a ruína são temas bastante presentes em Mamma Andersson, como evidenciam as obras: *The Horizon Casper and me IV* (2009); *Glömd/Forgotten* (2016); e *Sleep* (2016).

No filme *Ruínas* (2009), Manuel Mozos utiliza os edifícios abandonados como personagens de uma história narrada pelas próprias memórias dos lugares. A leitura de correspondências, os anúncios de rádio e uma panóplia de sons associados ao período áureo destes lugares, acompanham as filmagens, para integrá-los de forma poética na história deste País (fig. 172, p.146).

O filme considera as ruínas: Torres de Torralta, Tróia (demolidas); Cemitério do Prado do Repouso, Porto; Bairro do Alvito, Lisboa; Restaurante Panorâmico de Monsanto, Lisboa; Antigas pedreiras de Rio Seco, Lisboa; Parque Mayer, Lisboa - O teatro Capitólio e o teatro Variedades (também o teatro ABC, café domino E Maria Vitória); Bairro operário da CUF, Barreiro; Parque Empresarial Industrial antigo da CUF; Cova do Vapor; Fonte da Telha; Estalagem S. José, Porto das Barcas; Interior do Navio Museu Santo André, Ílhavo; Batelões na ria de Aveiro; Sanatório Marítimo do Norte, Francelos; São João da Madeira;

Centro Educativo do Mosteiro de Santa Clara, Vila do Conde; Conjunto Hidroelétrico do Douro Internacional, Miranda do Douro; Aldeia de barrocal do Douro, construída de raiz nos anos 50 - barragem de picote; Estação ferroviária de Barca d'Alva, Linha do Douro; Minas de São Domingos, Mértola; Sanatório dos Ferroviários, Penhas da Saúde; Estalagem do Gado Bravo, Porto Alto; Sanatório de Albergaria (Grandella), Cabeço de Montachique.

“Se pensarmos que o envelhecimento é a ruína do corpo humano e que as memórias pouco claras constituem a ruína de uma mente lúcida, saberemos que todos nós somos, inelutavelmente, ruínas em potência.” (Cerqueira, 2014)

"OZYMANDIAS

*Encontrei um viajante vindo de uma terra antiga
Que me disse: “Duas grandes pernas de pedra desmembradas
Erguem-se no deserto. Perto delas, sobre a areia
Meio enterrado, está um rosto despedaçado, cuja expressão
Lábio enrugados, e desdém autoritário
Contam que o seu escultor soube ler bem as suas paixões
Que ainda estão, gravadas nessas coisas inertes,
A mão que as ridicularizou e o coração que as alimentou
E no pedestal aparecem estas palavras:
'O meu nome é Ozymandias, rei dos reis:
Contemplai as minhas obras, ó poderosos e desesperai!
Nada mais resta. Perto da decadência
Daquele destroço colossal, despido e sem limites
As areias finas e solitárias espalham-se para longe.”*

(Percy Bysshe Shelley, 1818)

O tempo e a natureza encarregar-se-ão de tornar esta memória física em grãos de areia, que serão levados para o vasto deserto de areias do passado.



[fig. 165] *THEATER OF MEMORY* (1991), Anne e Patrick Poirier



[fig. 166] *L'œil de l'oubli* no Château Chaumont-sur-Loire, para o Festival des jardins 2010, Anne e Patrick Poirier



[fig. 167] *Des Fouilles de la mémoire, Les deux mondes* (2013), Anne e Patrick Poirier



[fig. 168] *Palermo* (folha 6/10, 2018), Anne e Patrick Poirier



[fig. 169] Nostalgia (1983), Andrei Tarkovsky



[fig. 170] Subconscious of a Monument (2003), Cornelia Parker



[fig. 171] Glömd/ Forgotten (2016) Mamma Andersson

01 TEORIA DA RUÍNA
MEMÓRIA



a) Restaurante Panorámico de Monsanto



b) Teatro Variedades, Parque Mayer



c) Parque empresarial industrial da CUF, Barreiro



d) Casas dos Engenheiros, Aldeia de Barrocal do Douro



e) Minas de São Domingos, em *Ruínas* (2009), Manuel Mozos



f) Sanatório de Albergaria (Grandella)
[fig. 172] *Ruínas* (2009), Manuel Mozos

03 O CANOPUS DA VILLA ADRIANA

"A Villa Adriana é uma obra-prima que reúne de uma forma única as mais altas formas de expressão das culturas materiais do mundo antigo mediterrânico.

O estudo dos monumentos que compõem a Vila de Adriano desempenhou um papel decisivo na descoberta dos elementos da arquitetura clássica pelos arquitetos do renascimento e barroco.

Também influenciou profundamente um grande número de arquitetos e designers dos séculos XIX e XX".

Motivação com a qual a UNESCO incluiu o sítio na Lista do Património Mundial (1999).

A *villa* romana é um conjunto arquitetônico que vai evoluindo ao encontro da monumentalidade.

As primeiras *villae* são caracterizadas como o espaço que acolhe a produção agrícola e pecuária. Os edifícios eram integrados na paisagem com o objetivo de otimizar e armazenar as produções. As *villae* mais antigas identificadas, datam do final do século II .a.C., e ainda não tinham espaço definido para acolher o proprietário.¹ Catão (*Marcus Porcius Cato* 234-149 a.C.), um dos primeiros autores a falar no tema, define a *villa* como a estrutura que acolhe a agricultura, sem comodidades para habitação e cuja atividade dependia de trabalho escravo².

No tratado *De Architectura*, Vitruvius dedica um capítulo às construções rurais e identifica alguns pontos importantes na sua construção. A construção da *villa* devia obedecer ao tipo de produção e dimensão da propriedade rural, assim como procurar a melhor implantação em função da exposição solar, vento e humidade. Os espaços também deviam responder à boa proporção, em função da pecuária, e das necessidades de armazenamento e de transformação das colheitas. Vitruvius dá particular importância aos *Dolia* (celeiros mistos), à *olearia* (armazém de azeite), ao *torcular* (lagar de azeite), e à *cella vinaria* (adega), como principais espaços de apoio agrícola. Na descrição da parte residencial, em que Vitruvius fala da *culina*, da *cubicula*, do *triclinium* e da *balnea*, aconselha que “*se a villa precisar de ser construída de forma mais majestosa*” esta não deve interferir com o propósito da casa rural³.

Com o tempo a *villa* começa a tornar-se um símbolo de estatuto aristocrático, não só pela criação de riqueza, mas também pela sua integração na natureza, procurando a harmonia e equilíbrio segundo os princípios helénicos. Esta tendência levou a que, a partir do final do século I d.C., fossem construídas muitas *villae* nas paisagens envolventes às principais *polis*⁴.

Columela (Lucius Junius Moderatus Columella, 4 - c. 70 d.C.), em *De re rustica*, um tratado de agricultura de I d.C., definiu o espaço da *villa* em três partes funcionais. A *pars urbana* onde ficava a residência e espaços de ócio do proprietário, a *pars rustica* dedicada ao armazenamento e trabalho escravo, e a *pars fructuria* onde estavam os campos e bosques. No entanto, a *villa* ligada ao campo e ao interior, evoluiu ao encontro do conforto do proprietário e convidados, passando a *pars urbana* a ocupar um papel central e a *pars rustica* e *pars fructuria* a diminuir gradualmente⁵.

Da evolução do papel da *villa* nascem duas novas tipologias: a *villa suburbana*, mais próxima à cidade, e tendencialmente mais cúbica e compacta (que a *villa* isolada, ampla e articulada); e a *villa marittima*, sem *pars fructuaria*, implantada na linha de costa, onde a aristocracia passava os meses quentes⁶. Por sua vez, o aumento e diversificação das funções do recinto da *villa*, levou a que esta passa-se a desempenhar um papel importante nos hábitos sociais da aristocracia, que viajava para conviver nas *villae*, a que Cícero chamou de *peregrinatio*.

O proprietário recebia convidados de igual elite social, para reforçar o seu estatuto, demonstrando a riqueza e complexidade da sua *villa* através de percursos rituais, pautados por dispositivos cénicos elaborados e representativos do seu *dominus*⁷. Esta necessidade de promover o seu *dominus* está presente nas “*Cartas*” de Plínio o Jovem, que adota um discurso orgulhoso das suas *villae*⁸.

“*Não me parece que lhe seja trabalhoso ler o que nunca se cansaria de visitar*”.
(Montalvo, P.G., 1984, p.15)



[fig. 173] Mosaico de Dominus Julius (final do séc. IV d.C.). © The National Bardo Museum



[fig. 174] Busto do Imperador Adriano, encontrado na Villa de Milreu, Faro

O estudo da Villa Adriana é indissociável da personalidade do Imperador Adriano.

Na *Historiae Augustae*, encontra-se uma das únicas referências da Villa, deixadas pela literatura antiga. Adriano, é descrito como construtor, colecionador e interessado por arquitetura. (Cánovas, 2018)

“Edificou a Villa de Tibur de forma tão extraordinária, que lhe inscreveu os nomes de lugares célebres das províncias como o Liceu, a Academia, o Pritaneu, o Canopo, o Pécile, e o Tempe. E, para nada deixar de fora, até incluiu os infernos.” (Teixeira et al., 2013, p.71)

Publius Aelius Hadrianus, nasceu a 24 de janeiro de 76 d.C, o lugar do seu nascimento é um dos muitos tópicos da sua vida, que não se pode precisar, havendo autores que dizem que Adriano nasceu em Roma (Teixeira et al., 2013; MacDonald & Pinto, 1995) e outros que ele terá nascido em Itália (Yourcenar, 2018), perto de Sevilha, de onde a sua família tinha raízes. O seu percurso, é marcado pela morte do seu pai (aos 10 anos de idade), o que levou a que, o seu primo (e futuro imperador) Úlpio Trajano e Publius Acilius Attianus se tornassem os seus tutores. Enviando o jovem Adriano para Atenas, onde aprendeu matemática, artes e Medicina (de Leotíquido). Por influência de Attianus e Trajano, foi nomeado juiz do tribunal encarregado dos litígios, e mais tarde enviado para o exército nas margens do Alto Danúbio, onde se tornou um oficial respeitado. Os seus feitos colocaram-no à frente da Legião Minerviana, no cerco a Sarmizegetusa, contudo, foi Plotina (mulher de Trajano), quem favoreceu a ascensão de Adriano à sucessão, arranjando inclusive o casamento com Vibia Sabina, a sobrinha-neta de Trajano. Passados 20 anos, e já no leito da morte, Trajano adotou Adriano tornando-o imperador. (Yourcenar, 2018)

Durante os vinte e um anos como imperador, passou doze em Roma e nove a viajar pelo império. Adriano acreditava que a sua presença ajudava a melhorar a administração das províncias mais distantes, onde a cultura romana ainda não estava enraizada. A par das razões políticas, o imperador era também movido pela curiosidade nos costumes e tradições de outros povos. (Airoldi et al., 2011) Como diz Yourcenar (2018) *“pela primeira vez o viajante era ao mesmo tempo o senhor, com plena liberdade de ver, reformar e criar”*. (p. 116)

Com base no estudo, efetuado por Bloch, aos carimbos nos tijolos dos vários edifícios, pode afirmar-se que a *villa* cresce com o conhecimento do imperador, e fruto do ritmo das viagens imperiais, faseando a construção da Villa em três períodos: entre 118-125 d.C.; 125-133 d.C.; e 133-138 d.C. (Aurigemma, 1964)

Do seu longo período de viagens destaca-se um fascínio por Atenas, Ephesus, Antioch e Alexandria. Tendo recebido a nomeação de arconte de Atenas, justificada pelas suas constantes visitas, e o seu olhar grego interessado pelas artes e autores antigos. (Yourcenar, 2018)

Perto de Alexandria fundou a cidade de Antinoópolis, em homenagem a Antínoo, que morreu durante a viagem de regresso a Roma. (MacDonald & Pinto, 1995)

Antínoo tem um papel muito importante na vida de Adriano e na história da Villa Adriana. O imperador terá conhecido o jovem (de 14 anos), em 124 d.C., durante a viagem à Ásia Menor. O deslumbre do Imperador levou a que o jovem passasse a acompanhá-lo nas suas viagens, e talvez a que a Grécia se tornasse um destino mais recorrente do imperador (uma vez que Antínoo tinha raízes gregas). Como refere Yourcenar (2018), Adriano partilhava também afeto com Lúcio; aos dois dedicava mais tempo do que a Sabina com quem apenas mantinha vínculo por respeito a Plotina.

Sem entrar em detalhe na vida íntima do Imperador, o tema dos “amores” de Adriano, merece menção, pela ligação que se estabelece entre o Canopo da Vila Adriana e o tributo a Antínoo.

O IMPERADOR

As evidências históricas comprovam que Adriano para além de atribuir à cidade que fundou perto de Alexandria o nome do jovem, propagou também o seu culto em várias regiões, tornando-o um “deus” como *Megistos Oseirantinos* e *Synnaos*, e cunhando o seu rosto nas moedas de 133 a 138 d.C. (Reggiani, 2012, p.91) O seu afeto por Antínoos era tão grande que, a História Augusta, menciona que Adriano chorou “lágrimas de mulher” (*muliebriter flevit*) após a morte do jovem. (Reggiani, 2012, p.85)

Embora não se saiba as circunstâncias desta morte, nas águas do Nilo, as fontes escritas apontam duas possibilidades pertinentes, ambas abordam a morte como um sacrifício, que visava a clarividência do Imperador Adriano.

Marguerite Yourcenar (2018) conta o evento como uma sucessão de acontecimentos, fruto do interesse do imperador pelos temas do oculto e dos “sacrifícios mágicos”, pelo qual o Egito era conhecido. Segundo a autora, Adriano terá viajado de Alexandria para Canopo, pelo canal do Nilo, para visitar a casa de uma feiticeira, onde acontece um primeiro sacrifício, o falcão de Antínoo. Mais tarde, Antínoo percebendo que o imperador já não nutria por ele o mesmo afeto, voltou sozinho a casa da feiticeira e sacrificou a sua própria vida, num ato de devoção e amor.

Outra teoria apoia-se, no interesse do imperador pelo culto da mitra e dos temas da morte, do sacrifício, da revelação, dos sonhos e da astronomia (Yourcenar, 2018), para supor que o próprio Adriano ordenou a morte de Antínoo, uma vez que, estes “sacrifícios mágicos” implicavam que a vida sacrificada tivesse um vínculo ao imperador.

Independentemente da abordagem a esta tragédia, a morte do jovem, dotou o Canopo da Villa Adriana de uma grande carga simbólica para historiadores e viajantes, que misturaram o culto de Serápis e o culto a Antínoo na interpretação da ruína.

Para além da construção da Villa Adriana, o seu período como Imperador, é marcado por inúmeras obras públicas, um pouco por todo o império, preocupando-se com a administração e desenvolvimento das cidades, e com o papel da arquitetura no processo de romanização. (Morselli, 1995)

Em Roma interveio no Campo Marzio, construiu o Templo de Vénus, o seu próprio Mausoléu e reconstruiu o Panteão (destruído num incêndio no ano 110), reparou o Coliseu, e extinguiu a Casa do Ouro. (Teixeira et al., 2013)

A sua preocupação com o funcionamento das cidades refletiu-se na proibição da circulação de carroças e transportes com animais no centro de Roma, (Teixeira et al., 2013) tema que na villa se traduziu no traçado trapezoidal do sistema subterrâneo de túneis. (MacDonald & Pinto, 1995)

No ano 136 d.C. adota Lucius Aelius César, que morreu dois anos mais tarde. Face a este problema de sucessão, Adriano nomeia Antoninus, e exige-lhe que adote o filho de Lucius (mais tarde conhecido como Marcus Annius Verus). (Airoldi et al., 2011)

No ano 138 d.C. morre de doença, na antiga Villa de Cícero em Baías, que tinha comprado no início do seu principado, longe da Villa Adriana e de Roma. ¹¹ A Villa Adriana acabou por não ser “o último acampamento do nómada” como refere Yourcenar (2018, p.120). Com a morte do imperador começa o processo de abandono e decadência da Villa Adriana, não sendo possível definir posteriores proprietários da villa, sabe-se, no entanto, que, no séc. III d.C., a Rainha Zenobia, de Palmira terá sido confinada numa propriedade de Tivoli, mencionada na H.A. como “*non longe ab Hadriani palatio*”. (História Augusta citada por Aurigemma, 1964, p.62) O culto de Antínoo também se perde gradualmente com a morte de Adriano.

Primeira viagem, de abril de 121 até ao verão de 125:

121	Gália, Germânia, Danúbio central
122	Britânia, Gália, Hispânia
122/123	Inverno em Tarragona
123	Síria, Capadócia, Bitínia
123/124	Niceia, Nicomedia (no inverno?)
124	Ásia Menor ocidental (Anatólia)
	29 de agosto Éfeso
	Rodes, Grécia
124/125	Inverno em Atenas
	Peloponeso, Grécia (central), Sicília
	volta para Roma a meio do Verão

A segunda viagem, no verão de 128:

Africa, Mauritânia, Numídia, (volta para) Roma

Terceira viagem, do fim do verão de 128 até 132:

128/129	Inverno em Atenas
	Éfeso e Ásia Menor ocidental (Anatólia)
	Ásia Menor oriental, Portas da Cilícia (Gülek)
129/130	Outono e Inverno em Antioquia
	Palmira, Arabia, Judeia
	Alexandria e Viagem no Nilo
	Volta para Alexandria
131/132	Inverno em Atenas
132	Volta para Roma

As viagens de Adriano (MacDonald & Pinto, 1995, p.18)

O LUGAR DA VILLA

“Na Villa Adriana os níveis estão definidos de acordo com a planície romana; as montanhas servem de apoio à composição que se estabelece com base nela.”
(Le Corbusier, 1923, p.156)

A Villa ergue-se no vale escavado, à direita da Via Tiburtina, perto da Ponte Lucano e estende-se até às encostas do Monte Ripoli em direção a Tivoli. Geograficamente encontra-se a cerca 28 quilómetros do centro de Roma e a 4 quilómetros de Tivoli.

Neste lugar existia uma antiga villa republicana, que poderá ter pertencido à família de Sabina, esposa de Adriano, cujos vestígios foram integrados nos edifícios da villa imperial. A escolha do lugar deve-se também a questões práticas, tanto pela proximidade à Via Tiburtina e ao Rio Aniene (navegável até à ponte Lucano), como pelo fácil acesso a pedreiras de travertino e calcário, e a quatro grandes aquedutos (Marcia, Claudia, Anio Vetus e Anio Novus), dos quais o mais provável que tenha abastecido a villa (por via subterrânea) é o Anio Novus.

A encosta onde se desenvolve a Villa é chamada de Costacalda (encosta quente), pelo seu clima ameno, o que sugere que a Villa estava pensada como uma residência para os meses frios, sabendo-se que o imperador costumava passar os meses de verão à beira-mar. O clima de Roma traduz-se por verão seco e quente e, e inverno frio e chuvoso, sendo a primavera e o outono os períodos melhores para usufruir da Villa.

Construída com orientação N-S, topograficamente a vila emerge da paisagem, no entanto, não é possível identificar os seus limites nem as vias de acesso originais, estando a sua extensão atual calculada em cerca de 120 hectares. Dois vales (a sudoeste e noroeste) definem os limites da villa, havendo uma distância de cerca de 500 metros entre eles. A diferença de cota entre a villa e a zona de vale é no ponto mais alto, de cerca de 25 metros o que contribui para a sua forte presença na paisagem. Dentro da Villa, existe também uma grande variação altimétrica, descendo-se quase 60 metros entre o extremo Sul e o Pântano. As duas principais mudanças de cota ocorrem entre o Pântano e o Pecile (32 metros) e deste último até ao planalto definido pelo *Praetorium* e vale do *Canopus* (24 metros).

É à grande variação das cotas de implantação dos edifícios, que se deve a dificuldade de ler o conjunto, e identificar os eixos reguladores das diferentes fases de construção. Sobre este tema foram desenvolvidos vários estudos e teorias que se debruçaram sobre a relação entre os edifícios e o desenvolvimento da villa ao longo dos seus 20 anos de construção.

Segundo Caliri a villa responde a uma "*composição policêntrica radial*", uma ordem geométrica que estrutura o complexo, e relaciona os novos edifícios com as construções mais antigas. Mais tarde Paolo Portoghesi, defende que a organização é "*multiaxial*", servindo de elementos ordenadores apenas alguns edifícios, sobre os quais se organizam os demais. McDonald e Pinto por sua vez propõem um entendimento da Villa através da relação entre a arquitetura e a paisagem, em que a relação entre os edifícios parte do desejo de criar efeitos cénicos, num jogo de espaços abertos, semiabertos e fechados, pensados a partir do ponto de vista do observador e da afetação dos sentidos. De facto, a alternância de edifício é quase sempre feita por áreas de jardim, peristilos e criptopórticos que proporcionam uma passagem coberta e ligam fisicamente os edifícios. Também a água é um elemento agregador do conjunto, que articula o interior e o exterior com fontes piscinas e canais.

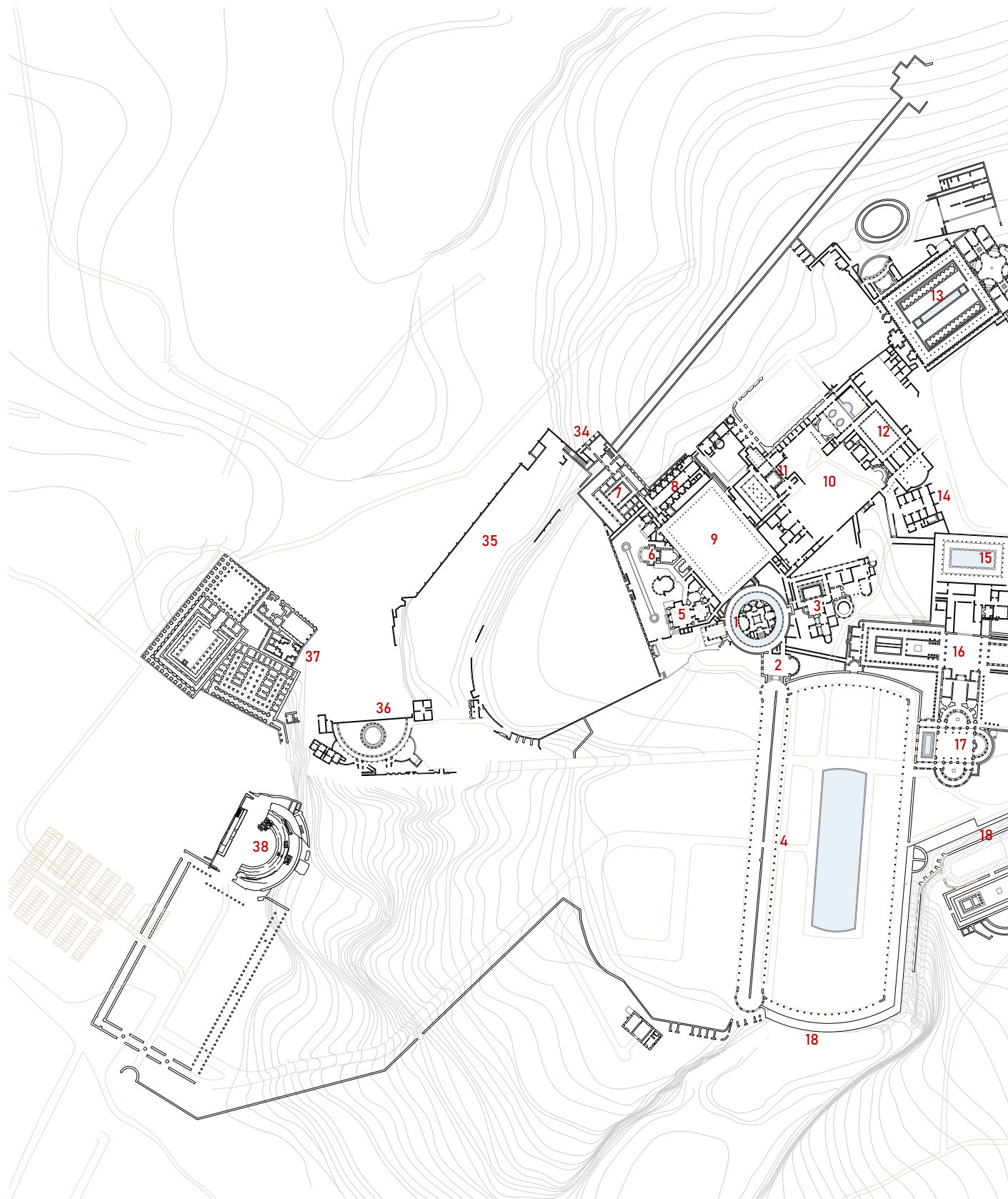
Todas as teorias em torno da ordem que faz da villa umas unidades harmoniosas têm em comum a importância do espaço que antecede e que informa física e ritualmente ao

espaço seguinte. Como diz Cánovas (2018), a Villa é uma "*máquina programada*" em que caminhar é tão importante como permanecer, um cenário feito para acompanhar o imperador.

Além destas diferentes abordagens para a leitura do plano geral da Villa, se analisarmos os edifícios singularmente ou segundo grupos de edifícios é possível identificar também a simetria da individualidade e a ortogonalidade entre (alguns) grupos.

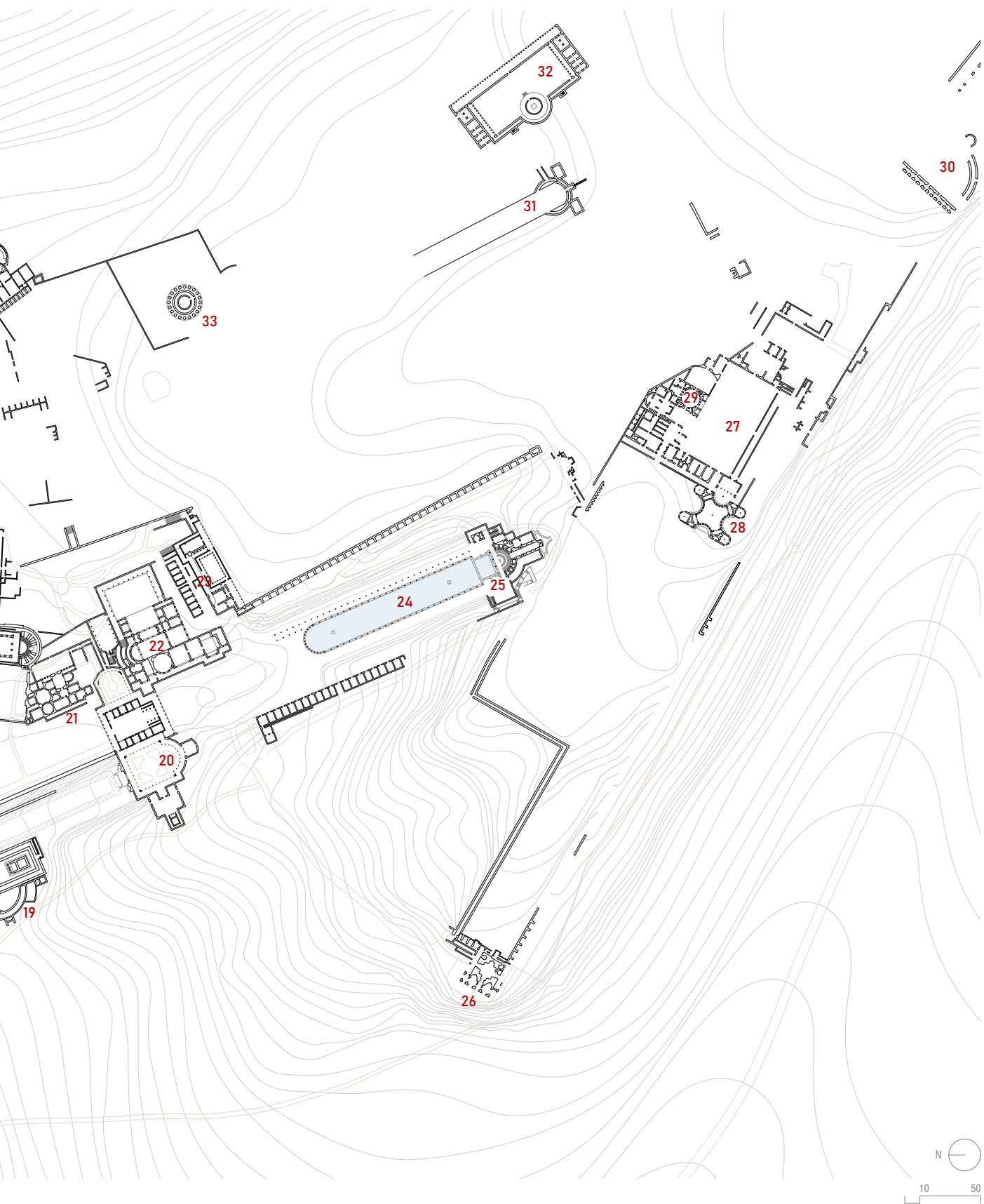


[fig. 175] Maqueta em exposição na Villa Adriana. Arquiteto Italo Gismondi, para a Mostra Augustea della Romanità (1938)



[des. 001] Planta da Villa Adriana_ Esc. 1:3500

- | | | | | | | | |
|---|-------------------------------|---|-----------------------|----|----------------------------|----|-----------------------------|
| 1 | Teatro Marítimo | 5 | Biblioteca Grega | 10 | Palácio Imperial | 15 | Quadripórtico com Peschiera |
| 2 | Sala dos (sete) Filósofos | 6 | Biblioteca Latina | 11 | Biblioteca | 16 | Stadium |
| 3 | Termas com <i>Helioaminus</i> | 7 | Triclinium Imperial | 12 | Sala das Pilastras Dóricas | 17 | Edifício das Três Exedras |
| 4 | Pecile (<i>Poikile</i>) | 8 | Hospitalia | 13 | "Piazza d'Oro" | 18 | Cento Camarelle |
| | | 9 | Pátio das Bibliotecas | 14 | Quartel de Bombeiros | 19 | Templo de Antínoo |

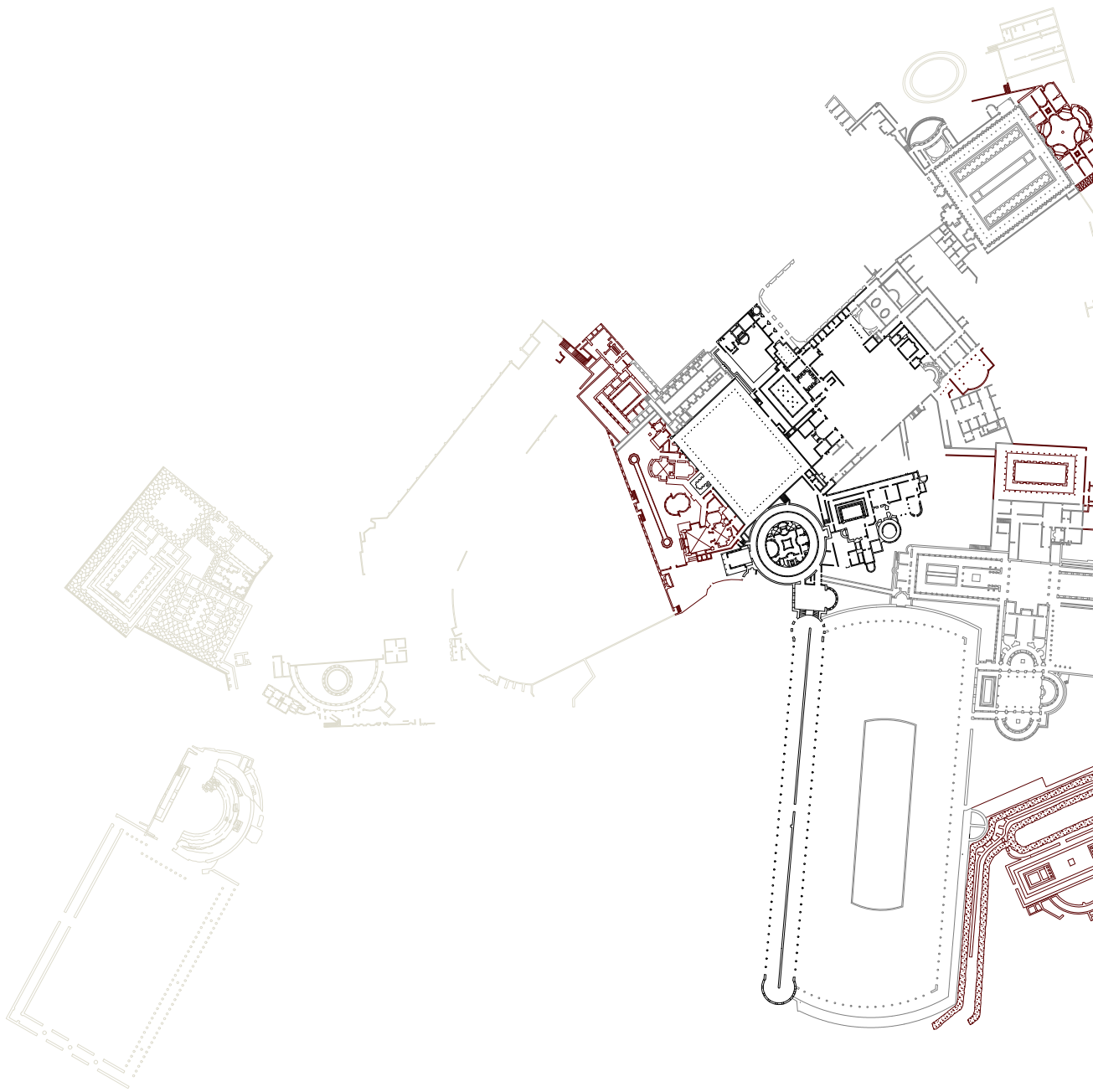


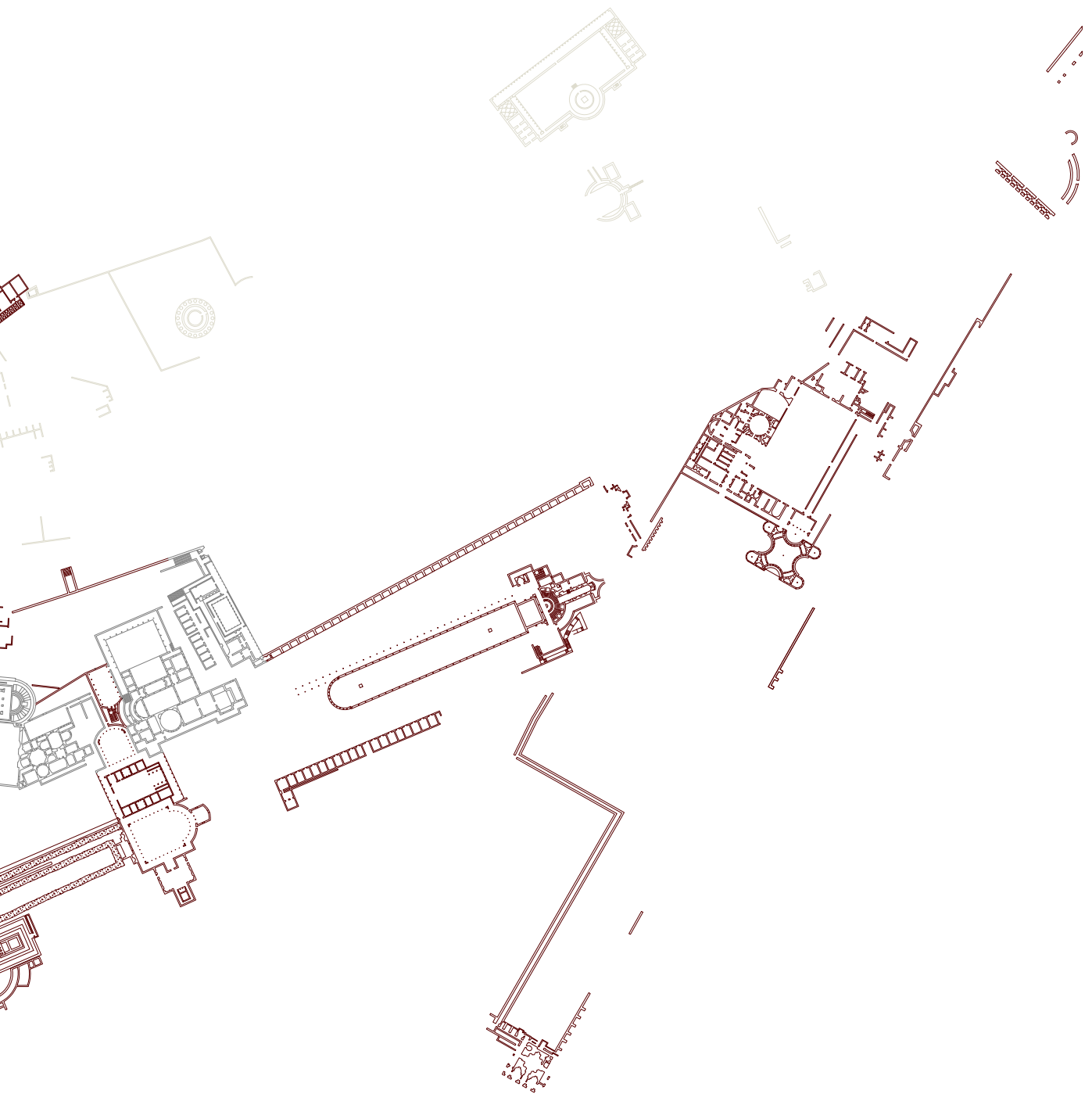
20 Grande Vestíbulo
 21 Termas Pequenas
 22 Termas Grandes
 23 Praetorium
 24 Canopus

25 Serapeum
 26 Roccabruna
 27 Academia
 28 Pavilhão da Academia

20 Templo de Apollo
 30 Odeum
 31 Inferi
 32 Plutonium
 33 Tholos/ Ninfeo Augusto

34 Pavilhão do Vale do Tempo
 35 Vale do Tempo
 36 Tholos/Nymphaeum de Venus
 37 Palestra
 38 Teatro Grego





[des. 002] Fases de construção da Villa
Fase I. 118-125 d.C. —
Fase II. 125-133 d.C. —
Fase III. 133-138 d.C. —
Fase IV. Data incerta - -

TRADIÇÃO E INOVAÇÃO

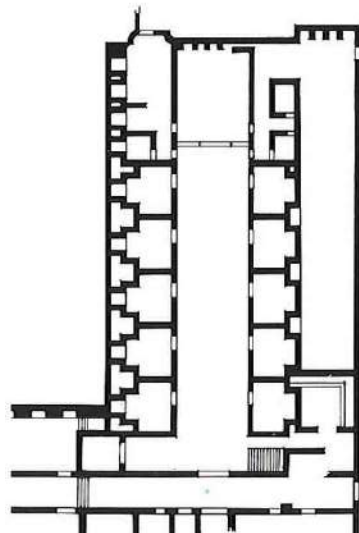
A Villa regista o principal e o potencial da arquitetura clássica. Do modo dórico aos banhos romanos, da colunata à cúpula, abrange muitos tipos de construção romana. Lado a lado com estas formas familiares, edifícios surpreendentemente originais transportam com confiança a arquitetura clássica para um território até então inexplorado. (MacDonald & Pinto, 1995)

Na Villa as “formas familiares” são consequentes da utilização de planos simples e uniformes, apoiados pelas propriedades do quadrado (e do retângulo), e de tipologias já bem consolidadas, como o teatro.

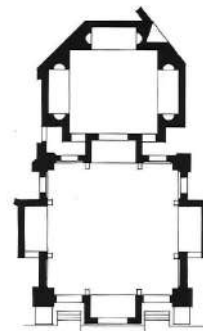
No entanto, mesmo estas formas herdadas, podem produzir espaços complexos e singulares, quando dispostas ao longo de um único eixo, em formações paralelas, ou organizadas a partir de um espaço central (hall ou peristilo). Estas configurações espaciais estão presentes na Biblioteca Latina, na Hospitalia e no Grande Vestíbulo. Outros edifícios, como as Termas Pequenas ou o Teatro Marítimo, inscrevem o círculo no quadrado, fazendo uso das suas linhas orientadoras para posicionar aberturas, nichos, ou relacionar a forma circular com espaços adjacentes (contíguos), rompendo assim com a sequência clássica das salas.

No Teatro Marítimo o círculo encerra o espaço, interligando as salas, segundo o mesmo movimento circular. No caso das Termas Pequenas, vários círculos, sobre uma grelha produzem alinhamentos radiais e libertam os espaços das limitações formais encontrando novas relações tangenciais.

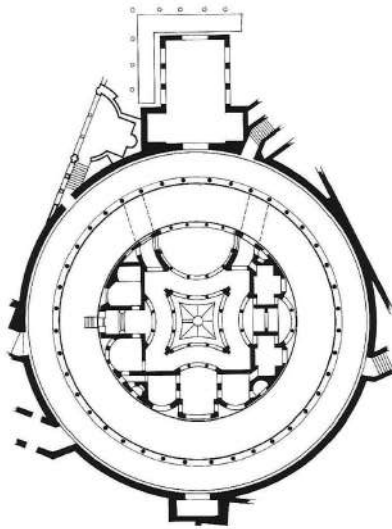
A inovação da Villa manifesta-se sobretudo na utilização de planos sequenciais, côncavos e convexos (como no Pavilhão da Academia).



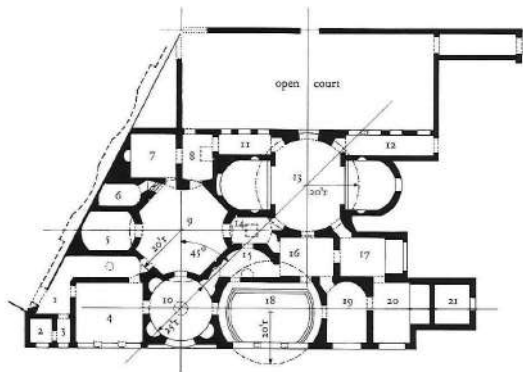
[fig. 176] Planta da Hospitalia



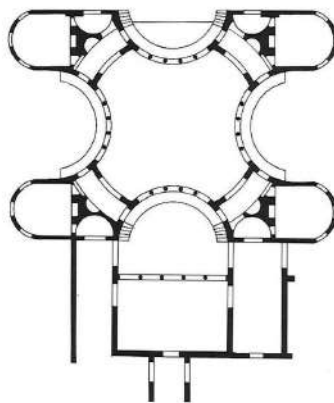
[fig. 177] Planta da Biblioteca Grega



[fig. 178] Planta do Teatro Marítimo



[fig. 179] Planta das Termas Pequenas



[fig. 180] Planta do Pavilhão da Academia

Com base na História Augusta, pensa-se que Adriano quis construir uma referência a pequena cidade egípcia de Canopo, perto de Alexandria. A cidade tinha um dos principais portos do Delta do Nilo, e segundo a lenda recebeu o nome do piloto do navio de Menelau que terá morrido nas margens do Nilo, no regresso de Troia, e sido ali sepultado. (Aurigemma, 1964) Para além disso, Canopus é também o nome de um deus egípcio (uma das encarnações de Osíris), com cabeça humana ou animal e corpo em forma de vaso.¹

Estrabão (XVII) escreve: "*Canopus é uma cidade a 120 estádios (ou 21.600 quilómetros) de Alexandria... Há ali um templo de serapis muito honrado e famoso pela cura... Visitado por muitos peregrinos que chegam de Alexandria pelo canal. Dia e noite muitos homens e mulheres lá estão; alguns deles divertem-se tanto quanto possível cantando nos barcos com a maior liberdade, enquanto outros se ficam em Canopus*". (Citado em Aurigemma, 1964, p.28)

Sobre as interpretações da ruína, Pirro Ligório é o primeiro a identificar que o Canopo de Adriano se tratava de um grande canal cénico, no séc. XVI.

Com as obras de escavação nos anos 50, ganha força a teoria de que a ruína ao fundo do vale seria um *Serapeum* ou gruta-ninfeu, pois a cidade de Canopo era conhecida pelo culto de Serápis, no qual o Imperador tinha grande interesse (Adriano ofereceu uma estátua de Ápis ao Templo de Serápis de Alexandria). (Vighi, 1959)

À leitura da ruína como um espaço de culto de Serápis, juntou-se o culto a Antínoo, (o jovem amante do imperador) que morreu nas margens do Nilo durante a Viagem de Adriano ao Egipto, no ano de 130 d.C.. Esta teoria foi apoiada pelo Prof. Aurigemma e pelo Dr. Roberto Vighi, dois responsáveis (em períodos diferentes), pelas obras de restauro do Canopo. (Vighi, 1959; Aurigemma, 1964)

Uma outra interpretação da ruína, considera que o edifício seria um *triclinium* e não um *Serapeum*. Esta ideia é suportada por algumas características arquitetónicas da ruína que não se enquadram com um *Serapeum*. O bloco curvo na galeria central, é semelhante às *tablina* encontradas em alguns *triclinia* de verão das casas pompeianas, existem ainda quatro latrinas no edifício, o que se desenquadra do espaço sagrado romano. (MacDonald & Pinto, 1995)

Acresce ainda mencionar a relação entre o edifício do Canopo e o Grande Vestíbulo. Os dois são do mesmo período, e a sala principal do Grande Vestíbulo está alinhada com o Euripus e com a sala principal do *triclinium* (Cánovas, 2018), o que revela que estes edifícios foram articulados para que o imperador pudesse receber os seus convidados em *peregrinatio*, e que, portanto, esta seria a área social da Villa, a que foi dedicada uma entrada própria, que facilitasse o acesso aos programas de ócio (as termas) e festividades (no Canopo).



[fig. 181] Canopus de Osiris (131-138 d.C.), encontrado na Villa Adriana. Museus do Vaticano © Carole Raddato

O CANOPUS

Como afirma Canovas (2018), o *Canopus* é um lugar onde a arquitetura alterou drasticamente a topografia, “transformando o monte em vale”. O resultado é um lugar artificial, independente do contexto prévio, “uma natureza projetada e submetida a regras de arquitetura”, pensada para receber o *Euripus*, o programa escultórico e a “gruta artificial”. (p.26)

O lugar é composto por um grande canal (*Euripus*), integrado no vale artificial, ao fundo do qual se encontra a ruína, que se destaca pela sua grande galeria central, em forma de ninfeu, coberta por uma semicúpula. Esta galeria têm um diâmetro interno de 16,75m e 14,75m de altura, e ao longo da parede curva do hemicírculo existem oito nichos, quatro de cada lado, alternadamente curvos e retangulares. Nos quais existiam estátuas (nos nichos curvos) e jogos de água escalonados (nos nichos retangulares). (Aurigemma, 1964)

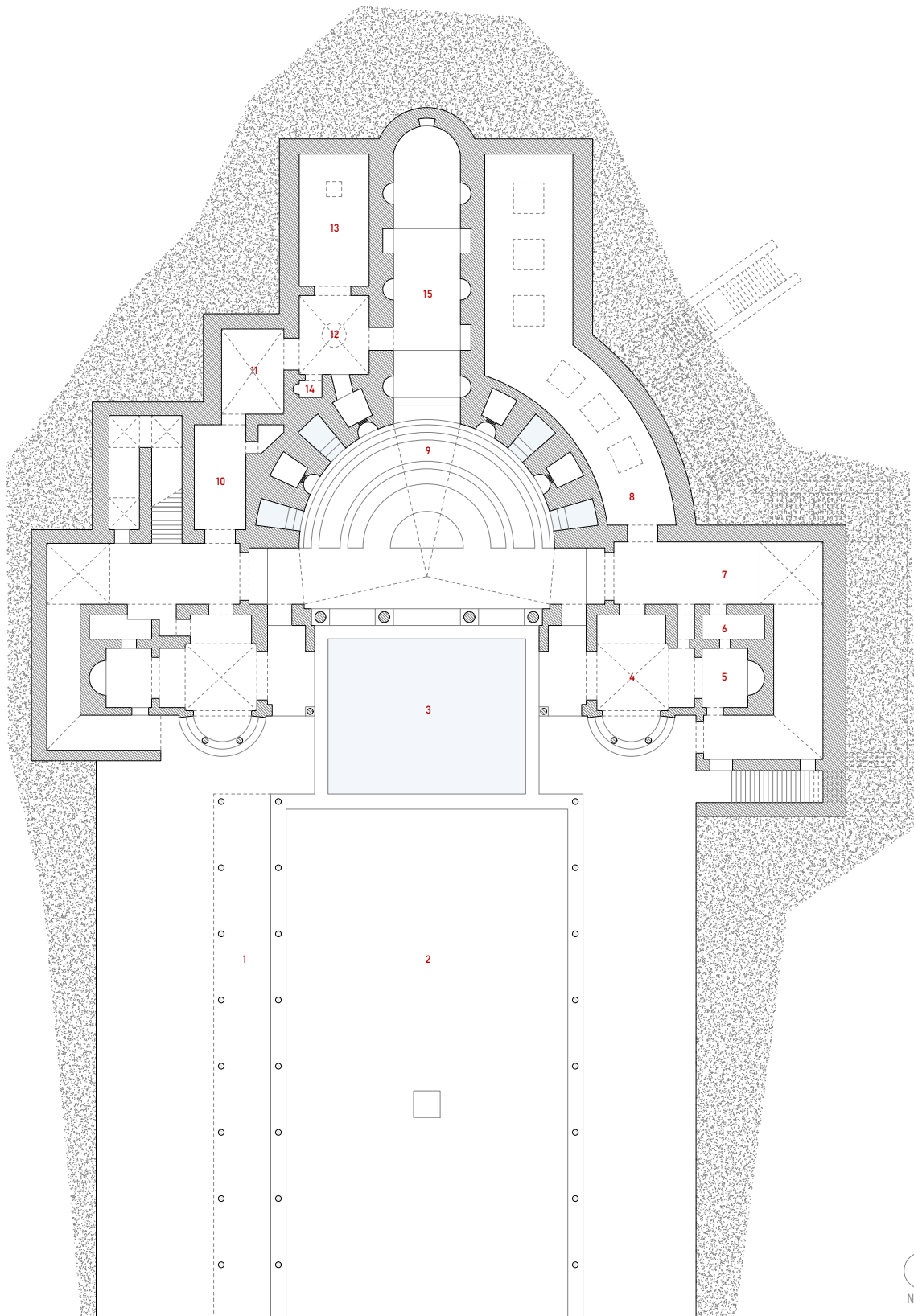
No eixo central da galeria, um corredor axial com cerca de 20 metros de profundidade por 4,4 metros de largura, termina em abside. (Aurigemma, 1964) Este corredor é ladeado por nichos, e coberto com uma abóbada de berço, que é interrompida por aberturas de luz à entrada e à cabeceira. A estas aberturas, que interrompem a abóbada, correspondem dois tanques ao nível do pavimento, que se conectam por uma conduta enterrada.

Envolvendo o núcleo central (galeria e abside terminal), estão uma série de salas de serviço, e zonas técnicas, encostadas ao terreno, que recebem o peso da semicúpula. O único acesso ao corredor da abside terminal, é atravessando várias destas salas do lado oeste. No lado oposto, estende-se uma única sala, cuja forma respeita a curvatura da parede da galeria central e também a retilinearidade do corredor. Esta sala tem seis claraboias e estava ornamentada com desenhos geométricos nas paredes e cobertura (ainda hoje visíveis). (Aurigemma, 1964)

Quando o edifício desmoronou, dois grandes blocos que compunham a fachada monumental caíram sobre o tanque pequeno. Um deles foi encontrado no fundo do tanque, e deslocado para a encosta oeste do vale, junto de onde estaria um dos pórticos de entrada. O outro bloco, como refere Vighi (1959), terá caído muitos séculos depois, devido a encontrar-se a um nível bastante mais elevado que o primeiro; este ainda hoje se encontra sobre o tanque, e a sua posição não foi alterada. Estes dois blocos de alvenaria, pelo seu bom estado de conservação, permitiram perceber como seria o encontro da semicúpula com a fachada, que era suportada por quatro grandes colunas de mármore *cipollino*. (Vighi, 1959)

Na frente do edifício existe um primeiro tanque de 13,00m por 10,20m, que fluía para o *Euripus*, o canal principal com 18,65 de largura e 1221,40m de comprimento. (Aurigemma, 1964) A extremidade norte do *Euripus* é curva e têm um diâmetro inferior ao tanque. Fruto das obras dos anos 50, a borda do tanque foi recuperada com uma conjugação “estranha” para a época, um alinhamento de colunas com uma epístila de mármore, alternadamente plana e arqueada. (Vighi, 1959)

O *Euripus* era flanqueado por colunatas muito espaçadas (4,30m) o que, face há reduzida altura das colunas, pode indicar que as arquivadas seriam de madeira. No lado esquerdo, a colunata, integrava parte de uma pérgula/ telheiro, que se estendia para além do tanque, em direção às Termas, e ao Grande Vestíbulo, fazendo a ligação física entre os edifícios. (Vighi, 1959)



[des. 003] Planta do Canopo, desenhada pelo autor_ Esc. 1:400

- | | | |
|----------------------|--------------------|--------------------|
| 1_Pórtico; | 6_Latrina; | 11_Sala |
| 2_Euripus; | 7_Corredor; | 12_Sala |
| 3_Tanque; | 8_Sala de Serviço; | 13_Sala |
| 4_Triclinium | 9_Stibadium; | 14_Latrina |
| 5_Sala pós-refeição; | 10_Sala; | 15_Sala do tesouro |

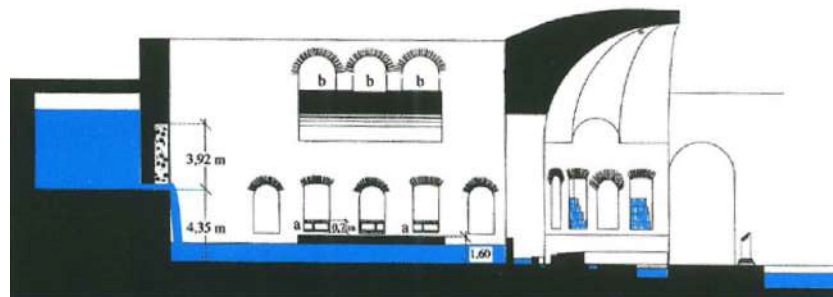
O PERCURSO DA ÁGUA

O Canopo era também caracterizado pelo percurso da água, que estava pensado para abastecer os sucessivos tanques, fontes e canais, e contribuía para o ambiente cénico. Este percurso pode ainda hoje ser definido com precisão devido à boa conservação dos canais do traçado.

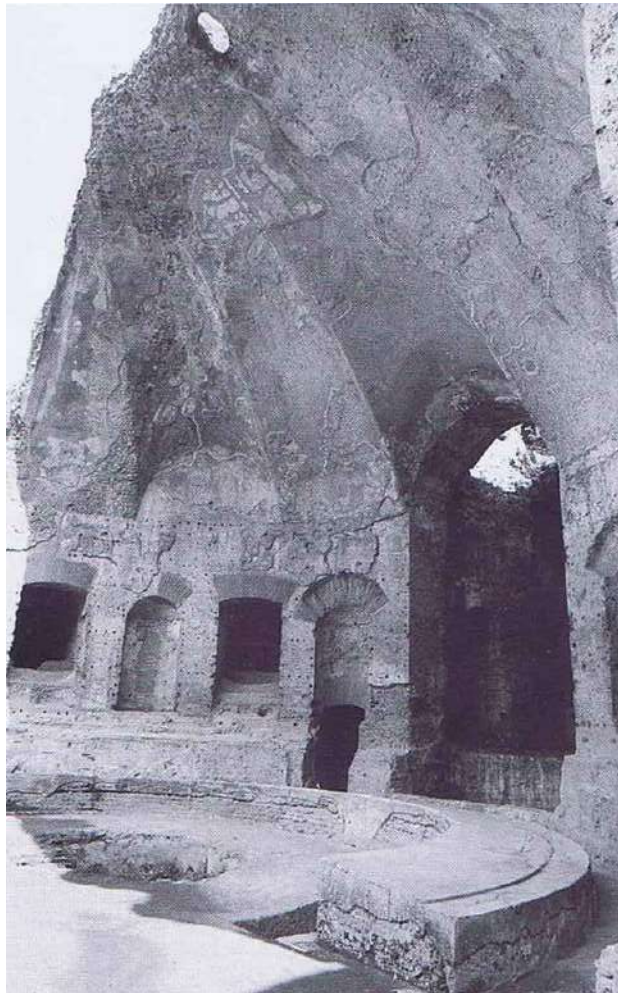
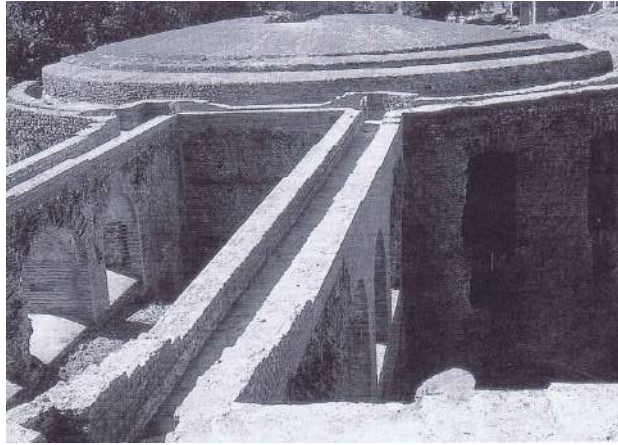
Na parte posterior do edifício, numa posição sobrelevada, encontrava-se o tanque de distribuição, alinhado com o corredor axial. Este tanque tinha as paredes do lado da saída da água concavas, para favorecer o fluxo da água. A partir do tanque a água podia seguir dois percursos.

No primeiro e mais direto, a água caía pelas paredes da abside até alcançar o primeiro tanque, na cabeceira da abside, depois era canalizada pelo pavimento, até chegar ao tanque que se encontrava na entrada do corredor, e desta seguia para um terceiro tanque na parte de trás da abside central. Desta terceira bacia, a água caía sucessivamente em dois canais semicirculares, ao nível do pavimento; um que contornava o limite da galeria central, junto à parede curva, e outro concêntrico a esta curvatura. Daí a água seguia para um tanque semicircular no centro da abside, e depois era canalizada para o tanque retangular, há entrada do edifício, e já no exterior, seguia para o tanque principal (*Euripus*).

O segundo sistema de água ramificava-se do tanque de distribuição por dois pequenos aquedutos de três arcos, que ladeavam a cobertura do corredor, e encontravam um canal semicircular que contornava a superfície externa da semicúpula. A partir desde canal, a água era canalizada por uma série de condutas, no interior das paredes da abside central, até chegar aos nichos retangulares, que tinham uns pequenos degraus de mármore, ainda visíveis, e criavam um efeito de cascata. Dos nichos para os canais semicirculares na galeria central, a água seguia um percurso igual ao primeiro, até chegar ao *Euripus*.



[fig. 182] Corte Longitudinal do *Serapeum*. (Ricotti, 1995, pag.378)



[fig. 183] Arquitetura da água no *Serapeum*. (Macdonand & Pinto, 1997, p. 126 e 133)

02 O CANOPUS DA VILLA ADRIANA

A ESCULTURA DO CANOPO

Tal como a arquitetura também a escultura expressa o espírito colecionador de Adriano e a natureza eclética do Alto Império (27 a.C. a 235 d.C.). Foram encontradas na Villa pelo menos duzentas e cinquenta estátuas, das quais trinta e cinco estavam dentro ou perto do canal do Canopo.

A escultura do Canopo é representativa da diversidade de estilos e temas da Villa, e segundo MacDonald & Pinto (1997) pode organizar-se nas seguintes categorias:

Figuras imperiais (2):

- Adriano
- Júlia Domma

Deuses, deusas e figuras litúrgicas (9):

- Dionísio
- Atena
- Hermes*
- Ísis (2)
- Apis (Isis)
- Ptah
- Sacerdote
- Figura sacrificando

Referências históricas e territoriais (10):

- cariátide (4) *
- Tibre*
- Nilo*
- crocodilo*
- Deus do rio (Tiberinus)
- Cabeça de pantera (2)

Referências mitológicas e lendárias (6)

- Silenus (2) *
- Amazônia (2) *
- Fauno (Sátiro na mitologia grega)*
- Grupo Cila*

Outros (4)

- guerreiro*
- Retrato masculino*
- Cabeça de criança
- Figura feminina drapeada
- Fragmentos de um cavalo, uma asa, uma mão humana e uma perna humana.

Macdonand & Pinto, 1997, p. 142 e 143

() quantidade

* elementos expostos no exterior



[fig. 184] Tiberius



[fig. 185] Crocodilo



[fig. 186] Isis-Sothis-Demeter



[fig. 187] Centauro Velho



[fig. 188] Centauro Novo



[fig. 189] Fauno



[fig. 190] Sileno (Sátiro velho)



[fig. 191] Cariátide



[fig. 192] Amazona



[fig. 193] Hermes



[fig. 194] Ares



[fig. 195] Antinous-Osiris

A RUÍNA MODERNA

O Canopus, foi uma das ruínas que sofreu mais alterações nas obras de “embelezamento”, efetuadas nos anos 50. Estas intervenções e restauros construíram um novo espaço, e tornaram o vale numa “ruína moderna”.

Nas palavras de Mancini (1977) as obras visaram “*devolver o Canopus a um estado que possa dar uma ideia apropriada do seu antigo esplendor. A água foi devolvida ao canal, tudo foi feito para substituir a decoração envolvente, para que os visitantes pudessem imaginar as grandes festas que Adriano e os seus sucessores realizaram em homenagem aos convidados. Desta forma, à Villa de Adriano está adicionado um novo elemento evocativo às suas muitas atrações.*” (p.10)

Em 1951, sobre a alçada da Soprintendenza alle Antichità de Roma, foram iniciadas as escavações para revelar o *Euripus*, nas quais foram encontradas ao longo da margem oeste do Canal, quatro Cariátides (cópias fiéis das existentes no pórtico sul do *Erechtheum* em Atenas), dois *Sileni* (com cestos de fruta sobre as cabeças), uma estátua de Atenas, uma cabeça de Dionísio e um retrato de Julia Domma (Mancini, 1977).

Continuadas as escavações, em 1954, no extremo norte do *Euripus*, foram descobertas seis estátuas: duas amazonas (uma do tipo Policlete e outra do tipo Fidias), uma de Hermes, uma de Ares, uma do Nilo, uma do Tibre; bem como muitas colunas e blocos de pedra (Aurigemma, 1964).

Por fim em 1955, foi descoberto na margem Este do canal um crocodilo em mármore de Caristos. (Aurigemma, 1964) O crocodilo apresenta uma postura agressiva, com as mandíbulas abertas, e é talvez uma das esculturas que, com mais certeza, se pode afirmar pertencer ao grupo escultórico do *Euripus* em representação do Nilo.

Foram erguidas, nas suas bases originais, as colunas caídas na margem leste do canal. Os moldes de cimento das quatro cariátides foram montados na margem (este) do canal, entre os dois *Sileni*. (Mancini, 1977) Estas cópias em cimento branco foram uma oferta da Empresa Pirelli (Vighi, 1959).

O crocodilo ficou no museu da Villa, e uma cópia foi colocada sobre um embasamento, feito de propósito, no centro do canal. (Mancini, 1977) Mais tarde a replica do crocodilo seria colocada na margem do tanque, próximo de onde foi encontrado, como desenha Siza Vieira.

No extremo norte do canal, existe uma colonata semicircular, reconstruída com os elementos encontrados ao fundo do tanque. Vighi (1959) menciona que a colonata pode ter sido uma adição pós-hadriânica, pois as peças da epístola têm diferentes secções, e um corte irregular que indica a reutilização das peças (p. 38).



[fig. 196] Fotografias das escavações no *Euripus*. 1953-1955
© Gabinetto Fotografico Nazionale

A história das ruínas da Villa Adriana apenas começa no Renascimento, quando em 1461, Flavio Biondo, que acompanhava o Papa Pio II numa viagem a Tivoli, identificou o lugar então chamado *Tibur vetus* como sendo a Villa do Imperador Adriano.

“A cerca de três milhas de Tivoli, o Imperador Adriano construiu uma villa magnífica como uma grande cidade. Ainda existem abóbadas de grandes templos e estruturas semidestruídas (...) vestígios de peristilo e enormes colunas com pórticos e piscinas e banhos, para os quais uma parte do Rio Aniene foi desviado para refrescar o calor do verão. A passagem do tempo distorceu tudo; que tapeçarias pintadas e cortinas de ouro tecidas, as paredes estão agora cobertas de heras. Nasceram matos e silvas onde se sentavam os tribunos vestidos de púrpura, e os aposentos das rainhas são agora os covis das serpentes. Tão efémeras são as coisas mortais!” (Comentário 1584, p. 251 citado em Aurigemma, S., 1964, p.62)

Poucos anos depois da descoberta, em 1465, surgem os primeiros estudos parciais da Villa, duas plantas, com medidas e anotações, realizados por Francesco di Giorgio Martini. Uma representa a Biblioteca Grega e o Teatro Marítimo e a outra o Templo de Apolo. Estes estudos foram integrados no *Codice Saluzziano*, no entanto, as plantas finais não respeitam o levantamento efetuado, tendo sido adaptadas aos padrões do Renascimento. No caso do Teatro Marítimo, as alterações consistiram na *"redução do peristilo de quarenta para dezasseis colunas"*, *"diminuição relativa da unidade central"*, introdução de uma colunata envolvendo o espaço centro, e introdução de nichos na parede perimetral. Estas alterações converteram a Ilha num templo redondo, ao estilo dos templos antigos de *Tholos*, em Roma e Tivoli.

No mesmo período, Giuliano da Sangallo visitou a Villa, e fez alguns desenhos que incluiu no *Código Barberini*. Esses desenhos representam a planta do Canopus e estuques da abóbada das Termas Grandes.

Segundo Vasari, após chegar à Roma, Bramante dedicou-se a medir todos os edifícios antigos da cidade e da Campagna, inclusive em Tivoli e na Villa Adriana. Embora não exista nenhum desenho da sua visita, se analisarmos o *Tempietto*, podemos considerar que a Villa serviu de referência à organização concentrada do edifício. Bramante teve oportunidade de conhecer Francesco di Giorgio em Milão, na década de 1490, por intermédio de Leonardo da Vinci. Podendo supor-se que terá tido conhecimento da planta do Teatro Marítimo de Francesco di Giorgio, que é por si, uma síntese criativa entre a análise espacial das ruínas do Teatro Marítimo e os templos de *Tholos*.

No início do século XVI chegam à Villa os primeiros artistas, interessados no estudo e desenho dos ornamentos, em particular dos estuques das abóbadas.

Uma carta escrita em 1516, por Pietro Bembo ao Cardinal Bibbiena, verifica que Raffaello Sanzio fez uma visita a Tivoli e viu *“o antigo, o novo, e tudo o que é bonito naquela região”*. Além de Raffaello, uma assinatura de Giovanni d'Udine na abóbada das Termas Grandes, também comprova a sua passagem pela villa.

“Nesta villa de Adriano, soberba até em ruínas (...) Raffaello da Urbino e Giulio Romano fizeram muitos estudos, num período em que os seus vestígios estavam mais bem preservados; quem quiser, no entanto, ver pinturas antigas vai maravilhar-se com os ornamentos das loggias do Vaticano de Giovanni da Udine, e outros discípulos de Raffaello (...) também na Villa Madama no Monte Mario, no Palazzo del Te em Mântua, e outros trabalhos de Giulio Romano.” (Bellory citado em MacDonald & Pinto, 1995)

Em 1550 o Cardeal Ippolito, governador de Tivoli, solicitou a Pirro Ligorio que

efetuasse escavações na Villa Adriana, com o objetivo de encontrar estátuas e mármore para a Villa d'Este. Com base neste período (de 1550 a 1568), conhecido como "a primeira grande escavação arqueológica", Ligorio escreveu a *Descrittione della superba e magnificentissima Villa Tiburtina Hadriana*, o primeiro documento descritivo da Villa, em que se associam os lugares mencionados na História Augusta e as ruínas da Villa. É Ligorio também o primeiro a supor a existência de um canal "cénico" no Canopus. Além da *Descrittione*, Ligorio dá também indícios de estar a preparar uma planta geral da villa, no entanto, apenas existem dois desenhos de levantamento. Uma planta da área entre o Museu e a Roccabruna, e outra da Academia.

Durante o período em que Ligorio efetuava o estudo para a *Descrittione*, Andrea Palladio também visita a Villa, e faz quatro desenhos: duas plantas do Teatro Marítimo, uma planta do complexo das Termas (Grandes e Pequenas) e (numa única folha) vários desenhos de levantamento do Templo de Apolo, da Roccabruna e da Biblioteca Grega. Palladio, acabaria por integrar a Villa em *L'antichità di Roma*, publicado em 1554, antecedendo a publicação de Ligorio e relacionando também as ruínas como a descrição da História Augusta. Com base nos desenhos de levantamento de Ligorio e Palladio da zona da Academia, pode supor-se que Ligorio acompanhou Palladio durante a sua visita.

Na continuidade dos estudos de Pirro Ligorio, o Cardeal Francesco Barberini encomendou a Francesco Contini o primeiro grande estudo da Villa, que tinha como principal objetivo a definição de uma planta geral. Esta planta seria publicada em 1668, na *Ichonographia Villae Tiburtinae Adriani Caesaris*, no entanto, o estudo e levantamento das ruínas terá começado trinta anos antes. Havendo registo de pagamentos a Contini, relacionados com a planta. No último consta que "*Contini e o gravador Domenico Parasacchi passaram cinquenta e dois dias na Villa entre Junho de 1635 e Março de 1636.*"

"*Eu cheguei, vi que (a villa) ocupava uma montanha rodeada por dois vales, com cerca de seis milhas de circunferência, e que a maioria das ruínas estavam tão cobertas por terra e escombros que não se podiam perceber as suas fundações; na verdade a maioria das ruínas estavam cobertas por vegetação densa e espinhosa. Tais obstáculos mostraram-me as dificuldades que eu encontraria para fazer a planta (...) Eu comecei a escavar, para descobrir as fundações, atravessei todos os obstáculos, e mais de uma vez caí em buracos e aberturas naquelas áreas escarpadas e de vinhas. Através de tal dedicação também encontrei várias estradas subterrâneas, por meio das quais se pode ir abrigado de uma parte da villa para outra, como está indicado na planta, que eu finalmente desenhei com a maior precisão possível, considerando que a passagem do tempo apagou muitas partes deste lugar.*"

Contini descreve o levantamento das ruínas da Villa como uma aventura, sendo necessário escavar e abrir caminhos no meio da vegetação para poder chegar às ruínas. Segundo este testemunho pode atribuir-se a Contini a descoberta dos túneis subterrâneos da Villa. No seu discurso está também presente o reconhecimento do fator tempo, que diz "*ter apagado muitas partes*" da Villa.

A planta de Contini, enquanto primeiro registo gráfico da totalidade do conjunto, alimentou o imaginário e interesse dos jovens arquitetos, que reconheceram na Villa de Adriano, uma abordagem inventiva do espaço e elementos arquitetónicos clássicos.

Um dos erros de Contini é a adição de um Teatro a noroeste da Villa, devido a ter confundido o lugar do Teatro Grego, então inundado, com um *naumachia* (anfiteatro para encenar batalhas navais). Porém também são feitas algumas correções da descrição de Ligorio, como a redefinição do perímetro do Teatro Marítimo, que Ligorio considerava oval, e Contini vai desenhar como um recinto circular, com um fosso concêntrico. É nesta

planta que surge também representado pela primeira vez o canal do Canopo, embora a ocupar toda a largura do vale.

Embora Contini tenha aberto um bom precedente para o estudo da Villa, em 1657, Gismondo Stacha faz uma vista aérea da Villa (com base numa pintura de Giulio Calderone), e insere-a num perímetro muralhado. Esta vista, voltaria a ser reproduzida novamente no início do séc. XVIII por Domenico Palmucci, contribuindo para uma leitura errada da integração da Villa no território e também da própria relação entre os edifícios.

O século XVIII foi o período de maior afluência por parte de artistas, arquitetos e antiquários. No entanto, ao contrário da época em que Ligório visitou a Villa Adriana (em que toda a área pertencia ao cardeal de Ferrara), visitar a Villa no séc. XVIII tornou-se uma experiência mais limitada e fragmentada. Neste período a Villa acabou dividida por 45 proprietários, e muitos dos terrenos eram utilizados para agricultura e pecuária, servido as ruínas imperiais de suporte a construções provisórias e telheiros.

Uma planta de 1770, de Giovanni Ristori Gabbrielli mostra a Villa dividida em parcelas. O Conde Giuseppe Fede começou a comprar os terrenos contíguos ao seu, em 1725, no entanto, no final do século XVIII, a Villa ainda estava dividida em sete grandes propriedades, as quais se encontravam ainda subdivididas por vários arrendatários. Esta condição justifica a grande quantidade de estudos parciais sobre a villa, estando os visitantes confinados a estudar/escavar/desenhar apenas os edifícios das parcelas a que tinham acesso.

O pintor Pier Leone Ghezzi, fez várias visitas à Villa na primeira metade do séc. XVIII, das quais se destacam os anos de 1724 e 1742. Os seus estudos incidiram principalmente sobre o Teatro Marítimo, o chamado Quartel de Bombeiros, o *Inferi* (galerias subterrâneas), as Termas Grandes e o Pretório.

Ghezzi preocupava-se em representar as ruínas "*como elas realmente aparecem*", deixando inclusive o testemunho de que na sua segunda visita à villa, em 1742, levou a planta de Contini e verificou que "*é feita de ideias*", "*não encontrando (...) nada que corresponda ao que se vê.*" (Ghezzi citado por Macdonand& Pinto, 1995, p.232)

Durante a sua segunda visita, dedica-se principalmente aos pormenores de alvenaria e estuques. Na legenda do desenho da abóbada das Termas Grandes comenta:

"Esta é uma abóbada decorada com estuques e relevos acabados de uma forma maravilhosa que pode ser vista na Villa Adriana em Tivoli... Atualmente pouco se vê porque os estrangeiros roubaram os estuques que registei e o resto caiu... partindo do princípio que dentro de pouco tempo já não haverá qualquer vestígio das tantas coisas belas que existem nesta Villa." (Ghezzi citado por Macdonand& Pinto, 1995, p.232)

Assim com Ghezzi também Charles-Louis Clérissseau, fez várias visitas à Villa nas décadas de 1740 e 1750. Desenhou as Termas Grandes, o Pretório, fez três desenhos da Piazza d'Oro (relação com o vestíbulo), e uma vista do Serapeu. Clérissseau parece mais interessado em representar as superfícies curvas e concavas das ruínas (abobadas, arcos e nichos). Muitos desenhos foram executados, em 1756, provavelmente enquanto visitou a Villa com Robert Adam e Allan Ramsay.

Clérissseau foi professor de desenho de Adam, sendo provável que os desenhos de Adam sejam exercícios de pintura sugeridos por Clérissseau, principalmente se considerarmos as semelhanças nas vistas e elementos representados por ambos. Contudo, na época em que Clérissseau e Adam fizeram estes desenhos, Adam estava a trabalhar numa publicação sobre as termas romanas, o que pode ter motivado a visita à Villa e o interesse nos espaços termais.

De Robert Adam, existem doze folhas de desenhos da Villa, dois das Termas Grandes, um do Pretório, dois das Termas Pequenas, três da Piazza d'oro (relação com o vestíbulo),

um do Templo de Apolo, um da Biblioteca Grega, e um do Canopus.

Em 1753, Giuseppe Pannini também visita a villa e publica três gravuras do Odeon, dedicadas ao Cardeal Silvio Valenti. Nas legendas que acompanham as placas, pode ler-se:

"Seguindo as suas ordens, e tendo-me mudado para Tivoli a fim de estudar o Teatro Cênico recentemente descoberto entre as ruínas da Villa de Adriano, tirei as suas medidas e defini a planta e secção com o grau de exatidão que o estado atual do edifício permitia. Apesar de parte dele ter sido destruído pelo tempo, restam evidências suficientes para me permitir reconstruir a sua aparência original com certeza moral. Para cumprir esta tarefa com maior precisão, tive de cavar valas fundas para identificar os restos das fundações, que considerei capazes de suportar uma dupla colunata de granito e giallo antico de Ordem Compósita, como foi visto na época de Pirro Ligorio e Francesco Contini, que o mencionam." (Giuseppe Pannini citado por Macdonand& Pinto, 1995, p.240)

O estudo de Pannini, foi o primeiro a propor uma reconstrução desenhada das ruínas da Villa, sendo pioneira na abordagem do estudo das ruínas assente na "reconstrução arqueológica".

Independentemente do elevado número de visitas e desenhos, passados três séculos da sua redescoberta, continuava a não existir uma planta rigorosa e cotada, da villa, contrariamente aos monumentos de Roma, já bem difundidos em publicações, e ao encontro dos valores clássicos vitruvianos.

Em 1762, Jacques Gondoin (1737-1818), aluno de Blondel, dá continuidade à pesquisa iniciada por Peyre, Moreau-Desproux e de Wailly, tendo trabalhado no levantamento da Villa até 1763. No entanto, tal como os seus antecessores acabou por abandonar o projeto e entregou os elementos que tinha a Piranesi, conforme descreve Quatremère de Quincy:

"O complexo de ruínas ocupa vários quilómetros quadrados. Definir os locais e as relações de todos esses monumentos uns com os outros, (...) através desse labirinto de destroços exigia um génio especial, quase de clarividência. Além disso, para avançar com sucesso com tal levantamento deve-se ser proprietário do terreno. M. Gondoin resolveu nada menos do que adquirir o terreno, e teria feito isso se não tivessem surgido inúmeros obstáculos. Ele persistiu em reunir nos seus portfólios cada detalhe que a natureza do lugar lhe permitia registar, então, com rara generosidade, entregou-os ao amigo Piranesi, que então se ocupava com um projeto semelhante." (Quatremère de Quincy citado por Macdonand& Pinto, 1995, p.244)

A abrangência do levantamento de Gondoin pode rever-se nos desenhos do arquiteto dinamarquês, C. F. Harsdorff, que quer pela complexidade (dezoito plantas medidas), quer pelas inscrições francesas e data de execução (1762-1763) sugerem a colaboração de Gondoin, ou que se trate de uma copia do seu trabalho.

Uma assinatura no criptopórtico do edifício do peristilo com *peschiera*, comprova a visita de Piranesi à Villa Adriana, em 1741, durante a sua primeira estadia em Roma. Sabendo-se também que ele fez sucessivas visitas à Villa na década de 1750, algumas delas na companhia de arquitetos já mencionados (como Clérisseau e Adam). No entanto, é no final da década de 1770 que publica a maioria das gravuras da Villa. A primeira vedute da Villa representa o Templo de Apolo, e data de 1768. No ano seguinte publica a vista frontal do Canopo, e só em 1776, a gravura da abside do *Serapeum* (da qual existe um desenho preparatório em sépia). Além das *vedute* já mencionadas, representou também o Pecile, as Termas Grandes, a Sala dos Filósofos, o Pretório, a Piazza d'Oro, o Triclinio Imperial e as Termas Pequenas, as *Cento Camarelle*, e o Teatro Marítimo.

No outono de 1777, o arquiteto britânico Thomas Hardwick, visitou a villa acompanhado pelo pintor Thomas Jones e Giacomo Quarenghi. De Jones chega-nos um testemunho dessa visita: “fui com Hardwick e Sig^r Giacomo acompanhado do nosso Cicerone com uma cesta de provisões até à Villa Adriana, onde tiramos as dimensões de alguns aposentos, fizemos diversos esboços e jantamos.”(Thomas Jones, citado por Macdonand& Pinto, 1995, p.241)

Entre os desenhos que fizeram, destaca-se uma vista frontal do Canopo, cuja composição e sombras são iguais. Além desta vista, Hardwick desenha também uma planta do Canopo, dois cortes das Termas Pequenas, uma vista do Hall dos Filósofos, uma da Biblioteca Grega e outra da Biblioteca Latina. Dois anos mais tarde, John Soane faz as mesmas seis vistas, copias exatas dos desenhos de Hardwick. Segundo MacDonald & Pinto (1995), John Soane poderá ter tido acesso aos desenhos em 1778, período em que colaboraram em Roma. Comprovando que o desenho neste período era uma forte ferramenta de informação sobre a Villa, e que muitos destes desenhos das ruínas se refugiam no corpo teórico precedente, com receio de que a sua visão da ruína não adquira legibilidade e valor académico. O facto do desenho se ter tornado o expoente da viagem de estudo, fez com que se desvalorizasse a experiência da ruína e a análise crítica ao lugar. Soane desenha uma planta das Termas Grandes e outra das Termas Pequenas (cada uma na sua folha). Desenha também cinco plantas, de edifícios sem relação, o Hall dos Filósofos, a Torre de Roccabruna, a Biblioteca Grega, do Serapeu (igual à planta de Soane) e de um outro edifício por identificar.

Giovanni Battista Piranesi morre em 1778, e em 1781, o seu filho publica a *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*. A planta à escala 1:1000, ocupa seis folhas, que juntas têm cerca de três metros de comprimento, e é acompanhada do *Villa Commentary*. Este estudo não seria bem aceite por falta de credibilidade científica de Francesco. No entanto, esta planta assim como todos os estudos da Villa pertencem a G.B. Piranesi, e deixam evidente a convicção do arquiteto no benefício do estudo destas ruínas, havendo indícios que apontam que ele preparava um trabalho mais complexo sobre a Villa antes da sua morte.

No século XIX o interesse pelo Vila mantém-se, e vão surgir vários estudos a dar continuidade a Piranesi, dos quais os mais importantes e abrangentes foram os de Antonio Nibby e Agostino Penna.

O primeiro estudo do século XIX, foi feito por Luigi Rossini em 1826, que publica a *Antichità dei contorni di Roma*, contendo nove vistas e uma planta geral da Villa. No entanto, numa nota que deixou sobre a execução da planta, Rossini reconhece não ter visitado todas as partes da villa, e ter-se suportado nos estudos anteriores.

No ano seguinte Antonio Nibby publica a *Descrizione della Villa Adriana* (1827), em que faz a descrição de cada edifício, apoiado pelas fontes históricas (História Augusta), procurando dividir a Villa em grupos de edifícios. Esta descrição era ainda complementada por uma planta do conjunto. Nibby vai refutar a existência do Teatro Latino por falta de vestígios e defender que segundo os vestígios, o Teatro Sul não se tratava de um *Odeon*.

Em 1831, Agostino Penna publica o estudo mais completo e detalhado da Villa, a *Viaggio Pittorico della Villa Adriana*, uma obra de quatro volumes, contendo os dois primeiros, 137 vistas da villa e uma planta, e os outros dois dedicados ao inventário de esculturas, mosaicos e outros ornamentos. As gravuras de Pena, assim como o título da obra indicam, são como uma viagem, cada vista introduz a ruína seguinte, respeitando um percurso organizado, que nos coloca a caminhar entre as ruínas, e nos permite perceber

relações de proximidade entre os espaços.

A Penna, seguiu-se Luigi Canina que dedicou o sexto volume de *Gli edifici antichi dei contorni di Roma* (1856) à Villa Adriana. Esta obra além da descrição da Villa, tinha uma planta do conjunto e vinte e cinco *tavole*. Cada folha tinha uma planta do edifício, uma vista da ruína e uma vista do estado original do edifício (também tinha alguns pormenores de ornamentos).

A partir da segunda metade do século XIX vão surgir muitos estudos franceses da Villa Adriana, pelos arquitetos pensionistas, na Academia de França em Roma, que tinham de enviar os seus trabalhos (Envois) sobre as antiguidades para Paris, e procuraram lugares como a Villa Adriana (nos arredores da cidade e ainda por documentar). Por ordem cronológica terminaram os seus estudos sobre a Villa os arquitetos, Pierre Jérôme Honoré Daumet (1859), Paul Blondel (1876 a 1893), Charles Girault (1885), Pierre-Joseph Esquié (1887), Louis Marie Henri Sortais e Charles-Louis Boussois (já em 1913). De entre os pensionistas franceses Louis Marie Henri Sortais foi o único a dedicar-se ao Canopo.

A primeira figura importante do movimento moderno a visitar a Villa foi Le Corbusier. A sua visita enquadra-se na Viagem do Oriente, que teve Itália como último destino, passando antes por: Boémia, Áustria, Hungria, Sérvia, Roménia, Bulgária, Turquia, Grécia.

Le Corbusier visita a Villa em outubro de 1910, dez dias depois de chegar a Roma (tendo visitado já Constantinopla e Pompeia). Apanha o comboio para Tivoli, e sai ao quilómetro vinte e cinco para seguir a pé até à Villa. Entra na villa pelo lado norte, perto do teatro grego (como se faz atualmente), um caminho escoltado por ciprestes levam-no até ao alçado norte do Pecile, ele atravessa o muro e faz o seu primeiro desenho da villa, uma vista do Pecile com a paisagem montanhosa como fundo. Opta por dividir a sua visita em dois percursos intermediados por uma visita à Villa d'Este. O primeiro percurso começa no Pecile, passa pelo Teatro Marítimo, atravessa o Pátio das Bibliotecas, a Hospitália e termina no Palácio Imperial. O segundo, começa novamente no Pecile, em direção à zona sul da Villa, passando pela Praça de Ouro, em suma a zona norte da Villa, mais privada e pensada para a singularidade do Imperador. O segundo percurso começa nas Termas Pequenas, passando pela Complexo das Termas, o Vestíbulo Central, o Canopo, o Pretório, a *Piazza d'Oro*, o Palácio Imperial, o *Heliocaminus* e terminando no Pátio das Bibliotecas como na primeira visita.

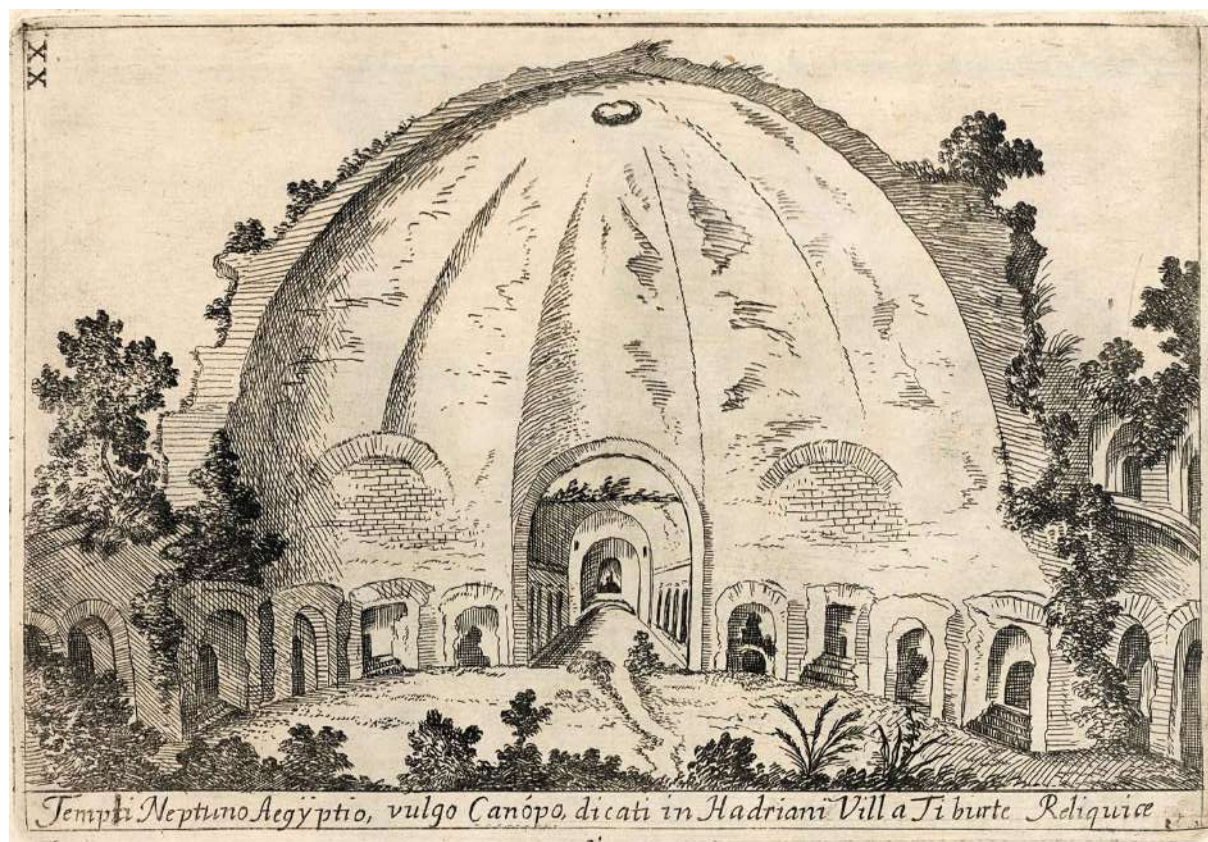
Embora tenha visitado as principais ruínas da Villa, por comparação com os estudos dos séculos passados, percebe-se que a visita de Le Corbusier é limitada à zona arqueológica, pertencente ao Estado.

Os desenhos da Villa ocupam trinta e sete folhas do quinto *Carnet* (o penúltimo) que faz durante a viagem, das quais sete são dedicadas ao Canopus.

Quarenta anos depois de Le Corbusier, em 1951, Louis Kahn também visita a Villa Adriana, durante a sua passagem pela Academia Americana de Roma, que durou três meses, começando a 30 de novembro de 1950. Da sua visita à villa apenas existe um desenho a pastel das Termas Grandes.

A Villa foi também visitada por vários arquitetos portugueses, entre os quais Siza Vieira, Eduardo Souto de Moura, Nuno Ribeiro Lopes e Fernando Távora. Os três primeiros fazem a viagem juntos, em setembro de 1980, no âmbito de um Workshop em Sicília, e passam três dias em Roma, a desenhar. Da sua visita à Villa, apenas existem dois desenhos de Siza Vieira. Fernando Távora visita a Villa uma década depois, em 1993, e faz um desenho das Termas Grandes.

03 A IMAGEM DO CANOPUS



[fig. 197] Vista do Serapeum (1745), Josepho Rocco Vulpio

Vulpio dedica o Capítulo XI, do Décimo Tomo (sobre à Via Tiburtina) da obra *Vetus Latium Profanum* (1745) à “*Villa do imperador Aelius Hadrianus a mais magnifica do campo Tiburtino*”. Neste capítulo constam sete gravuras das ruínas da Villa, e duas gravuras dos centauros excavados pelo Cardeal Furietti em 1736. É neste contexto que surge a primeira representação do Serapeu, que Vulpio intitula de *Templo Egípcio de Neptuno, mais conhecido como Canopo*.

A gravura realça a secção da semicúpula, um corte perfeito, preenchido e texturado. A linha interna recebe uma curvatura bem definida, e o exterior torna-se irregular como um rochedo, e é habitado por vegetação.

No interior da semicúpula representa o óculo e as nervuras, no entanto, negligência o número de nervuras, devido a sobredimensionar a entrada da abside e os arcos da parede (nos quais revela a alvenaria).

A parede curva do hemicíclo tem oito nichos, quatro de cada lado da abside, percebendo-se a intenção de distinguir a forma alternadamente curva e retangular que os caracteriza, incluindo os degraus que produzem os jogos de água dos nichos retangulares.

Os nichos encontram-se ao nível do solo da galeria, e têm aberturas irregulares e escuras, resultantes da rotura dos tabiques.

Um caminho de pé posto, serpenteia o Serapeu até à entrada da abside. No interior Vulpio desenha os nichos das paredes laterais e a primeira abertura de luz. Para representar esta abertura recua e baixa a abóbada de berço, ao fazê-lo manifesta um plano vertical desalinhado das paredes laterais. Ao fundo da abside representa a cabeceira côncava, em sombra e com um nicho (elevado).

Charles-Louis-Clerisseau e Robert Adam



[fig. 198] Vista do Serapeum (1755), Charles-Louis Clerisseau



[fig. 199] Vista do Serapeum (1756), Robert Adams,

Adam e Clérisseau visitam a Villa no período em que Clérisseau era seu professor particular de desenho. As semelhanças entre as duas vistas, e o testemunho de Adam (nas cartas que escreveu à família) sobre a sua inexperiência na composição de vistas, sugere que os dois desenhos partem de um esboço comum definido por Clérisseau.

Clérisseau opta por uma vista interior do Serapeu, reduzindo a dificuldade do exercício de representação da ruína. Além disso evita a geometria da semicúpula e a profundidade da abside, rodando a vista para um plano lateral, que dá ênfase aos nichos das paredes, e permite captar a expressão das nervuras da semicúpula e do arco da abside.

Em ambos os desenhos, a abside tem uma dimensão monumental e desproporcional, comparativamente à sala do hemicíclo. Alargar a abside permitiu revelar o nicho na cabeceira, e dar ênfase às entradas de luz e à abóbada de berço.

Comparativamente a Clérisseau, o desenho de Adam demonstra uma liberdade própria de um jovem arquiteto em formação, ansioso por chegar à forma da ruína, e absorver as relações essenciais de massa, vazio, luz e sombra.

No primeiro plano Adam coloca três figuras (duas femininas e uma masculina), duas sentadas no lado destacado da sala do hemicíclo e uma em pé, do lado oposto, balizando a vista. Clérisseau também introduz três figuras humanas, no entanto, contrariamente aos viajantes de vestes nobres de Adam, Clérisseau, produz uma cena pastoril. Um jovem segura um ovino, enquanto um homem sentado, com uma cesta pousada ao seu lado, presta atenção à mulher que gesticula para o interior da ruína.

No desenho de Adam, um caminho serpenteado avança, entre as figuras, em direção ao interior da ruína, contornando os pequenos afloramentos rochosos e arbustos, à entrada da abside, um dos blocos rochosos, ocupa o lugar do arco do canal subterrâneo, que Adam opta por não representar. A ruína de Clérisseau não tem afloramentos rochosos, e a vegetação é harmoniosa e pouco expressiva. No alinhamento da abóbada de berço, o chão abre-se para revelar o arco do canal subterrâneo.

Enquanto Clérisseau consegue alcançar a curvatura do hemicíclo, e diferenciar a sala, a semicúpula, o arco e a abóbada de berço, Adam tem dificuldade na transição destes planos. Resolve o desenho utilizando a vegetação e a luz, para eliminar arestas e contornos difíceis. Consequentemente as aberturas perdem os limites para a luz e para a vegetação. Embora Adam não represente este limite percebe-se que a parede continua reta além da abóbada de berço. No desenho de Clérisseau a parede responde à curvatura da abóbada, terminando em ruína, como se as aberturas fossem uma consequência da ruína, e não parte do desenho original do edifício.

Ambos representam a alternância da forma dos nichos com exatidão, no entanto, Clérisseau dá mais detalhe ao interior, desenhando os degraus do nicho retangular da sala do hemicíclo. Os nichos surgem ao nível do solo no desenho de Adam, e ligeiramente elevados em Clérisseau. O nicho da cabeceira é sobredimensionado em ambos os desenhos (no desenho de Adam ocupa quase a totalidade da cabeceira).

A ruína também contribui para a complexidade das duas vistas com as suas fendas, *opus reticulatum* e manchas nas paredes.

Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert



[fig. 200] Vista do Serapeum (1760), Jean-Honoré Fragonard

Este desenho entrou na Collection Frits Lugt (Fondation Custodia) em 1922, como uma obra de Hubert Robert, sendo mais tarde atribuído a Jean-Honoré Fragonard.

Fragonard passou seis semanas do verão de 1760, em Tivoli, na Villa d'Este, arrendada pelo seu mentor Abbé de Saint-Non (Jean-Claude Richard de Saint-Non). Durante este período desenha sobretudo a Villa d'Este, mas faz também alguns desenhos da Villa Adriana, entre as quais este esboço do Serapeu a sanguínea (The Frick Collection, 2010, p.4).

No desenho a Natureza domina a ruína, o primeiro plano é definido por arbustos e habitado por três figuras sentadas que observam o Serapeu. Fragonard não representa os blocos caídos e opta por esconder parcialmente o contorno da semicúpula. A superfície interna perde as nervuras, e a parede curva da sala recebe quatro dos oito nichos alternadamente arredondados e retangulares. Três nichos estão bem definidos, com arcos de alvenaria, aberturas irregulares nos tabiques e sombras, mas não representa os degraus no nicho retangular. A vegetação esconde o lado nascente, e surge prostrada sobre a cobertura, cobrindo o óculo. Na abside representa a abóbada de berço, os nichos das paredes laterais e o nicho da cabeceira, e reduz a altura da abóbada para enfatizar a primeira entrada de luz. Os arcos da abóbada são prolongados até ao solo, e o interior é escuro, anulando a incidência de luz na cabeceira da abside.

Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert



[fig. 201] Vista do Serapeum (1760), Hubert Robert

Hubert Robert tal como Fragonard faz um desenho expressivo, em que a ruína é exaltada pela força da natureza. Parte da semicúpula ruiu e a vegetação surge agitada e prostrada sobre a cobertura.

A ruína é antecedida por uma cena com lavadeiras, um tema frequente nas obras de Hubert Robert, e bastante coerente com o Serapeu, se considerarmos que as lavadeiras não aparecem em todas as ruínas (da sua obra), mas apenas lugares com abundância de água, como fontes, jardins e pontes.

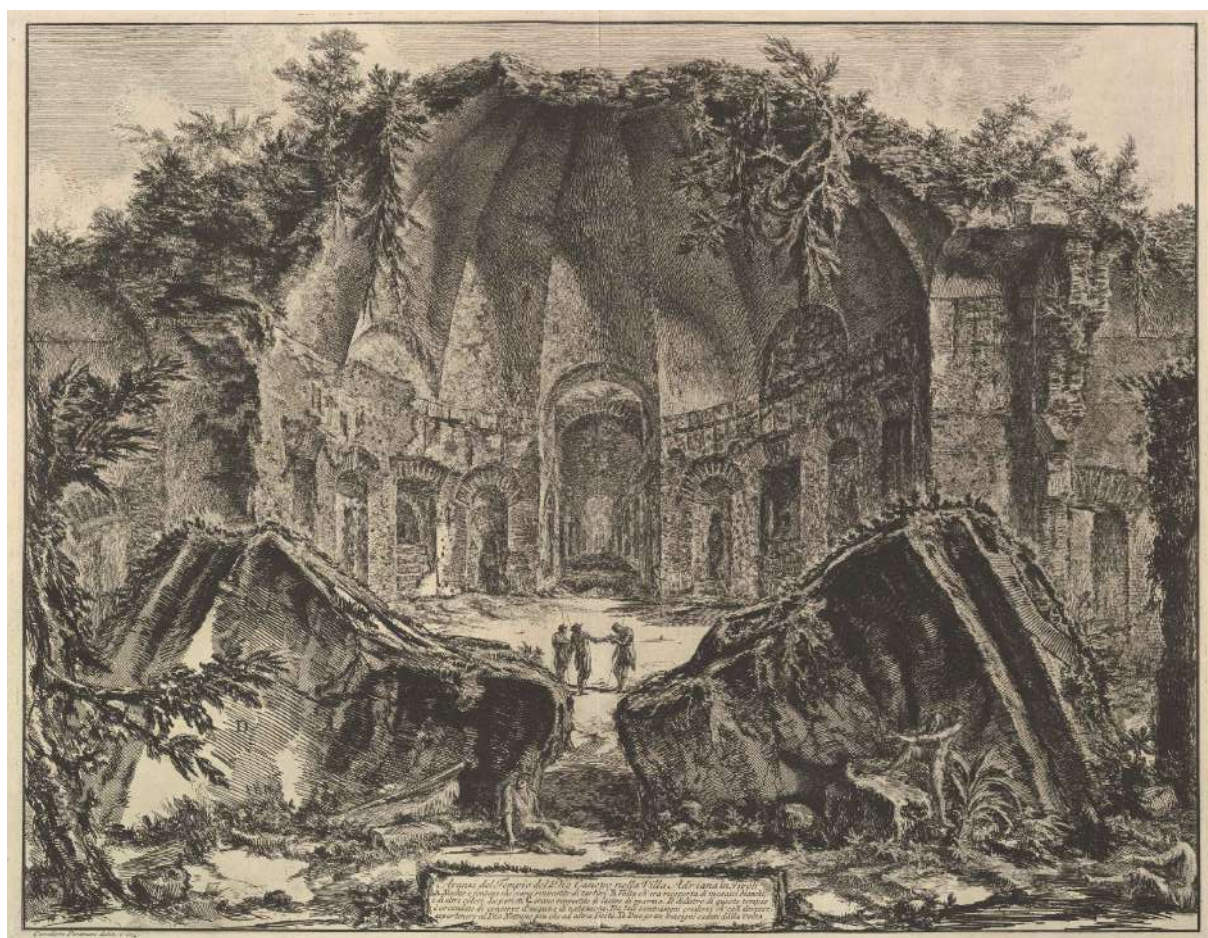
Um telheiro em palhota, com estrutura de madeira, apoia-se na parede curva, para abrigar as lavadeiras. De frente para a abside, estão duas figuras de pé (uma lavadeira e um homem), junto a uma panela ao fogo, cujo vapor e fumo preenche parte do desenho (do lado poente). Ainda neste plano está outro homem sentado, encostado a uma pipa e, do lado oposto, quatro formas cilíndricas emergem do chão, segundo uma forma curva, como tambores de uma colonata.

Robert reinventa a ruína, ao introduzir caixotões na semicúpula e na abóbada de berço da abside. Solução construtiva que embora não seja empregue no Serapeu, foi aplicada na reconstrução do Panteão e ficou associada ao Imperador Adriano.

No encontro da semicúpula com a parede côncava, desenha uma cintura de pedra, que separa as geometrias. Representa a curvatura do hemiciclo, os nichos alternadamente curvos e retangulares, e introduz duas estátuas nos nichos curvos.

O nicho da cabeceira também recebe uma estátua, da base da qual, uma cortina de água cai na abside, manifestando a fonte que abastece as lavadeiras.

Robert não representa o tanques nem as entradas de luz da abside, no entanto, arruína a abóbada para iluminar o interior, sugerindo que a luz aparece de modo involuntário na abside.



[fig. 202] Avanzi del Tempio del Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli (1769), Giovanni Battista Piranesi

A primeira gravura de Piranesi é uma vista frontal do Serapeu, enquadrando a semicúpula e a entrada da abside. A gravura é organizada em três planos cénicos: o primeiro entre o observador e os blocos caídos; o segundo entre os blocos e as paredes do hemicíclo; e um terceiro entre a entrada da abside e a cabeceira da mesma.

No primeiro plano, dois grandes blocos caídos da semicúpula definem uma passagem estreita, e levam o espetador ao interior da ruína. Estes blocos embora pareçam ter uma identidade autónoma fruto da sombra, desgaste e textura, foram manipulados e dispostos para equilibrar a composição. Originalmente os blocos encontravam-se mais afastados, e um deles (a nascente), estava mais enterrado que o outro de acordo com Aurigenma (1964). Piranesi introduz também uma árvore neste plano, no entanto, inclina-a para fora da gravura, reduzindo a sua volumetria e presença na vista.

Três figuras são representadas no primeiro plano: uma figura sentada junto à passagem entre os blocos, do lado esquerdo; e duas figuras a gesticular, apontando para a passagem, uma delas numa posição de conquista com um pé sobre um fragmento.

O segundo plano da gravura é introduzido por três figuras de pé, alinhadas com a entrada da abside, interagindo como se estivessem em expedição à ruína. Piranesi representa a imponente sala aberta para o vale com mais detalhe que o primeiro plano, tratando a parede curva e a semicúpula com um traço mais fino e nobre que os blocos caídos da semicúpula. Este tratamento é algo característico nas suas gravuras, em que o primeiro plano é escuro e tosco e serve para enquadrar a cena principal.

No hemicíclo representa os oito nichos, quatro de cada lado da abside, alternadamente arredondados e retangulares. Piranesi desenha os arcos de alvenaria dos nichos, a degradação dos estuques e o revestimento de pedra na parte superior. No interior dos nichos representa aberturas nos tabiques e os degraus dos nichos retangulares, por onde corria a água. Neste plano vê-se ainda uma outra figura apontando para o nicho.

A superfície interna da semicúpula tem as nervuras e os arcos que a caracterizam, recebendo ainda um tratamento de sombra que lhe confere profundidade e realça as arestas. Piranesi dá textura ao corte da semicúpula, e destrói o óculo, utilizando também a vegetação prostrada para tornar a cobertura mais irregular e enfatizar a ruína.

Na abside, o arco da entrada é sucedido pela curvatura da abóbada de berço e do arco do canal subterrâneo. A representação dos tijolos maciços ajuda a destacar os dois arcos. Piranesi deixa evidente que a abside é um espaço interior aberto, e que estas aberturas não são fruto da ruína, mas do engenho romano. O arco descansa sobre as paredes laterais, ao centro do corredor, e provoca duas entradas de luz com propósitos cénicos. Através da primeira abertura vê-se o céu e a vegetação sobre a abóbada de berço, já a segunda entrada de luz é representada pela claridade que incide sobre a parede côncava e o nicho. No interior da abside embora Piranesi não explore o detalhe da ruína, utiliza a orientação dos traços para distinguir os planos. As paredes laterais da abside têm cinco nichos que se enfrentam, escuros e elevados do solo.

03 A IMAGEM DO CANOPUS
Giovanni Battista Piranesi



[fig. 203] Desenho preparatório da gravura *INTERNO del Tempio di Canopo nella Villa Adriana* (1775), Giovanni Battista Piranesi



[fig. 204] *INTERNO del Tempio di Canopo nella Villa Adriana* (1776), Giovanni Battista Piranesi

A segunda gravura de Piranesi é uma vista do interior do Serapeu enquadrando o arco da entrada e a cabeceira da abside, sendo semelhante aos desenhos de Clérisseau e Robert Adam.

Piranesi opta por não fazer uma vista frontal como a anterior, rodando a composição para uma parede lateral, em busca do entendimento arqueológico, com ênfase, na superfície da ruína e na representação dos nichos (de que tinha abdicado na gravura anterior). Piranesi defendia que o estudo das ruínas devia contemplar tanto vistas exteriores como interiores. Esse olhar atento ao pormenor acaba por descuidar a proporção da ruína, uma vez que ao alargar a galeria para expor o interior, quer o arco da entrada quer a abóbada de berço adquirem proporções monumentais.

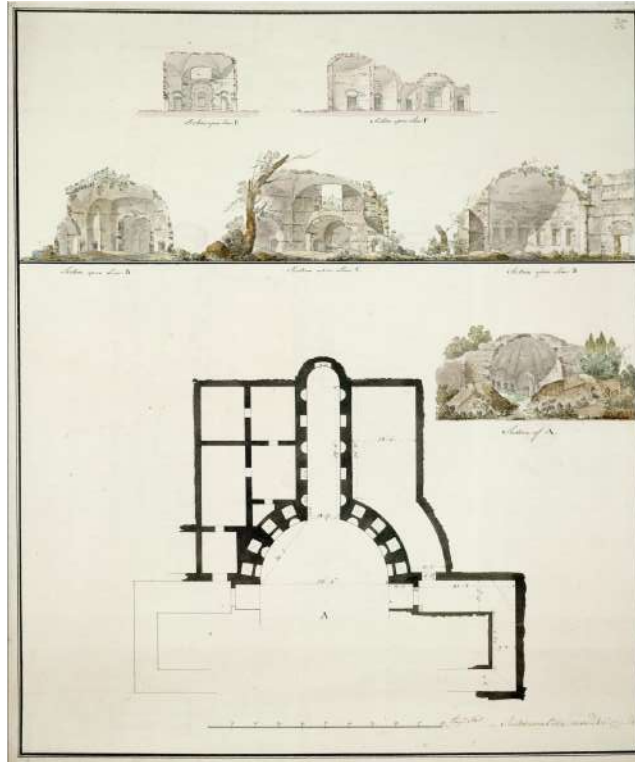
Em primeiro plano representa a entrada da abside, e a parede do hemicírculo com um nicho arredondado. Introduce duas figuras, uma de cada lado do arco da abside, a figura sentada evidencia cansaço, e a figura em pé, gesticula e olha para uma cova à entrada da abside. Esta cova está alinhada com a primeira entrada de luz, e o arco da abóbada de berço com o arco do canal subterrâneo. Piranesi menciona na legenda, que o canal foi escavado em 1771, sendo provável que tenha sido aterrado novamente para facilitar a passagem, uma vez que, deixou de ser representada nos desenhos seguintes. No interior do nicho, encontra-se uma figura, cuja curiosidade levou à rutura do tabique.

A parede lateral da abside é destacada por dois rasgos de luz que deixam em sombra a projeção da abóbada. Esta parede tem cinco nichos, alternadamente arredondados e retangulares, com o mesmo alinhamento superior, quatro deles com a mesma altura e o primeiro ligeiramente maior (alinhado com a escavação).

Piranesi realça a complexidade da ruína, representando a ausência de estuque e o *opus mixtum*, com as suas camadas de blocos quadrados assentes a 45 graus (*opus reticulatum*), e fiadas horizontais. O desenho das camadas do *opus* responde à altura dos nichos e ao apoio da abóbada na parede.

Além das três figuras já mencionadas, Piranesi coloca duas figuras a estudar o fosso do canal subterrâneo e outras duas a escavar a área da cabeceira da abside. Esta área ao fundo da abside é iluminada e côncava, e recebe o grande nicho arruinado, que Piranesi define como uma fonte. Tanto na primeira como na segunda entrada de luz, a vegetação invade a galeria, prostrada sobre a abóbada de berço.

No desenho preparatório da segunda gravura, é possível verificar a atenção dada à identificação dos materiais e elementos (imperfeições) característicos da ruína. Percebe-se também a importância das figuras e da vegetação para a concretização da gravura e "decoração" da ruína.

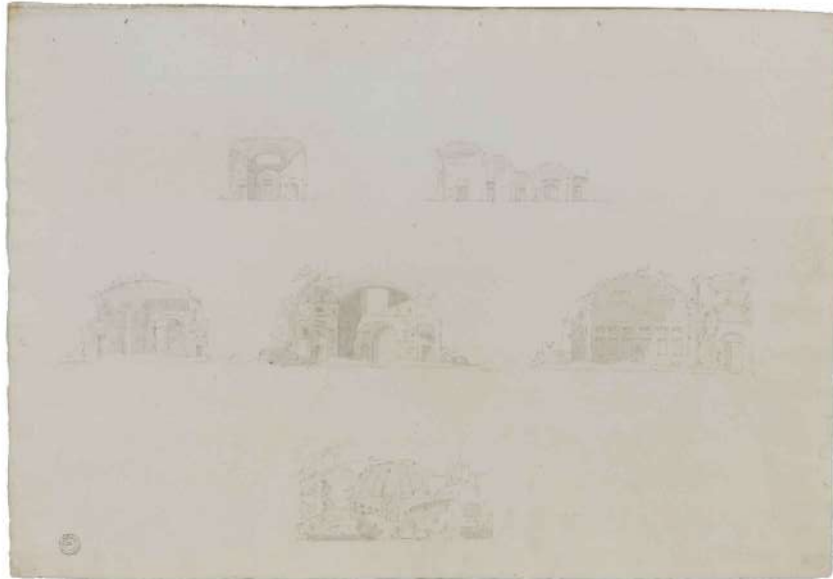
Giocomo Quarenghi, Thomas Hardwick e John Soane

[fig. 205] Painel de desenhos da Villa Adriana (1777), Thomas Hardwick

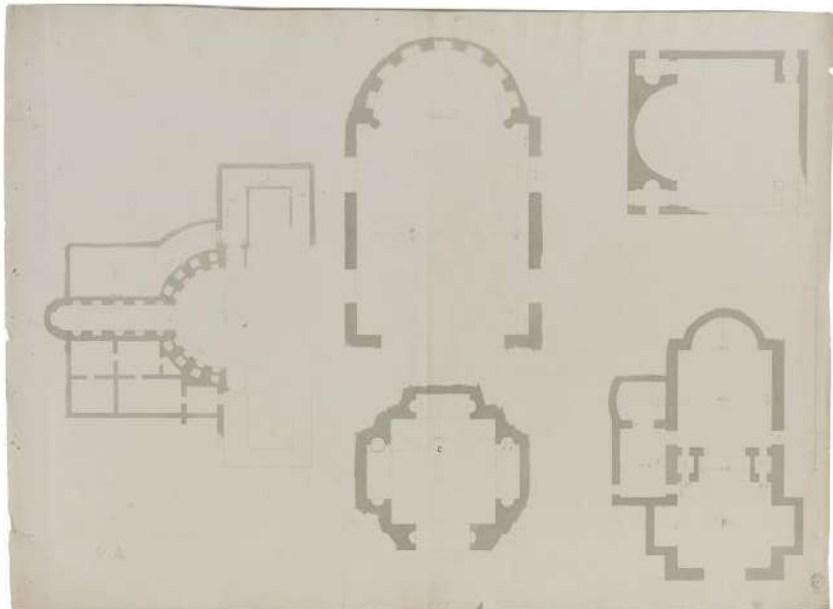
Thomas Hardwick visita a Villa Adriana com Giocomo Quarenghi, as suas vistas do Canopo são muito semelhantes e revelam influência da primeira gravura de Piranesi. Soane vai desenhar a mesma vista dois anos mais tarde, podendo constatar-se que os seus desenhos reproduzem os estudos de Hardwick e Quarenghi. Além do Canopo, também são desenhadas as Termas Pequenas, o Hall dos Filósofos, a Biblioteca Grega, e a Biblioteca Latina. Além da semelhança dos desenhos, pode ainda constatar-se que têm à mesma organização e espaçamento na folha.

Soane dedica uma folha às plantas do Serapeu, Hall dos Filósofos, Biblioteca Latina e Torre Roccabruna, alterando a orientação da planta do Serapeu e reduzindo a sua escala em comparação com as restantes, o que pode estar relacionado com facto do próprio não se rever na autoria dos elementos, nem na relevância do Serapeu para a sua aprendizagem, preferindo por isso destacar os elementos onde o seu génio se manifesta.

Esta planta do Serapeu, é a primeira a ser cotada e contemplava as salas interiores, os nichos, e parte das salas avançadas.

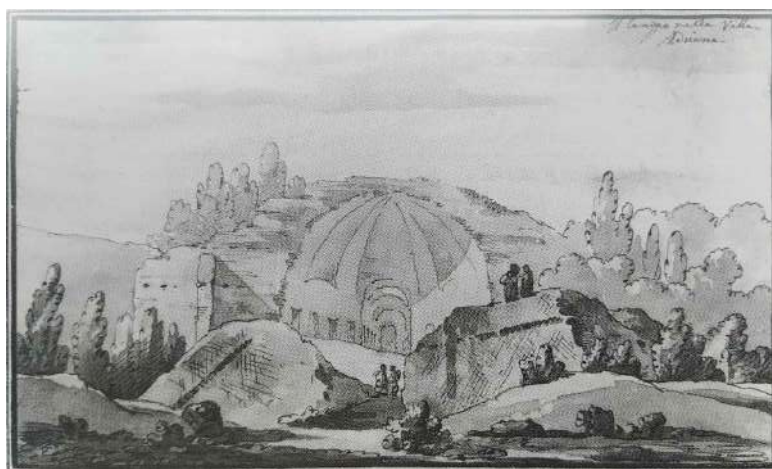


[fig. 206] Seis vistas da Villa Adriana: (2) das Termas Pequenas, do Hall dos Filósofos, da Biblioteca Grega, da Biblioteca Latina e do Serapeum, (1778-1780), John Soane

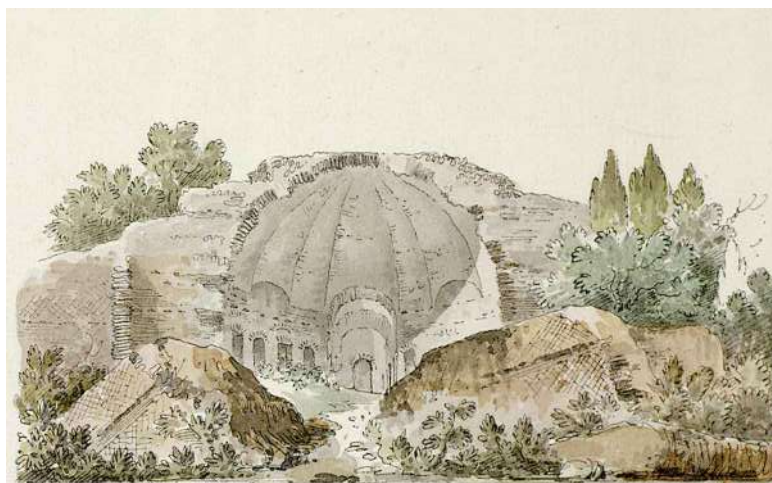


[fig. 207] Plantas do Serapeum, do Hall dos Filósofos, da Biblioteca Latina, e da Torre de Roccabruna da Villa Adriana (1778-1780), John Soane

Giocomo Quarenghi, Thomas Hardwick e John Soane



[fig. 208] Vista do Serapeum (1777), Giacomo Quarenghi



[fig. 209] Vista do Serapeum (1777), Thomas Hardwick



[fig. 210] Plano aproximado da [fig. 186] destacando apenas o Serapeum (1778-1780), John Soane

A vista representa a totalidade do Serapeu, e centra a semicúpula na composição. Em primeiro plano estão os dois blocos caídos da cobertura, envolvidos por pequenos aterros, e por vegetação arbustiva. Na vista de Quarenghi os aterros enquadram a composição, já em Hardwick e Soane, o terreno apenas é elevado a poente. Os três representam o bloco nascente mais enterrado, e com uma ligeira rotação, destacando ainda o *opus reticulatum* dos dois monólitos.

Numa aproximação à primeira gravura de Piranesi, Quarenghi introduz duas figuras no eixo da abside (entre os blocos e a sala), senta ainda outras duas figuras sobre o bloco poente. Contrariamente a Piranesi, as figuras de Quarenghi, não se relacionam com o espetador, são apenas vultos direcionados para a ruína, que imprimem a escala humana.

Em segundo plano, o Serapeu perde as salas laterais, e é integrado na encosta como um *grotto*, de contorno irregular. As paredes laterais da ruína prolongam-se ao encontro da vegetação e do terreno. Manifestam-se duas sombras principais neste plano, uma na projeção da parede que avança da ruína, e outra que dá profundidade à semicúpula. A semicúpula é caracterizada com as nervuras, havendo a preocupação de assinalar o encontro da semicúpula com a parede (algo que Quarenghi negligência).

O bloco poente esconde a parede do Serapeu, no entanto, são representados os nichos visíveis, alternadamente arredondados e retangulares. A base dos nichos e o encontro da parede curva com o terreno também são alterados, Hardwick e Soane utilizam a vegetação e Quarenghi eleva o perfil do solo,.

O arco da abside é proporcional, percebendo-se novamente a semelhança entre o desenho de Hardwick e Soane. No interior há variações nas três vistas, Quarenghi e Hardwick representam a primeira abertura de luz, e a abóbada de berço que cobre a parte central, já Soane faz apenas uma sucessão de arcos, descaracterizando a abside, quer pela ausência de sombra (principalmente no nicho da cabeceira), quer pela omissão dos nichos das paredes laterais. Quarenghi revela os nichos a nascente e Hardwick os nichos a poente. Ambos deixam o nicho da cabeceira em sombra, e preenchem a abside com uma sombra curva, que mancha inclusivamente a abertura de luz.

A vegetação desempenha um papel importante na composição, no entanto, à um esforço para evitar a sua natureza intrusiva. Comparativamente às vistas de Piranesi, Robert e Fragonard, em que a vegetação surge prostrada sobre a ruína e corrompe os seus limites, nesta composição a vegetação nasce nos contornos da ruína e acompanha a transição de planos. A vegetação rasteira e de porte médio envolve os blocos caídos, e a vegetação arbórea é articulada com a ruína e com a encosta, respeitando a escala da semicúpula.

William Turner



[fig. 211] O Serapeum, o Praetorium e as Termas Grandes (1819), Joseph Mallord William Turner

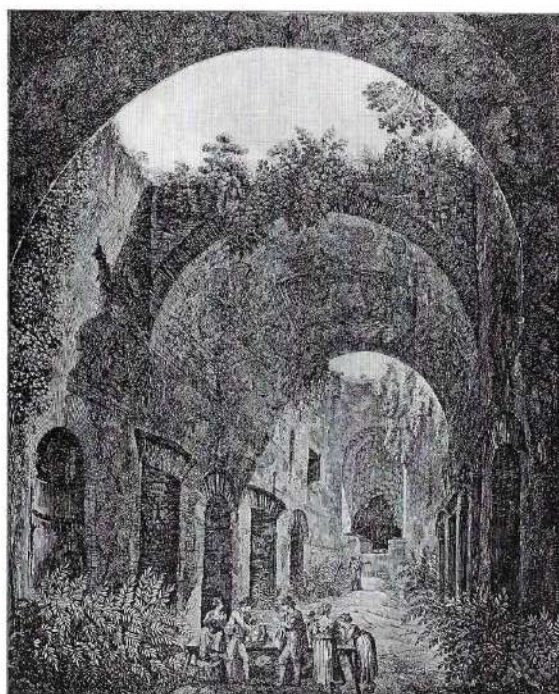
Willam Turner faz três esboços da Villa Adriana, na página 32 e 33 do seu caderno de desenhos da viagem de Roma a Tivoli, em 1819.

Turner empenha-se em desenhar uma vista panorâmica do vale que inclua as Termas Grandes, o Pretório e o Canopo. Nos dois primeiros esboços, o Pretório e as Termas Grandes recebem mais detalhe e o Serapeu é reduzido a uma linha curva que representa a silhueta da semicúpula, e a relação da ruína com a encosta.

No terceiro esboço, Turner muda de ponto de vista e destaca o Serapeu na composição. A semicúpula recebe uma linha interna, e a curva que antes era perfeita e reduzida a um único movimento, torna-se irregular. A curvatura externa por sua vez, abre-se ligeiramente para encontrar o terreno. No interior do Serapeu duas linhas curvas (quase horizontais) manifestam as geometrias da parede côncava e da semicúpula. Não são representados os nichos, no entanto, uma mancha escura ao centro da ruína anuncia a abside. À entrada do Serapeu estão ainda dois apontamentos irregulares no terreno que podem corresponder aos blocos caídos da cobertura ou a manchas arbustivas.



[fig. 212] Vista do Serapium (1824), Luigi Rossini



[fig. 213] Vista da abside do Serapium (1824), Luigi Rossini

Luigi Rossini faz duas gravuras do Serapeu que publica em *Le antichità dei contorni di Roma, ossia le più famose città del Lazio: Tivoli, Albano, Castel Gandolfo, Palestrina, Tuscolo, Cora e Ferentino* (1826).

Na primeira gravura o espetador está próximo à semicúpula, e a vista abre-se para nascente, enquadrando o hemicíclo. O contorno da semicúpula é desenhado pela vegetação, que atravessa o óculo e surge prostrada. A sala perde profundidade, mas mantém a curvatura que a caracteriza, e recebe os oito nichos, quatro de cada lado, da abside, alternadamente arredondados e retangulares. No interior dos nichos retangulares são representadas as escalinatas por onde corria a água. O arco central, revela a abside, a primeira entrada de luz, a abóbada de berço e dois nichos.

Rossini explora a parede do hemicíclo, realçando a degradação dos nichos e dos estuques, a irregularidade das superfícies, e a estereotomia dos arcos em tijolo maciço. A superfície interna da semicúpula é poupada à ruína para receber frescos de nuvens, e as nervuras não convergem para o óculo.

Na frente do Serapeu desenha um bloco caído, integrado num aterro com fragmentos de uma coluna e um capitel jónico. Um caminho largo atravessa a sala, contorna estes escombros, e volta a afastar-se da ruína, seguindo a uma cota inferior à entrada da abside.

O enquadramento da ruína na paisagem é sucedido por uma sala lateral, pela encosta nascente, o céu e as nuvens. Rossini estabelece a altura da encosta de acordo com a linha de interseção da semicúpula com a parede côncava do hemicíclo, deste modo, a decoração da semicúpula manifesta-se como uma extensão do céu.

Para habitar a gravura Rossini introduz dez figuras em vestes contemporâneas, acompanhadas de três cavalos, numa alusão à *Grand Tour*. Estas figuras foram colocadas fora de escala, para aumentar a imponência da ruína.

A segunda gravura, é semelhante à vista de Piranesi. Rossini coloca o observador sob o arco de entrada da abside e expõe a parede nascente. Representa as duas aberturas de luz, a abóbada de berço que cobre a parte central, e os cinco nichos das paredes laterais, alternadamente arredondados e retangulares. A cabeceira é côncava e recebe um nicho sobredimensionado. A vegetação cresce na abside, nos nichos e também surge prostrada na abóbada e na cabeceira da abside.

Nesta segunda gravura Rossini produz um banquete, com seis figuras, onde dois homens fazem jogos de apostas, e as figuras femininas estão em poses descontraídas. Mais uma vez apelando ao valor lúdico da visita às ruínas e do espírito da *Grand Tour*.



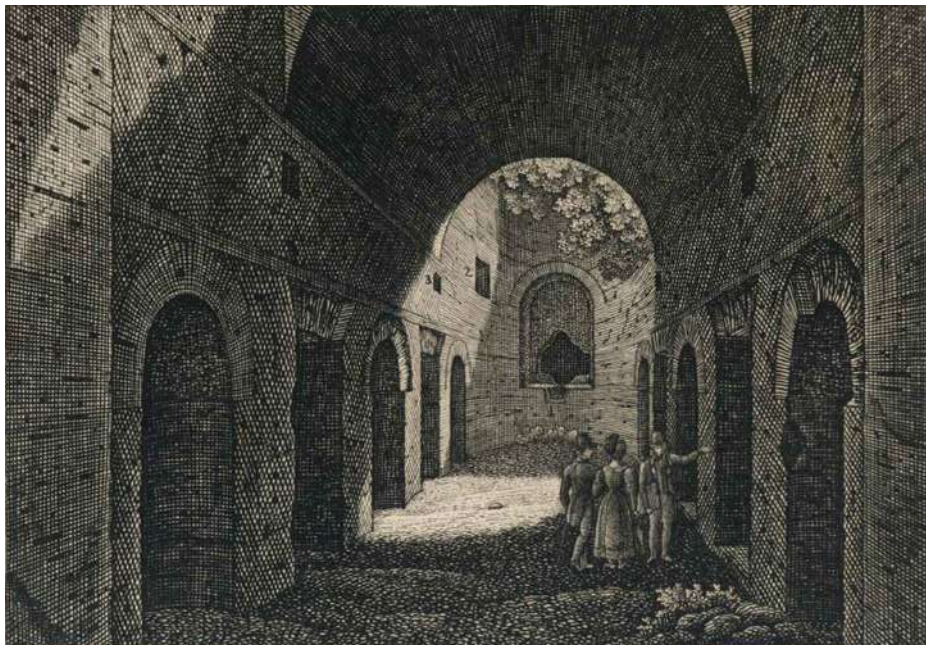
[fig. 214] *Valle del Canope* (1833), Agostino Penna



[fig. 215] *Prospetto del Tempio de Serapide* (1833), Agostino Penna



[fig. 216] *Interno del Tempio di Serapide* (1833), Agostino Penna



[fig. 217] *Sacristia del Tempio di Serapide* (1833), Agostino Penna

Agostino Penna

Agostino Penna faz quatro vistas do Canopo integradas no Tomo II da *Viaggio Pittorico della Villa Adriana* (1833). As gravuras de Penna levam-nos a caminhar pelas ruínas, num percurso organizado que contextualiza a paisagem e nos informa sobre as relações de proximidade entre as diferentes partes da Villa. Neste contexto, as vistas do Canopo fazem um percurso de aproximação à ruína, que começa no Grande Vestíbulo (Gravura 97) e termina no interior da abside (Gravura 100).

Na primeira gravura, *Valle del Canopo*, o observador está na zona do Grande Vestíbulo. O vale é delimitado a Nascente pelas Termas Grandes e muro de contenção do Terraço Este (que se estende até ao fundo do vale) e a Poente por uma ruína, próxima ao Grande Vestíbulo, com arcadas abertas para o vale e cachorros na fachada. As ruínas a Nascente estão mais recuadas, e são colocadas no perfil intermédio da encosta, já a poente a ruína suporta a encosta, que depois é naturalizada a meio do vale quando perde a contenção. Ambas as encostas têm um perfil ascendente em direção ao Serapeu, e o terreno abraça a ruína como um *Grotto*, ou *Nymphaeum*. O vale está cercado pela vegetação dos Terraços e da Academia, e o céu é recortado pelas copas das árvores.

Uma cena com quatro caçadores e um cão é representada em primeiro plano. Para dar ação à cena uma das armas é disparada, o cão move-se, e os pássaros voam em direção oposta ao disparo. Outro caçador sai do grupo e desvia a atenção para o caminho de pé posto serpenteado até ao Serapeu, que segue junto à encosta Poente.

No Serapeu, as salas laterais, estão integradas no terreno, têm abóbadas de berço e são mais baixas do que a parede de contenção no plano da semicúpula. Não são representados os blocos caídos da cobertura, apenas vegetação arbustiva, que contribui para o caminho serpenteado.

Uma vez que o Serapeu não é o tema central desta gravura, Penna procura apenas destacar a volumetria da ruína, a semicúpula e a abside.

Metodicamente escurece o interior das ruínas distantes ou secundárias, para as poder revelar gradualmente (nas gravuras seguintes), apelando ao sentido de descoberta com a aproximação à ruína.

A segunda gravura (*Prospetto del Tempio de Serapide*) enquadra apenas o Serapeu. As salas avançadas recebem uma cobertura plana e abobadas de berço. O corredor é alto, e embora não seja coberto, Penna sugere a abóbada de berço, ao curvar as paredes arruinadas.

O caminho serpenteado avança para o interior do Serapeu, entre o bloco caído e um volume arbustivo. Outros dois caminhos sobem a encosta, contornando o Serapeu. O caminho a Poente coincide com o percurso original, que começava numa escadaria coberta e a meia cota, seguia exterior em direção à Academia. Penna representa o arranque da escadaria e na curva o caminho, introduz quatro figuras, três aristocratas (dois homens e uma mulher a cavalo) e um camponês (ou caçador).

A proximidade traz detalhe e expressão à ruína, nomeadamente à seção da semicúpula e às paredes, que se tornam mais irregulares. Penna rompe o óculo, e introduz vegetação na cobertura. Desenha as nervuras dos extremos a terminar sobre os arcos da parede do corredor, assinalando que a geometria da semicúpula não terminava há face do hemiciclo, mas que avançava sobre o corredor.

A parede do hemiciclo recebe os oito nichos, alternadamente arredondados e retangulares, com tabiques arruinados e degraus nos nichos retangulares.

Na abside a abóbada de berço é prolongada ao arco de entrada, e a cabeceira é iluminada e curva. Uma vez que deixa a entrada e plano médio da abside em sombra, opta por não representar os nichos das paredes laterais, no entanto representa o nicho da cabeceira (revelado pela luz).

A vegetação também é representada com mais detalhe, tanto no vale, através dos

arbustos e do prado, que ajudam a definir os caminhos, como na parte superior da encosta, em que os troncos das árvores ganham ramificações e as copas procuram o movimento das folhas.

A terceira gravura *Interno del Tempio di Serapide*, pretende captar a entrada no Serapeu. Penna introduz vegetação prostrada da semicúpula e arbustiva à entrada do hemiciclo, para destacar o ambiente interno/coberto. No interior, o terreno é plano e não são representados o canal e tanques da abside.

Representa os oito nichos com tabiques arruinados, mas também arruína os arcos e fissura as paredes e a semicúpula. Os nichos retangulares que recebem os degraus tornam-se mais profundos, e ao nível do terreno vê-se um degrau que acompanhava as paredes do hemiciclo e guiava a água no contorno do *stibadium*.

No interior da abside são representadas as duas aberturas de luz, a abóbada de berço e os cinco nichos da parede poente. Penna esforça-se por diferenciar os planos curvos da cabeceira e da abóbada.

Penna trabalha duas intensidades de luz e de sombra para mostrar caracterizar os ambientes (interno e externo), e demonstrar a passagem do tempo e o movimento no espaço na "visita" à ruína.

Na área iluminada há duas figuras masculinas junto a um nicho retangular, encenando uma visita guiada à ruína. Uma delas, em trajes mais modestos, segura o chapéu com uma mão e gesticula para a ruína com a outra, fixando o olhar no aristocrata segurando uma pasta debaixo do braço (a diferença de estatuto é evidenciada pelo tamanho e corte do casaco e chapéu).

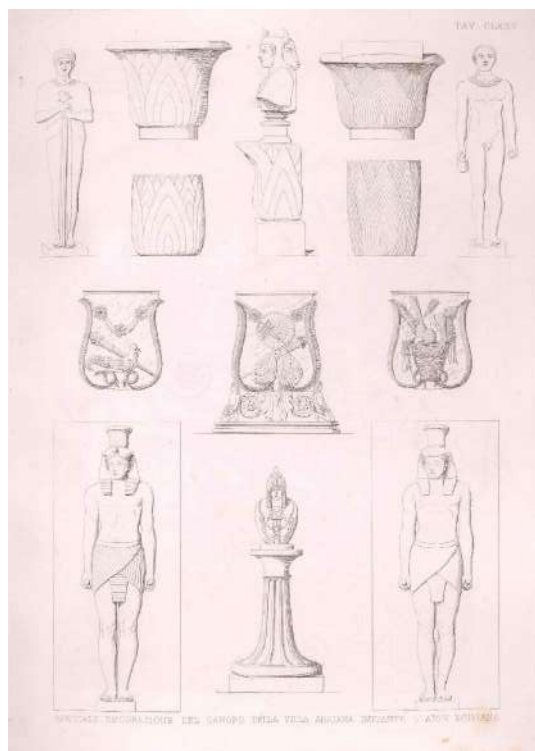
A última gravura, o *Sacrario del Tempio di Serapide*, é uma vista do interior da abside, em que o observador está sob o arco de entrada. Penna abre a vista para conferir mais detalhe às paredes laterais, alargando a abside. Ao aproximar a vista sacrifica a representação da abóbada, da qual apenas se vê a superfície interna e o encontro com as paredes.

Além dos cinco nichos, alternadamente arredondados e retangulares, das paredes e do nicho da cabeceira, Penna também representa as pequenas aberturas nas paredes, que de modo geral, estão mais altas do que os nichos, e dispersas ao longo da parede. Embora não fissure as paredes como fez na gravura anterior, desenha o *opus mistum*, os arcos dos nichos, e algumas imperfeições nas paredes.

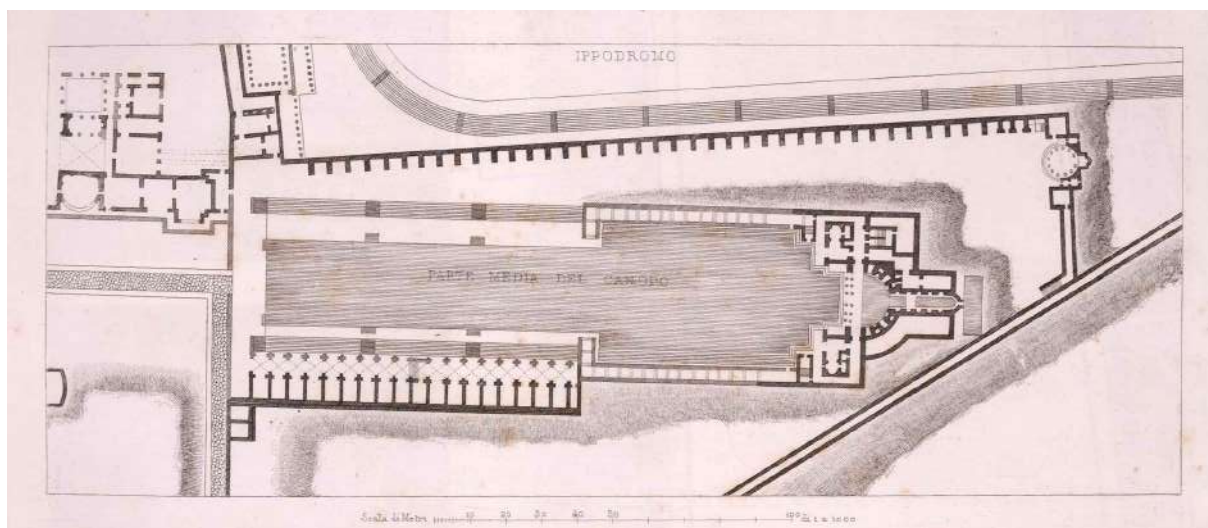
Nesta gravura a luz responde às formas da ruína. Incide na parede nascente e no terreno e afasta-se da cabeceira, invadindo o plano médio da abside. Consequentemente, a sombra desenha a projeção da abóbada no solo e na parede lateral; a curvatura da cabeceira também desenha uma sombra ondulante.

Nesta Gravura Penna introduz três figuras: uma figura masculina, que carrega uma pasta e gesticula para a ruína, e um casal de braço dado que observa a explicação. Pode-se supor que a figura que carrega a pasta é a mesma que na segunda gravura recebe a lição sobre a ruína, como se Penna quisesse contar a história da propagação do gosto pela ruína, na qual, o guia ensina o aristocrata, que por sua vez, vai transmitir o gosto pela ruína ao seu círculo social e país de origem.

03 A IMAGEM DO CANOPUS
Luigi Canina



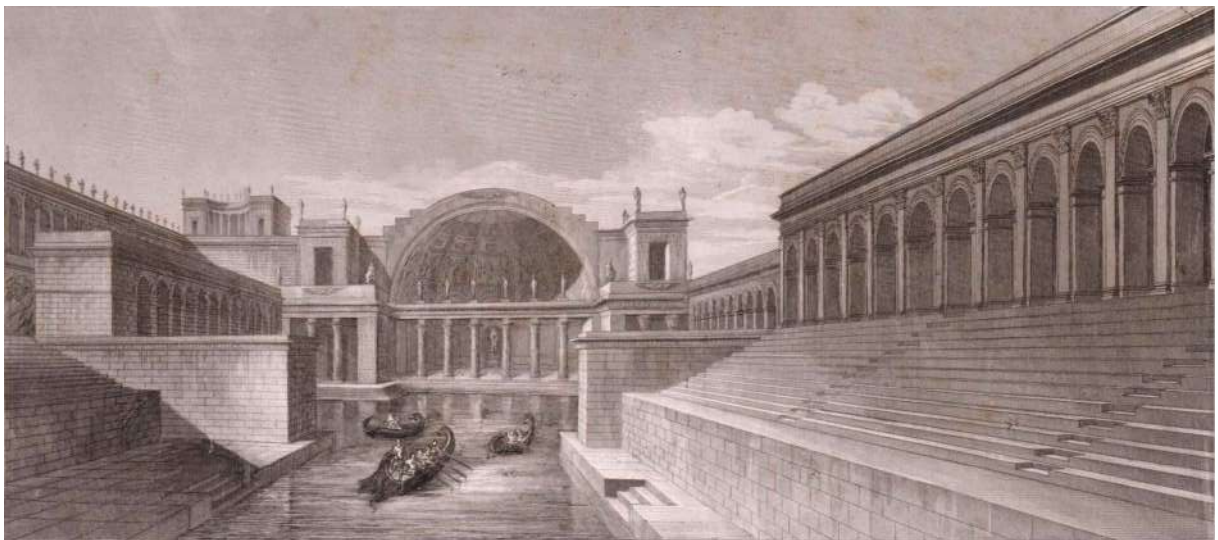
[fig. 218] Decoração do Canopo, Luigi Canina, 1856



[fig. 219] Planta do Canopo (hipótese de estado original), Luigi Canina, 1856



[fig. 220] *Veduta della reliquie superstiti*, Luigi Canina, 1856



[fig. 221] *Canopo stabilito nella Villa Adriana ad imitazione di quello dell'Egitto*, Luigi Canina, 1856

Luigi Canina

Luigi Canina faz duas vistas, uma planta e alguns pormenores do Canopo, que integra no sexto volume de *Gli edifici antichi dei contorni di Roma* (1856). Esta publicação tinha a particularidade de dedicar aos edifícios da Villa uma vista em ruína e uma vista do estado original. Para realçar as semelhanças entre as duas Canina acaba por manipular muitos elementos, e favorecer o exercício académico, em detrimento da representação fiel da ruína. Rompe também com a herança de Piranesi, ao reduzir a importância do Serapeu (enquanto objeto de estudo), e afastar-se da ruína para considerar o vale, e explorar a ideia de recinto.

Na vista em ruína, o vale está despido, as encostas são baixas, e possuem afloramentos rochosos e fissuras provocadas por escorrências superficiais. Um socalco, na encosta oeste, corrobora a escavação artificial e justifica a bancada introduzida na vista do estado original. Sucessões de salas flanqueiam o vale, e abrem-se para o mesmo em arcadas prolongadas até ao Serapeu.

Canina elimina as salas laterais, e os blocos caídos da cobertura. As paredes laterais definem uma fachada contínua, interrompida pelo hemiciclo e por dois arcos (que correspondem ao acesso às salas técnicas). Estes arcos, manifestam-se como contrafortes e a sua proporção é ajustada em função da altura da semicúpula. Do lado poente a parede é elevada à altura da semicúpula, torna-se saliente e recebe outro arco, percebendo-se que Canina quer subentender a torre, que propõe na vista do estado original.

A ruína tem o contorno irregular e o óculo é sobredimensionado e arruinado, à semelhança das gravuras de Piranesi e Penna. Na cobertura a vegetação modera o encontro das geometrias, e define o seu contorno.

No interior do Serapeu representa as nervuras da semicúpula, e define duas sombras principais: uma para a profundidade da sala, e outra para destacar as nervuras do lado poente. A parede do hemiciclo recebe seis dos oito nichos, três de cada lado da abside. Os nichos dos extremos estão elevados e têm forma arredondada, o central é retangular, prolonga-se até ao chão.

A abside é simplificada, perde os nichos das paredes laterais, e a abóbada de berço estende-se à entrada. A abertura zenital e o arco (que substitui o nicho) da cabeceira, são iluminados, e destacados na gravura com a tonalidade mais clara. Ao representar um arco na cabeceira, sem sombra ou vegetação e destacado pela luz, Canina transforma a abside num portal, sugerindo a existência de uma passagem ao fundo do Serapeu.

Na vista do estado original, o vale é artificializado, e fechado à envolvente. A natureza manifesta-se apenas no elemento água, apresentado sobre o controlo romano.

A topografia do recinto é caracterizada por bancadas e salas laterais, que se abrem para o canal. Um muro de suporte eleva as bancadas da plataforma próxima à água. Outro muro perpendicular, interrompe as bancadas, e define um recinto de água mais largo e íntimo que serve o Serapeu. Para assinalar a importância do segundo recinto, Canina introduz três embarcações em direção ao interior (uma delas com cinco figuras).

O Serapeu recebe um pórtico de seis colunas, sem frontão. No topo da semicúpula, para reforçar a influência egípcia, Canina introduz um Sol Alado na sua forma mais convencional (um sol/disco solar, com asas abertas). Este símbolo estava associado à proteção divina da realeza, a Horus de Behdety (Edfu) mas também a outras divindades como Ápis, o deus touro que Adriano venerava.

O pórtico é encerrado por paredes com hieróglifos egípcios, cujas salas laterais continuam o entablamento do pórtico. Estas salas têm um ático ornamentado com um sol alado e duas estátuas. No plano recuado, duas torres com hieróglifos egípcios, e um vão

aberto para o canal, enquadram a semicúpula. As torres também são decoradas com estátuas de Ptah, o deus egípcio, construtor e patrono dos artesãos e arquitetos.

O muro de suporte do Terraço Este, é tratado com o mesmo detalhe das arcadas do canal, e recebe a mesma altura da torre nascente. Do lado nascente, no plano de fundo, surge um pequeno edifício com a mesma orientação do Serapeu, que em planta Canina representa como um *Tholos* mas em vista recebe uma colonata concava semelhante ao Pavilhão da Academia (que se localiza no lado Poente).

No interior do Serapeu, Canina trabalha os frescos e considera as nervuras da semicúpula, no entanto, descuida a parede do hemicíclo, que recebe apenas um nicho arredondado (a nascente), com uma estátua. No lugar dos restantes nichos, desenha molduras retangulares, desalinhadas dos arcos, mas com a mesma leitura dos frescos da semicúpula.

A abside é tratada como um nicho, perde a profundidade, recebe uma estátua sobre um embasamento, e é deixada em sombra.

Canina representa a luz de nascente, deixando o interior do Serapeu em sombra, assim como as arcadas e paredes do Terraço Este. Além de dar atenção à sombra da semicúpula e das colunas do pórtico faz também o reflexo das colunas na água, e envelhece as paredes com manchas provocadas por intempéries.

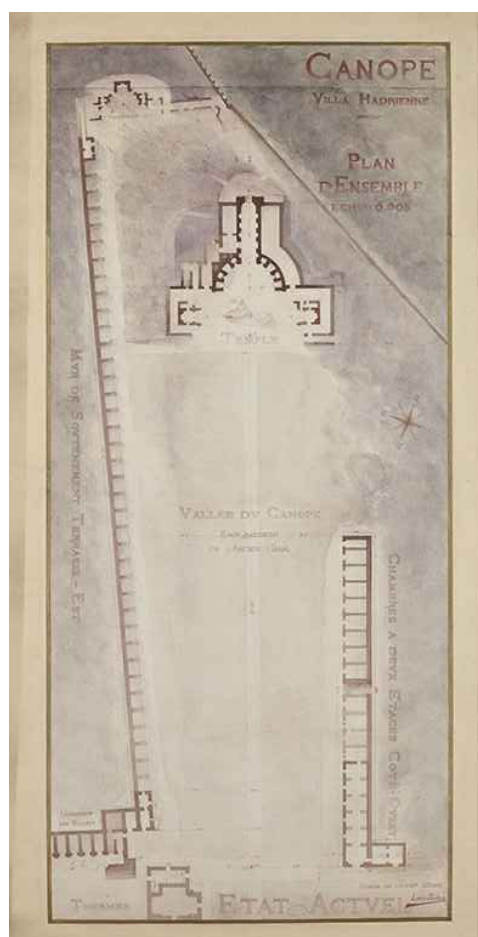
Considerando a planta percebe-se que o canal é sobredimensionado, ocupa toda a largura do vale e prolonga-se ao Grande Vestíbulo. As encostas têm uma geometria recortada provocada pelas arcadas e muros de contenção periféricos, e no Terraço Este Canina introduz um Hipódromo.

O Serapeu recebe um pórtico de doze colunas, e o hemicíclo e a abside são inundados. O hemicíclo tem os oito nichos bem representados, alternadamente arredondados e retangulares.

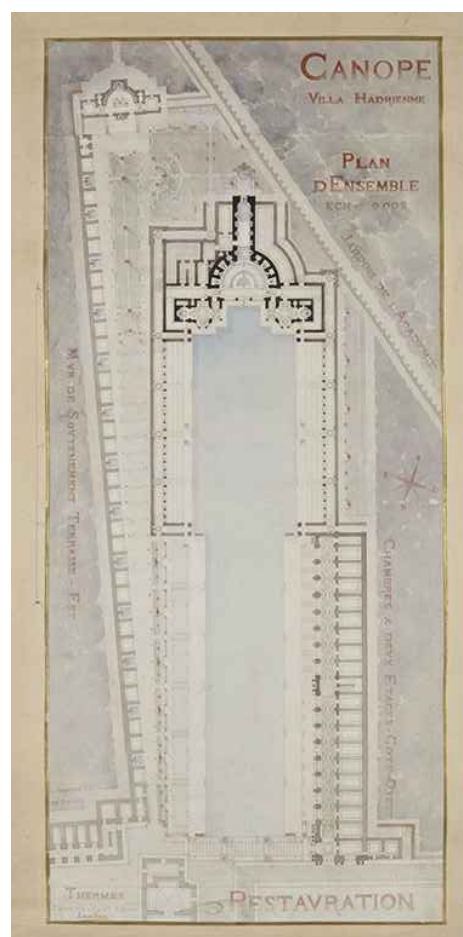
A planta de Canina, independentemente dos elementos propostos (pórtico e tanque do hemicíclo) é bastante fiel ao Serapeu, principalmente na caracterização das salas interiores, latrinas, *triclinia* e escadarias (interior e exterior), representando inclusivamente a plataforma seca da abside. Canina também desenha o tanque de abastecimento sobre a cabeceira da abside, no entanto dá-lhe uma forma retangular.

A decoração desenhada por Canina, também corrobora a estatuaria integrada na vista do estado original, e a "natureza" egípcia desta ruína: uma estátua de *Ptah*, um Canopo, um busto de *Serâpis* (Ápis + Osiris), um *télamon* de *Antinous* (Osiris), uma estátua de um escravo e duas bases e dois capitéis de colunas egípcias (estilo botão e flor de lotus).

03 A IMAGEM DO CANOPUS
Louis Marie Henri Sortais



[fig. 222] Planta do conjunto de ruínas do Vale do Canopo (1894), L. Sortais



[fig. 223] Planta do conjunto de edifícios do Vale do Canopo, proposta de restauro (1894), L. Sortais



[fig. 224] Corte transversal do Vale do Canopo em ruína (1894), L. Sortais



[fig. 225] Corte transversal do Vale do Canopo, proposta de restauro (1894), L. Sortais



[fig. 226] Corte Longitudinal do Vale do Canopo, proposta de restauro (1894), L. Sortais

Louis Marie Henri Sortais

Louis Marie Henri Sortais foi pensionista da Academia de França, chegando a Roma a 24 de janeiro de 1891. O Regulamento da Academia para 1891 permitia que os pensionistas pudessem ir a qualquer lugar no primeiro ano; no segundo ano apenas podiam viajar em Itália e Sicília; no terceiro ano, além de Itália e Sicília podiam ir à Grécia; e no quarto ano, em que tinham de fazer o Exercício de Restauro, podiam escolher além de Itália, outros lugares (excluindo França) desde que autorizado pelo diretor. (Pinon & Amprimoz, 1988, p. 145)

No primeiro ano (1892, *1º Envois*), Sortais vai desenhar o entablamento das Termas de Agripa e o Templo do Sol em Roma; no ano seguinte (*2º Envois*) desenha o Templo de Vesta em Tivoli, no estado atual e restaurado (a aquarela); e no terceiro ano (1894, *3º Envois*) vai fazer os desenhos do Canopo, como trabalho final da Academia de França (também a aquarela). Neste Exercício de Restauro, Sortais vai executar doze desenhos e uma memória descritiva (completando apenas o *Envois* no ano de 1895).

Sortais estuda as obras de Ligorio, Contini, Cabai, Del Re, Piranesi, Bardi, Nibi e Rosa, e vai ser particularmente crítico quanto à proposta de restauro de Canina, apoiando a sua crítica nas escavações ao Canopo, retomadas em 1859. (Pinon & Amprimoz, 1988)

Entre os desenhos elaborados por Sortais destacam-se quatro plantas, um estudo comparativo do pórtico, cinco cortes e dois painéis de fotografias das escavações. Duas das plantas consideram os limites estabelecidos por Canina, mas uma propõe o restauro e a outra apresenta o levantamento do vale. A terceira planta replica o levantamento do vale, mas sem cotas, e aproxima-se do Serapeu para identificar as áreas escavadas. Por fim, a última planta, é um estudo parcial cotado, que considera metade do Serapeu e representa com detalhe os elementos descobertos nas escavações.

A planta de levantamento do vale integra o *Temple* (Serapeu), o *Valle du Canope*, o muro de contenção do Terraço Este, a ruína de dois pisos (no início do vale, lado Poente), parte do Pretório e das Termas Grandes e a encosta posterior ao Serapeu, a que Sortais chama *Jardins da Academia*. Sortais destaca o vale aplicando uma mancha escura à envolvente, num degradé que respeita tanto a topografia como a densidade da vegetação. Representa três caminhos de pé posto: um ao eixo da abside, que atravessa o vale até ao Grande Vestíbulo; os outros dois começam no Grande Vestíbulo e são definidos em função das ruínas perimetrais, um acompanha a frente do edifício de dois pisos e o outro começa nas Termas e acompanha o muro de contenção do Terraço Este.

O desenho do Serapeu vai buscar referências a Piranesi e Canina, mas tratando-se de um levantamento da ruína, não são representados o pórtico, e os triclinios, apenas os dois blocos caídos (estando o bloco Poente mais enterrado).

Considerando que os seus antecessores já tinham um levantamento bastante complexo do hemicírculo, abside, nichos, salas laterais e escadas, seria de esperar que Sortais fosse influenciado por esses estudos, no entanto, questiona-os, e adiciona novas camadas de informação com base no trabalho de campo. Assinala as abóbadas de aresta dos corredores laterais, abre a passagem da sala interior para a abside, exclui a existência de uma sala junto à escada interior e não desenha o tanque de abastecimento.

A planta do estado original, também demonstra influência dos estudos de Piranesi e Canina, principalmente na definição da forma do canal e da ligação entre o Serapeu e os restantes edifícios. A grande diferença em relação à planta de Canina está no desenho do hemicírculo e da abside, uma vez que fruto das escavações, Sortais descobre os ramais e tanques, como hoje os conhecemos. Pode também constatar-se que embora na planta da

ruína Sortais não desenhe a sala junto à escada interior por não a identificar nos trabalhos de campo, acaba por introduzi-la na planta do estado original, por estar presente nos estudos de Canina e Piranesi.

Relativamente à caracterização do vale e dos edifícios envolventes, Sortais utiliza o seu génio criativo, para interpretar ao gosto francês a proposta de Canina. Mantém a forma do canal e as arcadas laterais, no entanto acentua a herança egípcia, aumenta o número de fontes, e trabalha a ideia de jardim.

O muro de contenção do terraço Este recebe uma fonte a cada duas salas e as arcadas laterais que envolvem o canal e as bancadas, continuam no contorno do Serapeu e levam a uma fonte na parte posterior do jardim, sobre o tanque de abastecimento.

Uma vez que o canal se prolonga até ao final do vale, Sortais liga as Termas Grandes e o edifício de dois pisos por uma pérgula e utiliza-a para definir a margem do canal.

Sortais faz questão de diferenciar a vegetação do Canopo, da existente na Encosta Este e nos jardins da Academia. Enquanto estes têm manchas arbóreas espontâneas, o Canopo tem jardins ordenados e geométricos, *parterres* com estátuas e pérgulas.

O corte transversal do *Estado Atual* revela a frente do Serapeu, cortando as salas de triclinio. Se compararmos com as plantas do *Estado Atual*, verificam-se duas ausências: os blocos caídos na frente do hemiciclo e as paredes do triclinio do lado Este. Sortais também provoca uma pendente no terreno que converge para o centro do vale.

A Poente representa a secção do triclinio em ruína e o corredor abobadado, ainda intacto e escavado no terreno. Na parede periférica estão dois arcos comunicantes com o corredor; há ainda um terceiro vão (recuado), que dá acesso à sala de serviço.

Do lado Nascente, não representa as paredes do triclinio, apenas três arcos (dois que comunicam com as salas de serviço e um que acede à escadaria) e uma sala abobadada escavada no terreno. No corredor Sortais desenha o arranque da parede que separava o corredor do hemiciclo.

A semicúpula tem as nervuras e o óculo que a caracterizam, e o hemiciclo tem oito nichos arruinados, e no chão à duas colunas caídas.

No interior da abside Sortais desenha o nicho da cabeceira em sombra, arruinado, e a verter água. Embora não se vejam as aberturas, o tratamento da parede côncava da cabeceira demonstra a incidência de luz.

O terreno posterior ao Serapeu é ligeiramente mais baixo do que a semicúpula e com uma pendente para nascente, demonstrando que a Academia está mais elevada do que o Terraço Este. O terreno parece ter sofrido uma desmatação.

O corte do estado "restaurado", é recuado ao centro do canal. Sortais dá cor ao interior das salas seccionadas, e deixa o Serapeu, num plano recuado, por colorir e sem sombras.

Do lado nascente, uma grande escadaria, liga o canal a uma plataforma de circulação exterior, que acompanha o muro de contenção do Terraço Este. O muro é caracterizado como um nicho, de pé direito duplo, e com uma fonte e estátua egípcia. Ao fundo do vale, uma escadaria escoltada por um alinhamento de árvores, leva a outro patamar intermédio, com um jardim geométrico, que dá acesso ao Terraço Este e à Academia.

Do lado Poente, uma arcada abre-se para o canal e resguarda as salas interiores divididas em dois pisos. Ambos os pisos estão decorados com frescos com motivos geométricos. Na arcada Sortais desenha uma escadaria central, que recebe a estátua Grupo de Laocoonte (ou Laocoonte e os filhos) no patamar do primeiro piso. Este corpo Poente define um terraço, com pérgula, que acompanha o canal em direção ao Serapeu.

O canal é pouco profundo e as suas margens são guardadas por duas esfinges (com corpo de leão, mas sem asas). Além das esfinges as margens do Canopo recebem ainda

Louis Marie Henri Sortais

dois obeliscos a enquadrar a escada que dá acesso ao canal.

As duas escadarias que definem o percurso pelo contorno do Canopo, recebem um corpo autónomo, baixo e com cobertura de duas águas. Sucede-lhes o triclinio com um pórtico com télamons egípcios (*Antinous Osiris*), e com duas estátuas de Horus (falcão com coroa). No ático é também introduzido o sol alado, baseado nos desenhos de Canina.

O pórtico do Serapeu tem quatro colunas, e recebe duas estátuas de Antínoo e duas esfinges com asas, de frente uma para a outra, sobre o entablamento. Sortais introduz ainda um sol alado (maior) no frontão do Serapeu.

No interior do Serapeu, a semicúpula é decorada com frescos que respeitam as nervuras e os arcos. O hemicíclo também é decorado e tem quatro nichos (dois de cada lado da abside), alternadamente arredondados e retangulares. Estes nichos recebem estátuas de faraós sentados, das bases das quais, cai água para os canais do hemicíclo.

A abside é tratada como um nicho, perde a profundidade e recebe uma estátua egípcia monumental (a maior do grupo), possivelmente *Isis-Sothis-Demeter*, a deusa do Rio Nilo.

No terreno posterior ao Serapeu, sobre o tanque de abastecimento Sortais desenha um *Grotto* com uma estátua de *Tiberinus* (Deus do Rio Tiber), que hoje se vê junto à epístola do canal. As estátuas dos terraços e das salas mais afastadas interrompem o tema egípcio, mas suportam o tema da viagem náutica, através da mitologia, seja pela estátua de *Tiberinus* que abastece o *Euripus*, ou pelas duas estátuas de Atlas (Farnese) nos pequenos templos a nascente e poente do *Grotto* de *Tiberinus*. Atlas, além de estar condenado a suportar os céus (e talvez por esse motivo Sortais deixe as suas estátuas nos terraços à altura da semicúpula), era também o guardião dos Pilares de Hércules, o senhor das águas distantes (Oceano Atlântico).

Embora a paisagem não seja tão expressiva como na vista em ruína, devido a não receber cor, percebe-se que Sortais desenha um bosque denso em direção à Academia, e que nivela o terreno a poente e nascente do Serapeu, elevando-o pontualmente no eixo da abside (e do canal) para introduzir o *Grotto* de *Tiberinus* no ponto mais alto.

O corte longitudinal restaurado, é feito ao eixo do canal e considera a encosta Poente. No início do vale Sortais desenha as arcadas de dois pisos, e no seu interior os vãos das salas e as respetivas varandas cobertas e com guardas em ferro forjado. A entrada principal da arcada, antecede o canal e é assinalada por dois obeliscos. A arcada coincide com a parte mais estreita do canal, cujas margens são guardadas por duas esfinges (com corpo de leão, mas sem asas) e dois centauros (de Furietti). Sortais estabelece a arcada a duas cotas, para definir as bancadas como Contini. No entanto mantém os elementos escultóricos e decorativos que compõe a fachada, inclusive o terraço e a pérgula suportada por colunas. Este terraço não é decorado com esculturas.

Uma colunata faz a ligação entre edifício de dois pisos e o Serapeu, permitindo um percurso coberto que acompanha o canal. A parede interna do perímetro é preenchida com nichos, que recebem estátuas quando alinhados com os portais. A colunata tem três portais com escadas de acesso ao canal; a escada central, é balizada por dois obeliscos, tal como acontece na entrada da arcada a Norte.

Nas extremidades da colunata estão duas escadas interiores que dão acesso ao terraço. Este terraço é mais baixo do que o anterior e tem uma parede de topiaria, com cinco nichos verdes que recebem estátuas.

No interior do triclinio há uma fonte e um nicho com uma estátua egípcia sentada. Este corpo é decorado com os elementos referidos na descrição do corte anterior.

O interior do Serapeu é decorado com frescos, e o hemicíclo tem estátuas de faraós sentados, nos nichos alternadamente arredondados e retangulares. Sortais caracteriza

todos os nichos como fontes, e representa a água a cair da base das estátuas. O arco da abside é integrado na geometria da semicúpula, e o óculo não é representado, embora o contorno externo da semicúpula seja representado corretamente.

Com base nas escavações, desenha os canais e tanques do hemicíclo e da abside, e a ligação subterrânea entre os tanques, inclusive entre o hemicíclo e o *euripus*. Representa o tanque de distribuição, próximo à cabeceira da abside, atrás do nicho, e dá-lhe uma forma curva.

A abside tem os cinco nichos alternadamente arredondados e retangulares, recebe estátuas de faraós sentados e os nichos dos extremos são considerados fontes, libertando água das bases para os tanques da cabeceira e entrada da abside. No plano médio desenha a abobada de berço que cobre a plataforma seca e sobre a abobada desenha os três arcos do aqueduto que leva a água para a cobertura (que depois é canalizada pelas paredes até aos nichos).

Sortais introduz também três esfinges com asas na abside, uma no início e uma no final da abobada da abside, sendo que a da entrada está orientada para o canal e a outra para a cabeceira. Uma terceira esfinge encontra-se sobre um cachorro junto à cabeceira.

A paisagem de fundo do corte, tal como acontecia nos desenhos anteriores é uma mancha arbórea, no entanto, percebe-se que devido a introduzir o jardim geométrico, com um verde mais claro, opta por não escurecer a copa das árvores, e também não define os troncos, destacando apenas alguns ciprestes, com um tom mais escuro.

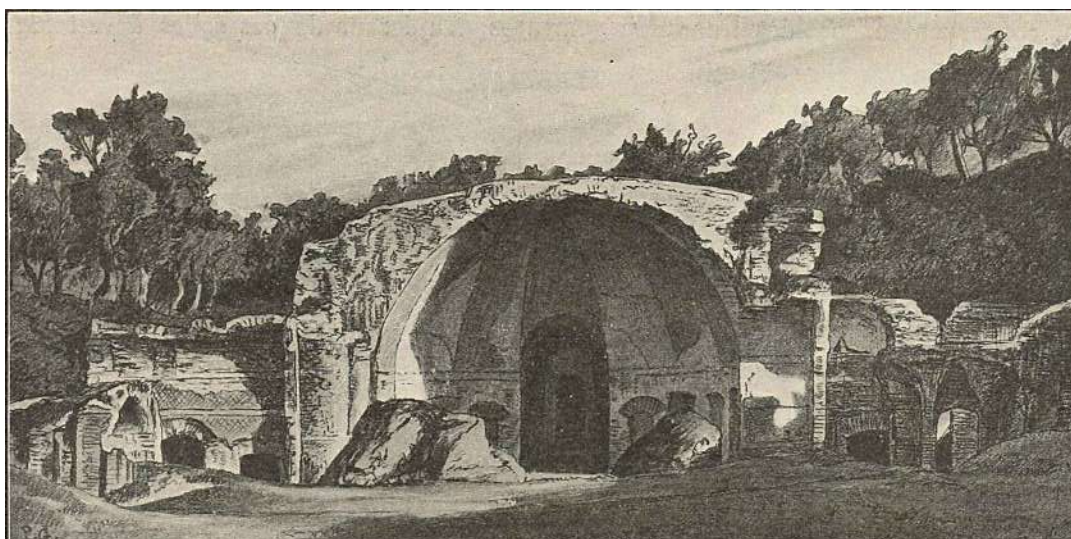
Antes do canal, representa um caminho serpenteado que evita o Canopo e leva à Roccabruna. Na parte mais alta do terreno está o *Grotto de Tiberinus*, que se relaciona com o muro da abside através de socalcos.



a.



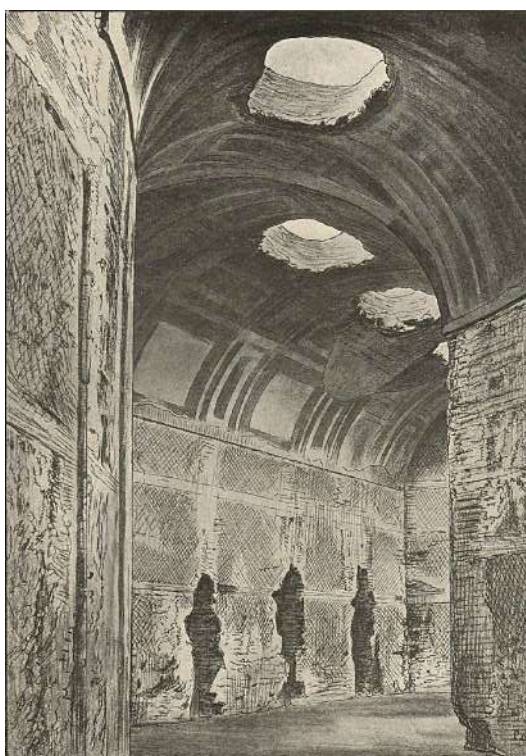
b.



c.



d.



e.

[fig. 227] a.Le Canope, Vu de la terrasse située à l'est de la vallée canobique. | b.Vue Générale du Canope. | c.Voute Hémisphérique D du Sérapéum.
| d.Intérieur du Sanctuaire E | e.La Salle F. (1904), Pierre Gusman

Pierre Gusman

Pierre Gusman faz cinco desenhos do Canopo, e mais um do edifício de dois pisos (na encosta Poente), em que se vê parte do Serapeu, que integra na obra *La Villa Impériale de Tibur* (1904). Esta publicação demonstra um conhecimento aprofundado não apenas das ruínas da Villa, mas também dos vários estudos sobre as mesmas. Menciona a planta geral de Contini, a vista de Domenico Palmucci, as plantas gerais de Piranesi e Penna e uma planta geral feita pelo próprio (baseada em Contini e Winnefeli), bem como estudos parciais, principalmente dos pensionistas franceses.

No caso particular do Canopo, Gusman destaca os estudos de Contini, G. da San Gallo e Piranesi, e vários desenhos de Sortais, nomeadamente duas plantas gerais (em ruína e restaurado), dois cortes longitudinais (em ruína e restaurado) e um corte transversal (restaurado), as hipóteses para o pórtico e algumas fotos.

Uma vez que estes estudos já permitiam uma boa caracterização escrita e gráfica do Canopo, Gusman procura apenas ilustrar a visita, e dar coesão à publicação com a sugestão de desenhos da "primeira impressão" da ruína, à semelhança de Penna em *Viaggio Pittorico della Villa Adriana* (1833).

O primeiro desenho é uma vista da entrada do vale (Grande Vestíbulo), que enquadra parte das Termas Grandes, o muro de contenção do Terraço Este, e o edifício de dois pisos (a Poente). Gusman representa o vale e o contributo da topografia para a relação entre as ruínas. Ao eixo do vale, o caminho até ao Serapeu marca a dualidade das encostas: a nascente a encosta é mais íngreme e despida, e a poente a encosta é suave, mas o terreno é irregular, e a vegetação é densa e expressiva.

O Serapeu é centrado no desenho e integrado na encosta ao fundo do vale. Não recebe muito detalhe, mas tem intenção de representar os nichos, e as nervuras da semicúpula. A abside está em sombra, não desenha os blocos caídos e a curvatura da semicúpula é menos acentuada. A paisagem que sucede o Serapeu é caracterizada por árvores com copas densas, e o terreno cresce em direção à Academia.

Gusman faz a segunda vista do eixo da abside, considerando o hemiciclo, a semicúpula e as salas laterais. Desenha os dois blocos caídos, e esconde grande parte dos nichos da galeria, principalmente do lado nascente. A semicúpula tem as nervuras que a caracterizam, e recebe também algumas fissuras. A entrada e o plano médio da abside estão em sombra, e a cabeceira é iluminada.

Percebe-se que o lado Poente da ruína conserva parte da geometria do triclínio e do corredor. Em ambos os lados, é possível ver os arcos de entrada para as salas escavadas, o *opus mixtum* e o arranque da abóbada de berço do corredor.

A encosta poente está em sombra e Gusman utiliza o contraste luminoso para realçar a ruína, expondo à luz a irregularidade do corte e suavizando o estuques em sombra.

O terceiro desenho é feito do hemiciclo, enquadrando o arco de entrada na abside. No interior Gusman representa os cinco nichos alternadamente arredondados e retangulares, e as pequenas aberturas retangulares na parede do lado nascente. Os dois primeiros nichos estão alinhados com a entrada de luz (o do lado nascente está mais baixo). A cabeceira da abside é curva e recebe um nicho alto e arruinado.

Gusman utiliza a sombra para destacar a abóbada de berço, o arco da entrada e a curvatura da parede da cabeceira. Representa uma sombra no terreno, que é interrompida pela luz da cabeceira da abside.

Pierre Gusman também faz um desenho da sala lateral do Serapeu. Esta sala, tem uma forma peculiar, que responde à curvatura do hemiciclo e acompanha a profundidade da abside. Gusman representa quatro aberturas arredondadas, na abobadada ornamentada com desenhos geométricos, o *opus mixtum*, e três aberturas na parede, que coincidem

com os nichos da abside.

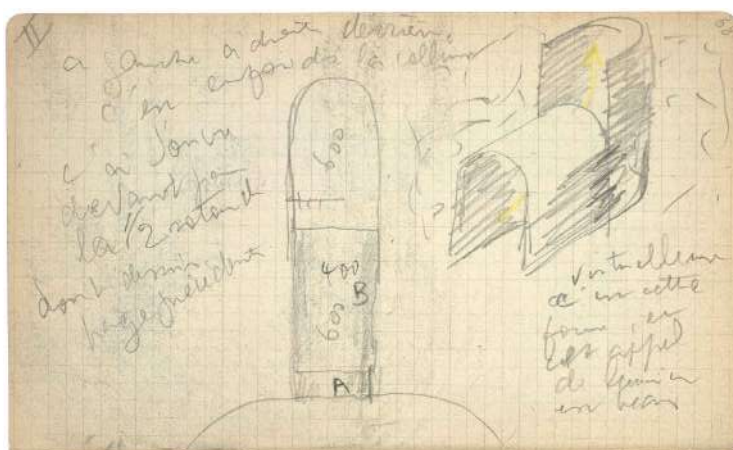
O último desenho é uma vista do Terraço Este, que se afasta do Canopo, em direção ao Pretório, a ruína que se segue na publicação.

Gusman representa o muro do Terraço Este em ruína, a encosta nascente e o vale, com o caminho de pé posto em direção ao interior da abside. O Serapeu está integrado no terreno e é cercado por uma mancha arbórea densa que se estende pela encosta poente do Canopo.

O Serapeu recebe a forma característica, mas as salas do triclinio e o corredor, são deformados, tal como os nichos do hemiciclo. Sortais também assinala um bloco caído e deixa a abside em sombra.



[fig. 228] Vista do vale a partir do interior do hemiciclo (Outubro 1910), Le Corbusier



[fig. 229] Planta da abside e esquema da volumetria (Outubro 1910), Le Corbusier



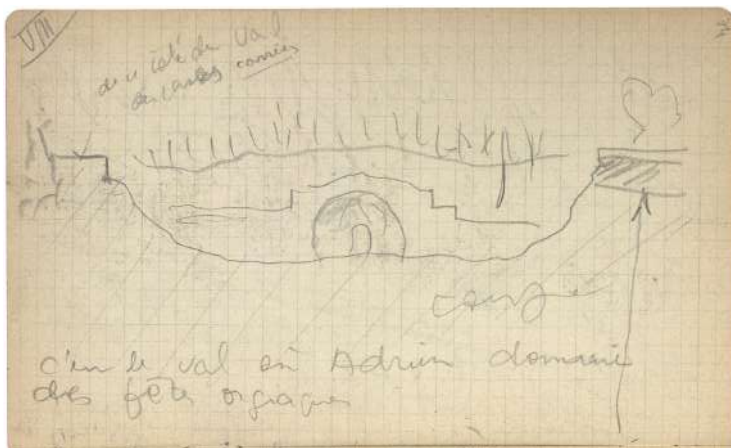
[fig. 230] Vista da cabeceira da abside (Outubro 1910), Le Corbusier



[fig. 231] Vista do Canopo a partir da frente do hemiciclo (Outubro 1910), Le Corbusier



[fig. 232] Vista do Canopo a partir do centro do vale (Outubro 1910), Le Corbusier



[fig. 233] Corte transversal do Vale do Canopo (Outubro 1910), Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier organizar a sua visita à Villa em dois percursos intermediados por uma visita à Villa d'Este. Os desenhos do Canopo enquadram-se no segundo percurso, que começa no Pecile em direção à zona Sul, passando pelas Termas, antes de chegar ao Canopo.

Le Corbusier atravessa o vale, e faz o primeiro desenho no interior da ruína, enquadrando a semicúpula, o vale, as duas encostas, e as montanhas ao fundo. Representa os nichos do hemicíclo e as nervuras da semicúpula, mas não define o óculo nem os degraus dos nichos. O vale é verdejante e recebe apontamentos de prado seco (cor amarelo) junto às ruínas. Le Corbusier provoca o contraste de cor entre o vale e as ruínas, para diferenciar o interior do exterior. Não caracteriza o solo do hemicíclo, mas desenha um degrau periférico junto à parede e escreve o diâmetro do hemicíclo (16 metros). Um caminho serpenteado atravessa o vale em direção à montanha distante. Desenha o muro de contenção do Terraço Este, as Termas Grandes e os ciprestes que interrompem a montanha. A encosta poente reproduz o muro de contenção do Terraço Este, descaracterizando o edifício de dois pisos no extremo do vale.

Em seguida faz uma planta da abside, cotada, onde desenha os tanques, a plataforma seca, e assinala os pontos (A e B) de onde vai desenhar as vistas interiores. Nesta folha faz também um esquema axonométrico da geometria da abside e da incidência de luz na cabeceira. Ao lado da planta anota que o corpo está "*enterrado na encosta*", pelos lados "*esquerdo, direito e posterior*" e que "*está mais escuro, na frente da sala semicircular, do desenho anterior*". Por baixo do esquema, escreve também "*visualmente esta forma, e fonte de luz é muito bela*".

O desenho seguinte é executado do ponto B para o interior da abside. Jeanneret representa os nichos das paredes laterais, alternadamente arredondados e retangulares, e duas pequenas aberturas retangulares, na parede poente, junto à cabeceira. Desenha a cabeceira côncava e o nicho em sombra. Faz uma linha de chamada do tabique arruinado para a margem da folha, e escreve "*um buraco misterioso, com uma câmara atrás*". Também representa as sombras da abóbada de berço e da cabeceira, com interesse em captar o contributo das formas e da luz natural. Insere uma figura humana na cabeceira, e aponta a largura da abside (4 metros).

O quarto desenho é uma vista exterior, da frente do Serapeu. Jeanneret está no eixo da abside. Não representa os blocos caídos, nem os nichos do hemicíclo. A semicúpula tem as nervuras e os arcos que a caracterizam, e uma sombra que realça a sua forma e profundidade. As salas laterais também são representadas, Jeanneret reconstrói os corpos arruinados, e confere-lhes abobadas de berço, com diferentes alturas.

A entrada da abside é escura e a cabeceira é iluminada e tem um nicho de forma arredondada. Traça uma linha de chamada para a entrada da abside destacando o "*efeito luminoso*" da abside.

No plano posterior ao Serapeu, embora não desenhe o terreno da Academia representa duas manchas arbóreas nas laterais da semicúpula.

Jeanneret afasta-se do Serapeu e faz o quinto desenho do centro do vale, mantendo-se no caminho. A vegetação envolve a ruína, absorve as salas laterais e substitui os blocos caídos à entrada do hemicíclo. Para realçar a integração da ruína na paisagem, opta por não colorir a vegetação como fez nos primeiros desenhos. O hemicíclo que já tinha pouco detalhe no desenho anterior, sofre uma nova simplificação, e o Serapeu assemelha-se a um *grotto*. Perde os nichos, e também as linhas que marcavam a diferença entre as gemetrias da semicúpula e da parede do hemicíclo, contudo desenha as nervuras e a sombra da semicúpula. Tal como no desenho anterior a abside tem a entrada em sombra, a cabeceira é iluminada e tem o nicho arruinado e em sombra. A partir da cabeceira faz

uma linha de chamada para a margem inferior direita e sublinha a importância da "*luz ao fundo do monte*".

O último desenho é um corte do vale, que enquadra o Serapeu entre as encostas Nascente e Poente. Le Corbusier caracteriza o muro do Terraço Este como "*caixas quadradas*", e desenha a encosta poente com salas escavadas, sobre as quais existe vegetação arbórea. Por baixo do corte escreve: "*Este é o vale onde Adriano dava as suas grandes festas*".

Ao fundo do vale, integrado na encosta Sul, o Serapeu é reduzido às linhas essenciais, que definem o contorno da ruína, a curvatura do hemiciclo e ao arco da abside. Embora a linha de contorno respeite a forma da semicúpula, sofre uma deformação da curvatura para sugerir um frontão triangular, que é recortado nos extremos para encontrar a altura das paredes laterais. Neste desenho, Le Corbusier não representa os corpos dos triclinios laterais e do corredor, nem os vãos de acesso às salas interiores. Define apenas uma parede de suporte, contígua à semicúpula e descaracterizada, que faz sobressair as geometrias do espaço central escavado.

Tal como acontece nos desenhos anteriores, o detalhe é suprimido, e Le Corbusier não representa os nichos, nem a sombra da abside, apenas faz apontamentos das nervuras e a sombra da semicúpula. O terreno da Academia é elevado, e tem vegetação, no entanto, não é assumido o volume das copas das árvores, para não afetar a leitura do perfil do terreno. O afastamento da ruína, leva-o novamente à entrada do vale, a partir da qual, segue depois para o Pretório.

SAINTE-BAUME, O LUGAR RELIGIOSO

Em 1266, Jacques de Voragine (Beato Tiago de Voragine, arcebispo de Génova) escreveu a *Legenda Áurea* (ou *Lenda Dourada*), na qual se vai basear a tradição dos Santos de Provença. De acordo com a lenda, após a ressurreição de Jesus, um grupo de discípulos da Palestina fugiu de Herodes, num pequeno barco sem vela nem leme. A bordo estavam Maria Madalena, a sua irmã Marta, Lázaro (o ressuscitado), Maria de Cléofas, Maria Salomé (irmã da Virgem Maria), Sidónio e Maximino. Guiados pela divina providência, atravessaram o Mar Mediterrâneo e desembarcaram em *Saintes-Maries-de-la-Mer*, na costa Sul de França, iniciando a evangelização da região.

O grupo dividiu-se e Marta seguiu para Tarascon, Lázaro para Marselha, onde Maria Madalena também pregou, antes de seguir com Maximino para Provença e evangelizar a região. Após cumprir esse desígnio, Madalena decidiu retirar-se para um lugar desértico.

"Entretanto, a bem-aventurada Maria Madalena, que aspirava entregar-se plenamente à contemplação das coisas superiores, retirou-se para um deserto terrível, onde permaneceu desconhecida durante trinta anos, num lugar preparado pelas mãos dos anjos." (Voragine, traduzido por Boureau, 1984, p. 516-517)

Neste lugar desértico, não havia água, árvores, nem comida, mas Maria Madalena não sentia necessidade de *"alimentar o corpo"*, recebia de Deus o alimento espiritual para permanecer em isolamento e penitência.

"Agora, todos os dias, no instante das sete horas canónicas, ela era levada pelos anjos do céu, e ali ouvia, até mesmo com os ouvidos do corpo, os encantadores concertos dos coros celestiais. O resultado foi que, sendo saciada todos os dias nesta succulenta mesa, e trazida pelos mesmos anjos para o lugar onde vivia, ela não sentia a menor necessidade de alimentar o corpo." (Voragine, traduzido por Boureau, 1984, p. 516-517)

Pouco mais de uma década depois do aparecimento da *Legenda Dourada*, em dezembro de 1279, Carlos II de Anjou (Conde de Provença e sobrinho do Rei Louis IX) vai encontrar em *Sainte-Baume* o sepulcro de Maria Madalena que segundo ele tinha um aroma perfumado como *"uma loja de essências aromáticas"*. As *"reliquias"* foram autenticadas pelo Papa, e *Sainte-Baume* tornou-se um lugar de peregrinação. Em 1295, os dominicanos instalaram-se em *Saint-Maximin* e assumiram a responsabilidade pelo território do santuário (Berlier, 2014).

A *Lenda Dourada* não especifica a localização do deserto nem da sepultura de Maria Madalena, apenas menciona a região de Marselha. Gaston Duchet-Suchaux e Michel Pastoureau afirmam na sua obra *La Bible et les saints - guide iconographique (Flammarion)* (1994) que *Sainte-Baume* não tem base bíblica, e que o lugar sagrado foi inventado no século XI pelos monges para justificar o relicário da Abadia de Vézelay.

A afluência de peregrinos iria levar à construção de uma pousada na base da montanha. Pousada que sofreu várias remodelações e ampliações ao longo dos séculos, mas manteve-se sempre à responsabilidade dos monges dominicanos. No interior da gruta foi também construído um relicário em 1889 desenhado por Louis Armand-Calliat.

Segundo a história de *Sainte-Baume*, Madalena decidiu seguir o curso do Rio Huveaune, que a levou até *Sainte-Baume*, onde decidiu viver como eremita (Sanctuary fo *Sainte-Baume*, s.d.). Passou os últimos trinta anos da sua vida na gruta na base da montanha, e era elevada, sete vezes ao dia, por anjos e coros celestiais, até ao cume (*Le Pilon*) onde rezava e alimentava o seu espírito.

Um certo dia, Deus deixou que um padre, que também tinha decidido viver como eremita em Sainte-Baume, visse Maria Madalena, e ela revelou-lhe quem era e disse:

“Já que o Senhor me revelou que devo deixar este mundo, vá procurar o bem-aventurado Maximino e diga-lhe que, no próximo dia de Páscoa, à hora que ele costuma levantar-se para as matinas, ele deve entrar sozinho no oratório e encontrar-me-á transportada pelo ministério dos anjos.” (Voragine, J., citado por Berlier, 2015)

No dia marcado, Maximino foi ao encontro de Maria Madalena, rodeada de anjos e elevada dois côvados acima da terra (um côvado é aproximadamente 50 cm). Após comungar “a sua alma santíssima passou para o Senhor” e o seu corpo foi embalsamado e enterrado por Maximino (Sanctuary fo Sainte-Baume, s.d.).



[fig. 234] Penhasco de Sainte-Baume



[fig. 235] *Magdalena penitente en la gruta de Sainte-Baume*. Maino, Fray Juan Bautista, 1612-1614

BASÍLICA DE SAINTE-BAUME

Em 1946 Le Corbusier recebe a proposta de Edouard Trouin para colaborar no projeto da *Basilique de la Paix et du Pardon* dedicada a Maria Madalena, em Sainte-Baume, no Sul de França (Quetglas, 2017).

Édouard Trouin era proprietário de centenas de hectares do *Plain d'Aups* e pretendia parcelar e tornar rentáveis os terrenos, através do turismo religioso, construindo uma Basílica e uma colônia para alojar milhares de peregrinos. Pretendia tornar Sainte-Baume o terceiro lugar mais importante do cristianismo, depois de Jerusalém e Roma (Le Corbusier et al., 1995).

A primeira visita de Le Corbusier ao lugar, dura três dias, guiado por Trouin e acompanhado por Bodiensky e Wogendski. Neste período estava a ser construída a *Unité d'Habitation* (Marselle), coincidência importante para que Trouin persiga a monumentalidade da Basílica.

Regressando a Paris, Le Corbusier escreve a Trouin, para lhe dizer que aceita colaborar no projeto, mas que renuncia a monumentalidade da Basílica, deixando essa parte do projeto a Trouin. Declarando que se vai ocupar do projeto da Colônia, mas apenas após estar definida a localização (ideia) para a Basílica.

"Não me ocupo da basílica. É você quem deve encontrar a solução. Só me ocuparei da Colônia (...) quando me der a ideia genial para a basílica." (Le Corbusier citado por Quetglas, 2017, p.52; Montalve, 1979)

Passado um ano (10 de janeiro de 1947), Trouin apresenta a Le Corbusier a hipótese da basílica estar no interior da montanha.

"(...) pensei construir a basílica internacional da paz e do perdão na encosta sul de Sainte-Baume, ao fundo de um túnel escavado na rocha, que se impõe por outros motivos, com a finalidade de levar a multidão até ao outro lado da montanha."(Quetglas, 2017, p.53)

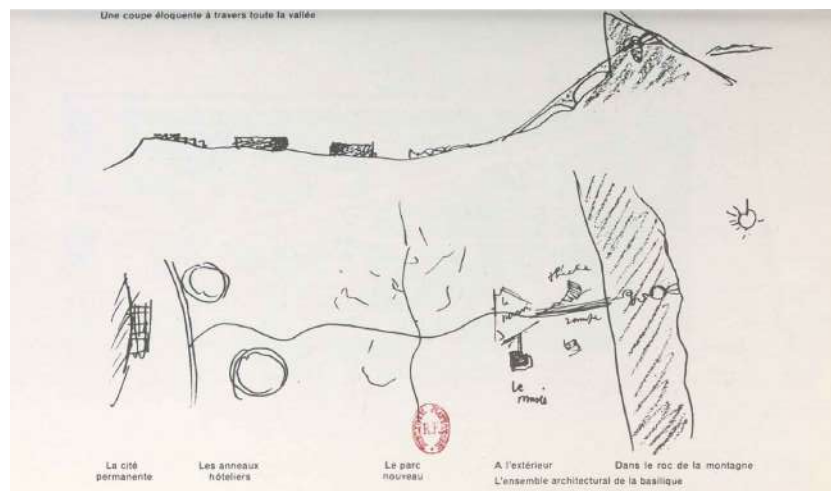
A esta carta Le Corbusier responde a 21 de junho de 1948:

"Quero dizer-lhe que estou consigo no projeto. Já estou há três anos, e com o único propósito de levar esta iniciativa a uma manifestação intensamente espiritual, a única capaz de fazer florescer a arquitetura no seu prodigioso despertar contemporâneo. O que fizermos estará dentro das rochas, recipiente de uma grande ideia que só a proporção, a invenção audaz e a modéstia todo-poderosa poderão proclamar (...)" (Montalve, 1979; Quetglas, 2017, p.53)

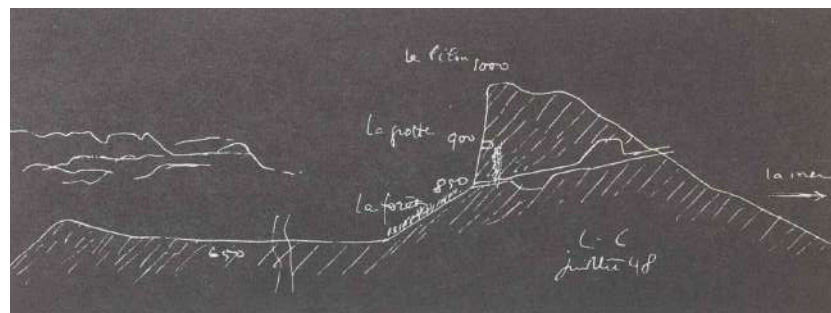
O percurso da Basílica começava no bosque onde sete caminhos rampeados, perfuravam a rocha por debaixo da gruta de Madalena, dando acesso a um nártex e sucessivamente a um deambulatório elíptico. *"No centro será um altar de vidro. No mesmo, através de jogos de reflexos sobre as superfícies mate, incidirá suavemente a própria luz do sol, que a técnica atual pode levar até qualquer ponto do interior. As saídas conduziram aos três lados de uma enorme rocha, que define um promontório no meio da grande encosta sul de Sainte-Baume. Mas a multidão será retida por muros de vidro translúcido, nos quais estarão representados Cristo caminhando sobre as águas e o barco das Marias navegando sobre as ondas. O mar longínquo, visto do alto, por onde chegaram Lázaro e as suas irmãs, aparecerá por transparência, dando um fundo de vitral vivo a estas imagens."* (Montalve, 1979, p.188-197; Quetglas, 2017, p.55)

O percurso subterrâneo é, portanto, um ritual que leva o crente em direção a sul, ao sol e ao mar, para que possa assistir à chegada (do barco) de Maria Madalena e a Jesus caminhando sobre as águas.

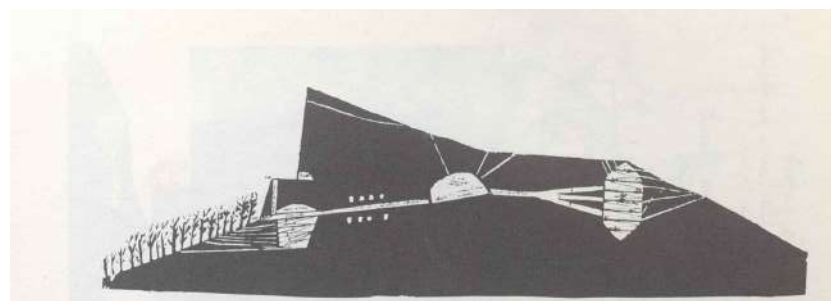
Le Corbusier descreve a Basílica como "uma obra de arquitetura, de movimento, de iluminação diurna, de luz artificial oriunda do extremo da rocha, na entrada da caverna de Santa Magdalena, até ao outro lado, aberta de repente à deslumbrante luz de um horizonte sem limites, até ao mar, ao sul." (Le Corbusier et al., 1995, p.25)



[fig. 236] *Une coupe éloquent à travers toute la vallée; L'ensemble architectural de la basilique*, Le Corbusier



[fig. 237] *Estudo da basílica subterrânea*, Le Corbusier, Julho 1948. FLC 13 1



[fig. 238] *Corte da Basílica de Sainte-Baume*, Édouard Trouin, 1948

LE CORBUSIER, A GRUTA E O SOL

Grispan (2013), menciona que Le Corbusier estava familiarizado com o imaginário do lugar escavado, através da leitura de aventuras épicas escritas por Homero, Cervantes e Rebalais. Nestas obras encontramos lugares como: a caverna de Polifemo na Odisseia; a Cova de Montesinos de Don Quixote; e o templo subterrâneo da Santa Garrafa de Pantagruel.

Na versão de *L'Odyssee*, de 1909, que Le Corbusier tinha na sua coleção, encontramos esta caracterização da gruta:

"A gruta tem duas entradas: uma virada a Norte, e aberta aos seres humanos; e outra, que olha para Sul, é sagrada e inacessível a eles: é o caminho dos imortais". (Homère, 1909 Editions Flammarion, p.210; citado por Grispan, 2013, p.36)

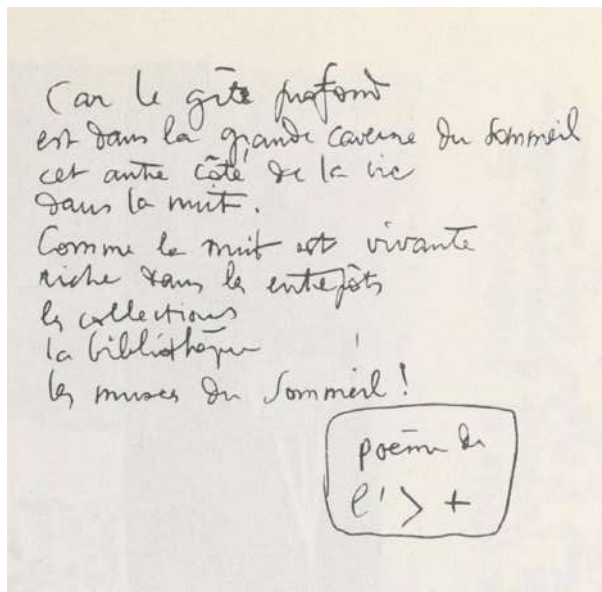
A Liturgia das Horas, estruturada pela Regra de São Bento, é composta por sete ofícios. Segundo a tradição cristã o Ofício Divino, *"destina-se a consagrar, pelo louvor a Deus, o curso diurno e noturno do tempo."* (Concílio Vaticano II) As horas dos Ofícios, dividiam o dia e a noite em oito partes, organizando o quotidiano das populações, com o toque dos sinos (principalmente durante a Idade Média). As horas canônicas eram tradicionalmente: as Matinas/Vigílias (meio da noite); Laudes (ao amanhecer); Prima (primeira hora do dia); Terceira (terceira hora do dia, 9 horas); Sexta (sexta hora do dia, 12 horas); Nona (nona hora do dia, 15 horas); Vésperas (ao pôr do sol); e Completas (antes de dormir) (Secretariado Nacional de Liturgia, 2016).

As sete horas canônicas da Legenda Dourada merecem o paralelismo com a *Journée solaire* (de 24 horas) de Le Corbusier.

O desenho *A1-Milieu* de *Le Poème de l'angle droit* representa o ciclo do Tempo, em que a linha da Terra, horizontal e reta, atravessa uma onda sinusoidal que acompanha o movimento do sol durante as 24 horas. A linha terrestre divide a sinusoide em duas partes, correspondentes ao dia e à noite. A primeira metade representa o arco setentrional - do equinócio da Primavera até ao equinócio de Outono; e a segunda parte o arco meridional - do equinócio de Outono ao equinócio da Primavera. Se definirmos uma linha horizontal (eixo imaginário que liga o Norte e o Sul) entre as duas salas da secção da Basílica (1948), percebe-se que o percurso no interior da montanha é uma passagem da dimensão material para a dimensão espiritual. A primeira metade do percurso simboliza a vida; e a segunda parte, atravessando a linha horizontal, em direção ao Mar, simboliza a "morte do corpo" e o nascer do espírito.

*Desde tempos imemoriais, faz
nascer a cada instante das
Vinte e quatro horas de gradação
A nuance, o impercetível
quase fornecendo-lhes
uma medida. Mas ele divide
brutalmente em duas partes
a manhã e a noite. A continuidade
pertence-lhe, mas ele
impõe-nos a alternativa -
noite e dia - duas fases
que mandam no nosso destino:
Um sol nasce
Um sol está a pôr-se
Um sol nasce de novo.*

A.1 Milieu, Poème de l'angle droit (1955). Le Corbusier



[fig. 239] Parte de C.2 Chair do Poème de l'angle droit (1955). Le Corbusier

Tradução:
Pois o abrigo profundo é
na grande caverna do
sono esse outro lado da
vida à noite. Como
a noite é viva e rica nos
armazéns, nas coleções,
na biblioteca e nos museus
do sono!



[fig. 240] A1 Milieu, Poème de l'angle droit (1955). Le Corbusier

A SÍNTESE DA RUÍNA

Este desenho foi publicado em *Le Corbusier, Œuvre complète 1946-1952* (1955, publicado por Willy Boesiger) e *Fallait-il bâtir le Mont-Saint-Michel?* (1979) de Louis Montalte (pseudónimo de Edgar Trouin), acompanhando a descrição do projeto de Sainte-Baume. Também foi recontextualizado em *Le Corbusier: Texts and sketches for Ronchamp* (1965) de Jean Petit, no âmbito do paralelismo com a capela de Ronchamp.

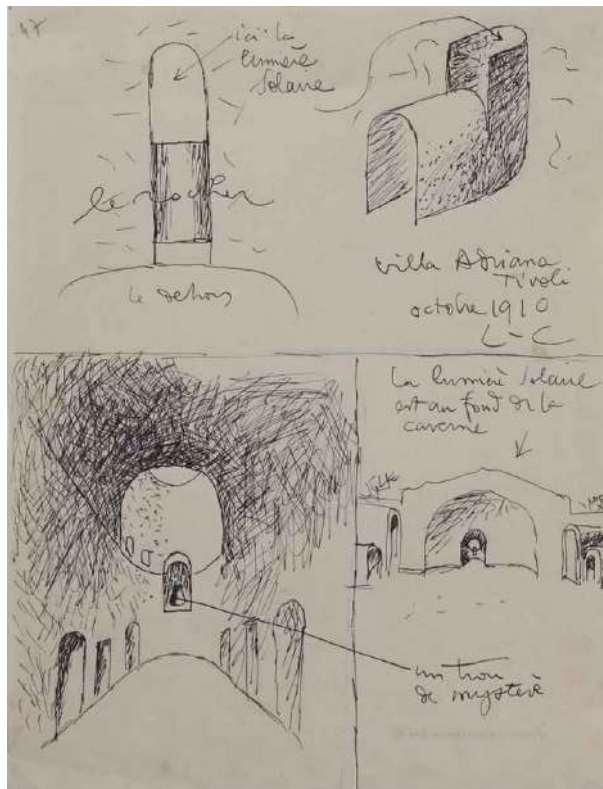
Nestas publicações, o desenho é enquadrado na *Voyage d' Orient*, considerando a data e lugar apontados por Le Corbusier. No entanto, os desenhos da Villa Adriana de 1910, são executados a grafite e lápis de cor num *Carnet* de papel quadriculado. Deve também mencionar-se que Jeanneret ainda não assinava com a sigla LC, pseudónimo que aparece mais tarde, e 1917, quando se muda para Paris. Outro fator a considerar é o facto de Jeanneret não datar individualmente as folhas dos cadernos de viagem.

Le Corbusier faz referência à "*Villa Adriana, Tivoli*", e à data da visita (*outubro 1910*), porque se trata de um exercício de "síntese", que integra elementos do segundo, terceiro e quinto desenhos da visita à ruína durante a *Voyage d' Orient*.

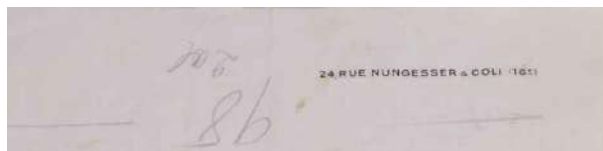
Na parte superior da folha desenha uma planta e uma axonometria da abside, destacando a importância da "*luz solar*" na cabeceira da abside (que incide no corpo côncavo e vertical destacado na axonometria) e a zona intermédia coberta pela abobada de berço, que Le Corbusier caracteriza como "*a rocha*".

Divide a folha, e na parte inferior reproduz duas vistas, uma da entrada da abside para a cabeceira da mesma, e outra do vale para o Serapeu. Na abside aponta o "*buraco misterioso*" do nicho da cabeceira, e no desenho do vale, assinala que "*a luz solar está ao fundo da caverna*".

O desenho original apareceu recentemente na coleção de Jean-Christian Vial, curador do Museu de Sainte-Baume entre 2005 e 2009. Uma vez que o desenho tinha sido digitalizado e editado para responder aos padrões das publicações, estavam omissas duas informações fundamentais para o contexto do desenho: uma morada no verso da folha e o esboço a lápis (sob a tinta). No verso da folha consta a morada (24, Rue Nungesser&Coli) do apartamento-atelier de Le Corbusier, o *Immeuble Molitor*, construído entre 1931 e 1934, o que sugere que este desenho "síntese" foi executado apenas no período em que o arquiteto desenvolvia o projeto para a Basílica de Sainte-Baume (1945-1951). Esta hipótese é também suportada pela utilização das palavras "*rocha*" e "*caverna*" que não constam nas anotações do *Carnet 5* da *Voyage d' Orient* (1910-11). Principalmente se considerarmos que Le Corbusier faz primeiro um esboço a lápis, para garantir que o desenho "síntese" respeitava a proporção dos elementos dos desenhos originais da ruína.



[fig. 241] Síntese dos desenhos do Serapeu da Villa Adriana (posterior a 1934)



[fig. 242] Verso da página do Desenho

A RUÍNA EM RONCHAMP

Em 1950 é encomendado a Le Corbusier o projeto da nova Capela de Notre-Dame-du-Haut, em Ronchamp, França (Le Corbusier et al., 1995b).

Construída no Séc. XIV, a Capela anterior sofreu numerosas intervenções, tais como uma reforma gótica (com ampliação), em 1859, e uma reconstrução entre 1922 e 1926, após um incêndio, em 1913. Durante a Segunda Guerra Mundial (outono de 1944), foi destruída num bombardeamento, permanecendo em ruína até à encomenda do projeto.

O programa do projeto contemplava uma nave principal com três pequenas capelas, um santuário (altar) exterior, uma sacristia, um pequeno escritório, a integração da figura da Virgem Maria. Foi também pedido ao arquiteto que integrasse as pedras da ruína na nova Capela, que ele vai utilizar no enchimento das paredes e na construção da pirâmide. Também lhe foi pedido que fossem aproveitadas as águas pluviais, devido à escassez de fontes naturais (Carvalho, 2009).

Antes da sua primeira visita ao lugar (4 de junho de 1950), Le Corbusier faz dois esboços da Capela em ruína, numa viagem de comboio entre Paris e Bâle (20 de maio de 1950). Estes desenhos assemelham-se aos da Acrópole de Atenas, no entanto, no caso de Ronchamp, Le Corbusier aponta que a Capela é demasiado grande para a colina.

Os seus primeiros esboços estabelecem quatro paredes, com referência aos pontos cardiais e aos acessos. O projeto nasce, portanto, da configuração do terreno, da relação com a paisagem e da orientação da capela segundo os pontos cardiais. "*A capela está orientada de acordo com a tradição, com o altar a Este*" (Le Corbusier et al., 1995b, p. 21).

Pensa-se que o primeiro desenho do projeto seja o FLC 7470, por ser o único a indicar os pontos cardiais, e considerar um ângulo (e não uma curva) na ligação entre as paredes Norte e Poente. Neste desenho não constam as três capelas, o arquiteto apenas considera a entrada (a Sul), a nave principal e o altar interior e exterior. Embora defina apenas uma entrada já considera os dois caminhos de acesso, sendo que o caminho norte terminava no campanário. As paredes Sul e Nascente, assumem a curvatura que as caracteriza, no entanto, percebe-se que começa com uma caixa cúbica, que vai deformando.

No esboço FLC 7420, executado no mesmo dia do desenho anterior (6 de Junho de 1950), já são representadas as três capelas curvas, no entanto, têm todas o mesmo tamanho, e ainda não aparece a sacristia e o coro. Neste esboço é apresentada uma disposição de bancos tradicional, com duas filas, e são também considerados bancos à entrada das três capelas curvas.

A planta da Capela, foi definida em onze desenhos, executados entre os dias 6 e 8 de junho de 1950 (Quetglas, 2017, pag. 161). Le Corbusier afasta-se do discurso racionalista, utilizando planos côncavos e convexos. As paredes concavas acolhem o peregrino (definem a entrada) e anunciam o espaço de celebração (altar exterior) e as paredes convexas respondem à "área de serviço" (a Norte), ao simbolismo das torres, e à posição do púlpito e do coro.

Adriano foi pioneiro na utilização (livre) das formas concavas e convexas, tal como testemunham as ruínas da Villa Adriana.

Le Corbusier procura a pureza formal, numa síntese semelhante à que faz quando desenha as ruínas na Voyage d'Orient. Essa síntese formal confere autonomia aos alçados, contribuindo para que a percepção da capela se altere com a *promenade*.

No alçado Sul, a parede é côncava e grossa, e à medida que ganha altura, torna-se mais estreita (passa de 3,70m para 1,70m), e procura o vértice da cobertura. Na parede há vinte e sete aberturas com vitrais retangulares coloridos, de diferentes dimensões e disposições. A profundidade das aberturas ajuda a evidenciar a espessura da parede e contribui para o efeito "luminoso" no interior. Neste alçado Le Corbusier abre a entrada

principal, que além de ser destacada pelo betão, está recuada da parede e é flanqueada por um elemento vertical cilíndrico (a torre sul).

O alçado Norte, é dedicado às entradas de serviço e às salas resguardadas. Le Corbusier desenha uma entrada térrea, destacada pela parede de betão, enquadrada por duas torres (capelas), e uma escada exterior que ascende aos pisos superiores. A parede é convexa e recebe aberturas de luz que iluminam as salas do primeiro piso.

O alçado Este recebe o altar exterior, abrindo-se para a clareira. Para destacar o carácter cerimonial, a parede adota uma forma côncava, e o volume da cobertura torna-se mais expressivo e saliente. O altar é enquadrado pelo muro Sul e por um corpo semicircular com um púlpito. Na parede nascente, uma abertura quadrada e elevada recebe a imagem da Virgem Maria segurando o menino Jesus. Em alusão à luz divina, Le Corbusier faz pequenas perfurações na parede ao redor da figura, que muito contribuem para a integração harmoniosa da figura no altar interior.

Na clareira, Le Corbusier propunha também uma bancada/plataforma para os peregrinos assistirem às celebrações. Esta tinha uma forma curva, desenhada pelo limite do bosque, e assemelhava-se em planta ao corno de um touro (tema recorrente na pintura de Le Corbusier). A plataforma é representada nos alçados FLC 7106, 7107, 7111, 7112, 7113 (22 de novembro de 1950) e na planta FLC 7126, no entanto, na planta FLC 7125 (dezembro de 1950) já não é representada a plataforma, mas a topografia da encosta e a pirâmide na orla do bosque.

O alçado Poente, é o que menos se relaciona com o peregrino, contudo, é onde melhor se manifesta a verticalidade das torres (capelas) devido à parede ser baixa e convexa. A cobertura torna-se submissa à parede, e o betão deixa o reboco branco e rugoso prevalecer. Ao centro da fachada, uma gárgula direciona as águas pluviais para uma fonte escultórica e geométrica.

O acesso à capela faz-se por dois caminhos opostos, que sobem a encosta de Bourlemont. Um dos caminhos vem de Sul, e segue a direito por uma rampa com cerca de cem metros e 13% de declive, aberta ao céu, mas ao abrigo de uma trincheira. Ao longo da subida o peregrino é introduzido à torre Sul, e posteriormente à forma e volume exuberantes da Capela (que crescem no sentido da clareira). Do lado Norte, o outro caminho é curvo e cego pelas árvores e sombras do bosque, e leva à entrada entre as duas torres.

Le Corbusier, aproveita um ligeiro ângulo a meio da subida para desviar o peregrino da Torre, entregando-o a um espaço vazio, que passa ao lado do Alçado Sul. Deste modo convida o peregrino a um percurso mais longo, pelo contorno da Capela, que começa pelo alçado posterior, opaco, e formalmente familiar, acompanha o alçado poente, descobre a pirâmide, é entregue à clareira e depois ao altar exterior.

Ao entrar na Capela, o peregrino sente o peso ameaçador da enorme “pedra cinzenta” que verga e trasborda as paredes com a sua barriga. Mas à medida que se abandona o fundo da capela, em direção ao altar, a *“rocha começa a perder peso e a ganhar elasticidade”* e *“já não se apoia grosseiramente sobre o muro”*. (Quetglas, 2017, p. 161)

A “casca de caranguejo” descansa em colunas integradas nas paredes, deixando um rasgo horizontal de luz com dez centímetros entre as paredes brancas e o teto em betão.

Ronchamp é fundamentalmente um diálogo de luz e matéria, que tira proveito das formas curvas para se expressar. No interior a luz tem um papel fundamental, não porque o espaço seja plenamente iluminado, mas porque tal como na igreja românica e gótica, o espaço é escuro e dramático, e a luz serve a natureza sacra. (Le Corbusier et al., 1995b)

Na parede Sul, a profundidade permite que as aberturas se alarguem obliquamente como um bisel, o que combinado com a variação do tamanho, e com a cor dos vitrais,

produz um efeito luminoso que contagia as superfícies interiores.

No lado Este (altar interior), as pequenas perfurações na parede moderam a presença da figura (Virgem Maria) iluminada.

"O SENHOR ia diante deles, durante o dia numa coluna de nuvem, para os guiar pelo caminho; e de noite, numa nuvem de fogo, para os iluminar, a fim de que caminhassem de dia e de noite. A coluna de nuvem nunca saiu da frente do povo durante o dia, nem a coluna de fogo durante a noite." (La biblia del oso, pp-180-190, citado em Quetglas, 2017, p.91 & Êxodo 13:21-22, Nova Almeida Atualizada, 2017

Na capela esta coluna, assume duas expressões com o mesmo propósito, guiar verticalmente o peregrino e fazer ascender a cobertura. No exterior a coluna é cinzenta e "feita de matéria" (Quetglas, 2017), interrompendo as paredes brancas, para encontrar o corpo suspenso da cobertura; no interior é feita de luz (brise-soleil) até encontrar o rasgo horizontal que faz levantar a massa cinzenta, pesada e escura.

Os bancos ocupam só metade da nave, e libertam-se do altar para que os peregrinos sejam recebidos pela luz de sul e "guiados" pela coluna de luz.

A irreverência formal das paredes e teto, contrasta com a austeridade do mobiliário e pavimento interior. Os acabamentos predominantes são transportados do exterior para o interior: paredes com reboco projetado e pintadas de branco e cobertura em betão aparente, texturado pelo ripado da cofragem, assumidas como formas escultóricas. O pavimento interior também é em betão (derramado entre ripas) e tem uma ligeira pendente em direção ao altar. Le Corbusier destaca certas partes como a fila de bancos, o altar principal e o interior das capelas, com um pavimento em pedra branca de Bourgogne, elevado por um degrau (Le Corbusier, 1995b).

Quando desenha as Termas (Carnet 5, en Voyage d'Orient, pág.60), nota o valor espacial, introduzido pela forma e volume, em detrimento da decoração. "*Uma sala como esta é maravilhosa! grande! Grande! Não é preciso decorar a abóbada*". Também realça o valor de existir "*uma só moldura*", isto é, que a curvatura da cúpula participe na forma da parede que a recebe, formando uma unidade. (Ciacedo, 2015)

A 20 de outubro de 1954 Le Corbusier faz um desenho com três figuras com véus sobre a cobertura da Capela, que identifica como "*Bronze as três Marias*".

Le Corbusier tinha sido introduzido à Lenda Dourada (1265) e história de Maria Madalena, através do projeto para Sainte-Baume. Junto a Jesus crucificado estavam a sua mãe, a irmã da sua mãe (Maria de Cléofas) e Maria Madalena, figuras que segundo a lenda desembarcaram em Provença. São estas as três Marias, que Le Corbusier pretendia colocar na cobertura, numa intenção suportada pela existencia de uma figura de Maria na cobertura da antiga Capela de Notre-Dame-du-Haut, que estava tão elevada que se avistava dos campos mais longínquos.

No desenho há um grande contraste entre a escala das figuras e a enorme massa flutuante que as recebe que, como refere Quetglas, se assemelha a "*um barco que perdeu o mastro, levantado e carregado pelas ondas, sem rumo, sem assento, e sem tripulação*." As figuras parecem estar sem rumo e à procura de direção. A figura central aponta para o horizonte, uma outra ergue um braço, enquanto as suas roupas se movem com a força do vento. Já no folheto *La Basilique Universelle de la Paix et du Pardon* (1948) era mencionada a representação de "*cristo caminhando sobre as águas e o barco das Marias navegando sobre as ondas*." Quetglas (2017, p.55)

Em Ronchamp, embora não avance com o grupo de bronze, vai conseguir fazer alusão às três Marias, tanto nos vitrais da parede Sul da Capela e da pintura de Jesus despregado da cruz do refeitório da Casa dos Peregrinos, como através das formas das três torres.

Tanto nas capelas como nas "colunas de luz" das entradas, Le Corbusier explora o

efeito da luz indireta com *brise-soleil*. Este filtro, juntamente com a verticalidade e forma das capelas, convida os crentes a contemplar a luz, e as emoções estéticas associadas a esta contemplação, produzem um espaço "*ineffable*" (indizível). (Le Corbusier et al., 1995b).

As três torres são uma "*geometria abstrata dos três corpos estilizados*" e "*sugerem caras, através das formas das claraboias*" Quetglas (2017, p.17) Recebem rostos espelhados como em *Meshes of the Afternoon* (1944). Como refere a própria Maya Deren em *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946, 1B, p.18) as figuras veladas têm "*as caras sempre ocultas ou cobertas devido à estilização, movidas por padrões formais de ritual e destino.*"

Le Corbusier conheceu Maya Deren em New York, em 1946, e em outubro do mesmo ano, escreve um texto para o programa *Films in the Classicist Tradition*, apresentado por ela. Além de *Meshes of the Afternoon* (a primeira curta-metragem da Deren), também as perfurações na fachada Este, remetem para as constelações de *The Very Eye of Night* (1952-1955), embora também se suponha que Le Corbusier decidiu fazer as perfurações na fachada após visitar a obra e observar a luz da manhã filtrada pelos buracos dos andaimes. A influência cinematográfica de Deren no arquiteto é também evidente na fotografia de Le Corbusier na praia em Long Island (1950), reproduzindo a cena de *At Land* (1944), em que Deren levanta ambos os braços estabelecendo um ângulo reto, enquanto corre pela duna. Com alguma audácia, podemos inclusive comparar *At Land*, e o gesto da fotografia de Le Corbusier, com a figura do *Il Modulor*.

Tal como incorpora o culto de Maria Madalena em Ronchamp, e recebe influências de Deren e da sua síntese figurativa enquanto pintor e escultor, também resgata a síntese da abside do Canopo, para definir a forma das capelinhas e o efeito luminoso da cabeceira côncava.

É através da abside do Canopo que Jeanneret se torna consciente de que a luz pertence ao interior, algo que nem sempre é apreendido, uma vez que erradamente se associa a luz, à exposição solar (ao exterior), e a sombra ao interior e à intervenção das formas.

Na axonometria da abside do Serapeu, Jeanneret utiliza, pela primeira vez, em apontamentos dominados pelo grafite, um lápis amarelo, para desenhar uma seta curva que demonstra o sentido da intensidade da luz (do interior para o exterior). Ou seja, evidencia que a luz é ascendente e não descendente.

Deve também mencionar-se que, na segunda visita à Villa Adriana, após deixar o Canopo, Jeanneret dirige-se para Este em direção à Piazza d'Oro, e faz uma paragem no Pretório, a sul das Termas, para desenhar o alçado (Norte) do mesmo. Esta grande parede de alvenaria, tem ranhuras verticais ao eixo dos arcos, que se assemelham aos rasgos verticais nas torres de Ronchamp. No entanto, contrariamente à projeção "rígida" da luz do Pretório, nas capelas, a passagem de luz é controlada pelo ângulo dos planos (*brise-soleil*) para que se derrame suavemente pelas superfícies interiores.

Após sair do Pretório Le Corbusier também faz, numa única folha, a síntese das formas romanas (das ruínas já visitadas), e constata que o romano "*utiliza sempre a superfície para definir o volume e as suas formas são perfeitamente claras*". Também assinala a luz e sombra sobre as formas romanas (abside, êxedra, semicúpula, abobada e cilindro). (Tedeschi, 1999)

A transição da nave principal para as capelas é assinalada por um degrau e pela cor quente do pavimento, que contrasta com o betão cinzento (da nave e da soleira). A importância deste degrau que trabalha a transição espacial entre dois espaços abertos, é mencionado por Le Corbusier em *Vers un Architecture* (1925), utilizando como exemplo

03 A IMAGEM DO CANOPUS
A RUÍNA EM RONCHAMP

uma sala da Piazza d'Oro da Villa Adriana.

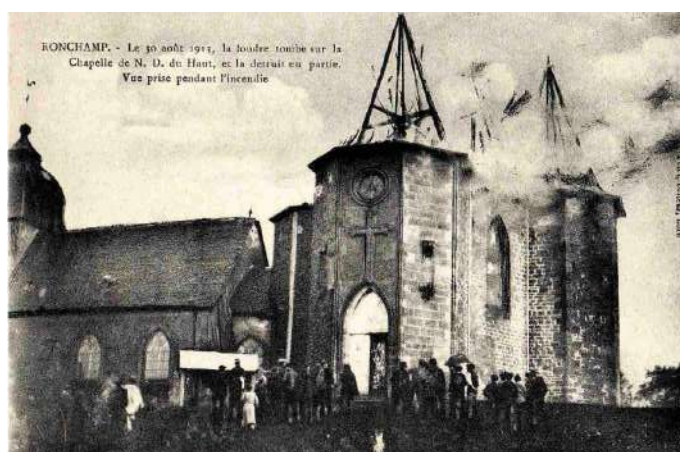
Cada capela possui um altar central, de betão, com uma forma paralelepípedica que se se inclina para o exterior, e uma pequena cavidade na parede, à entrada das capelas, do lado direito, que responde à altura do altar.

As três torres têm diferentes orientações, para receberem o sol a diferentes horas do dia. Analisando a capela Sul, cuja torre se destaca pelos seus 27 metros, verificamos que esta obedece à mesma orientação da abside do Canopo, e da Basílica de Sainte-Baume. A orientação e altura das torres (15 e 27 metros) responde a Journée Solaire.

O acabamento das paredes das capelas Sul e Poente, dão continuidade ao reboco da nave, no entanto no caso da capela Este, que se volta para o púlpito (e para o altar), a parede foi pintada de vermelho, contrastando não apenas com o branco, mas também com as paredes e teto amarelo no púlpito e púrpura no coro.



[fig. 243] Capela Notre-Dame du Haut (antes do incêndio)



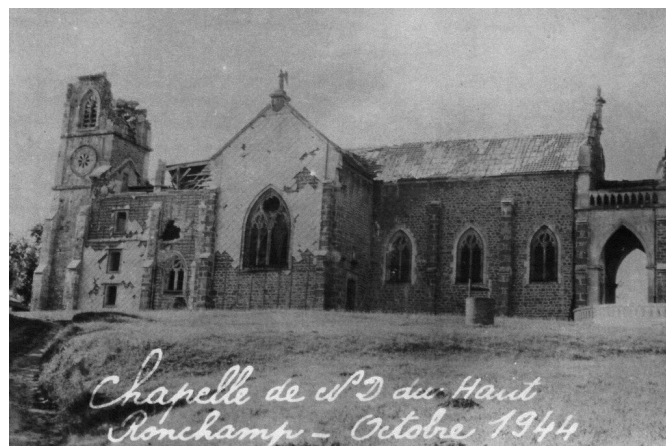
[fig. 244] Incêndio na Capela Notre-Dame du Haut (31 Agosto 1913)



[fig. 245] Capela Notre-Dame du Haut, dia de inauguração com mais de 10 000 peregrinos (3 Junho 1926)



[fig. 246] Capela Notre-Dame du Haut (1930), Collection Les Amis du Musée de la Mine de Ronchamp



[fig. 247] Capela Notre-Dame du Haut após os bombardeamentos (Outubro 1944), Collection Les Amis du Musée de la Mine de Ronchamp

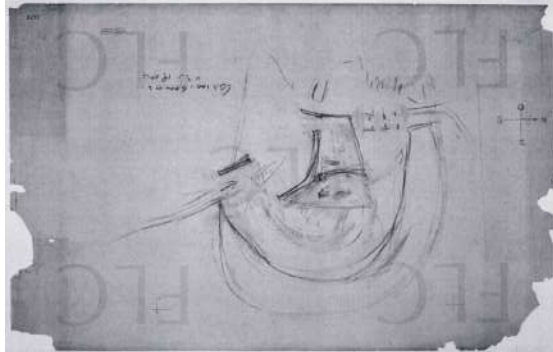
03 A IMAGEM DO CANOPUS
A RUÍNA EM RONCHAMP



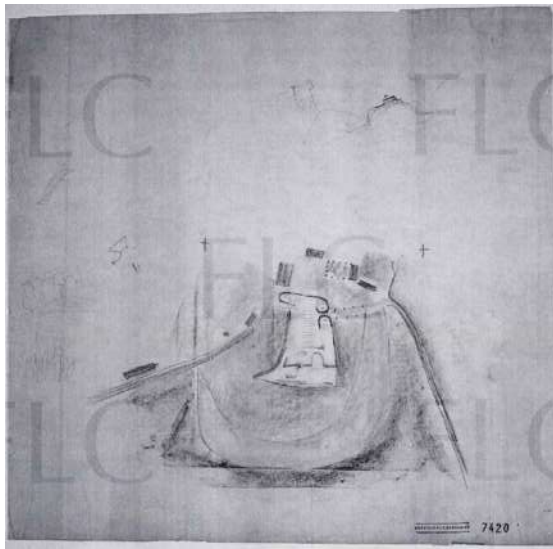
[fig. 248] A Acrópole de Atenas; duas vistas (1911), Le Corbusier. FLC 2454



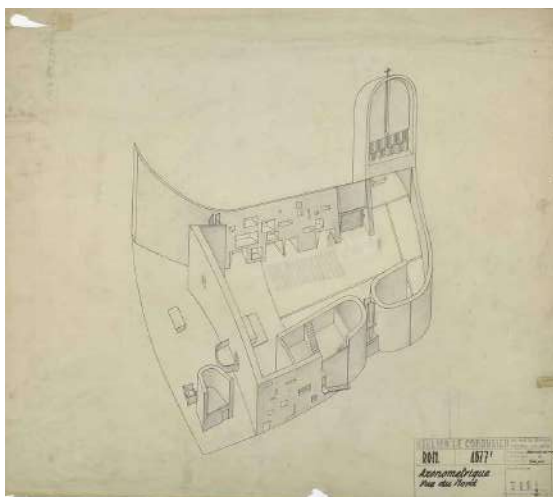
[fig. 249] Monte de Bourlémont com a antiga capela em ruína, Ronchamp, Carnet D17 (20 de Maio, 1950), Le Corbusier



[fig. 250] Estudo da planta Geral (6 de Junho, 1950). FLC 7470

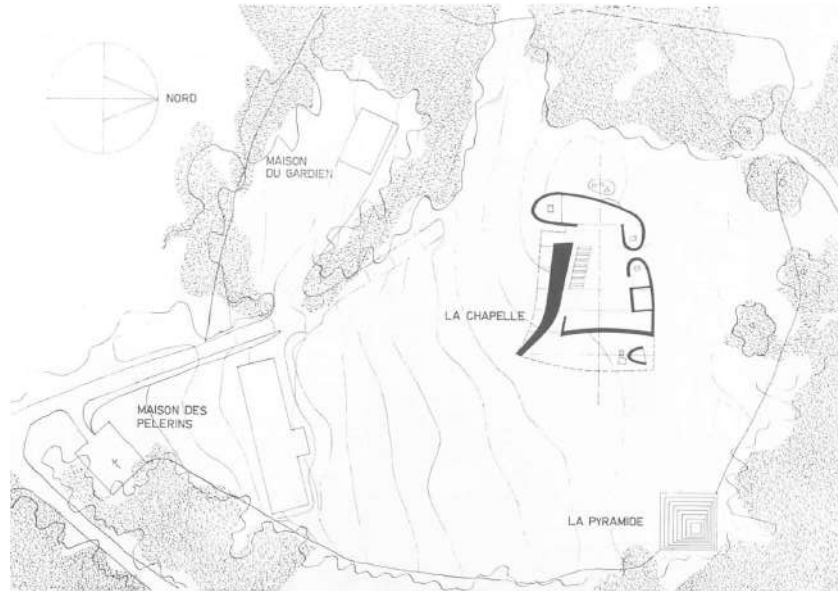


[fig. 251] Estudo da planta Geral (6 de Junho, 1950). FLC 7420

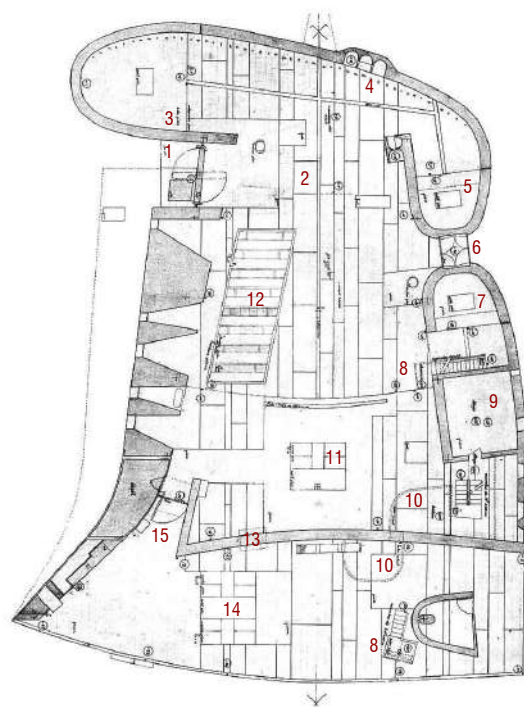


[fig. 252] Axonometria da Capela, Vista Norte (1954). FLC 7191

03 A IMAGEM DO CANOPUS
A RUÍNA EM RONCHAMP



[fig. 253] Planta Geral



1. Entrada Sul
2. Nave
3. Capela Sul
4. Confessionários
5. Capela Poente
6. Entrada Norte
7. Capela Nascente
8. Púlpito
9. Sacristia
10. Coro
11. Altar interior
12. Bancos
13. Nicho da Virgem Maria
14. Altar exterior
15. Entrada Este

[fig. 254] Planta do Rés-do-chão da Capela



[fig. 255] O Altar

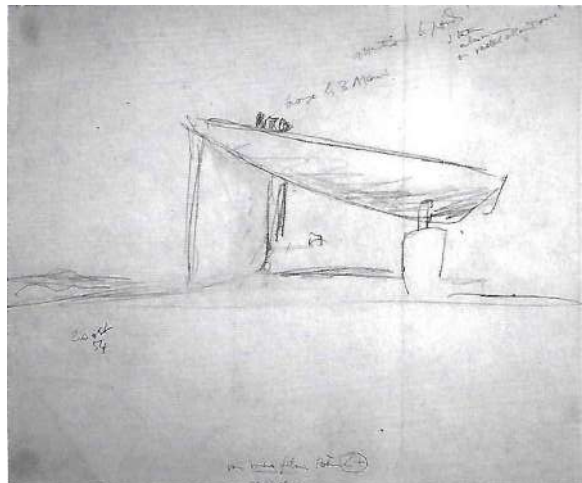


[fig. 256] A luz de Sul



[fig. 257] O fundo da Capela

03 A IMAGEM DO CANOPUS
A RUÍNA EM RONCHAMP



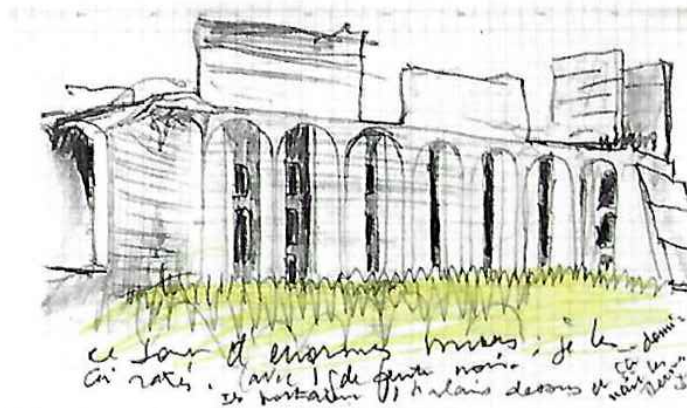
[fig. 258] Estudo para o grupo de estátuas de bronze das três Marias (20 de Outubro, 1954), Le Corbusier. FLC 31824



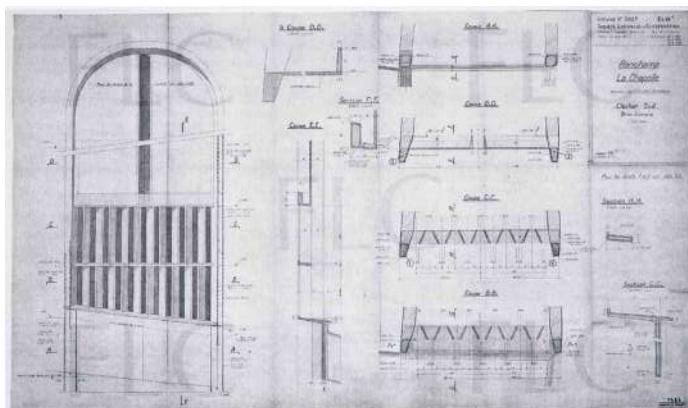
[fig. 259] Vitral na parede Sul. "Maria; brilhante como o Sol"



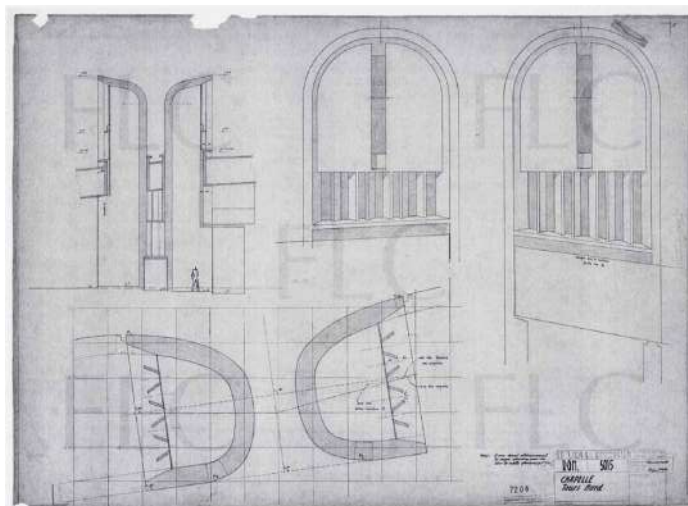
[fig. 260] Mulher velada com espelho a cobrir o rosto, em *Meshes of the Afternoon* (1943), Maya Deren



[fig. 261] Vista do Pretório, Villa Adriana, Carnet 5, Voyage d'Orient (Outubro 1910), Le Corbusier



[fig. 262] Desenhos da Torre Sul (1954). FLC 7584



[fig. 263] Desenhos das Torres Norte (1954). FLC 7206

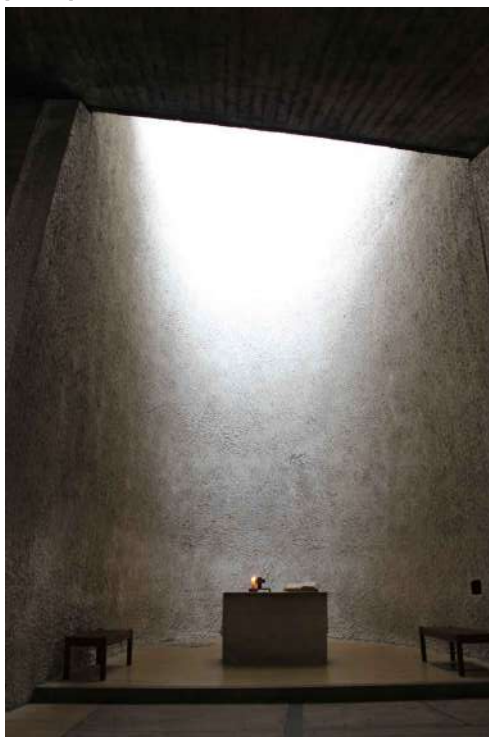
03 A IMAGEM DO CANOPUS
A RUÍNA EM RONCHAMP



[fig. 264] Torre Sul



[fig. 265] Interior da Torre Sul



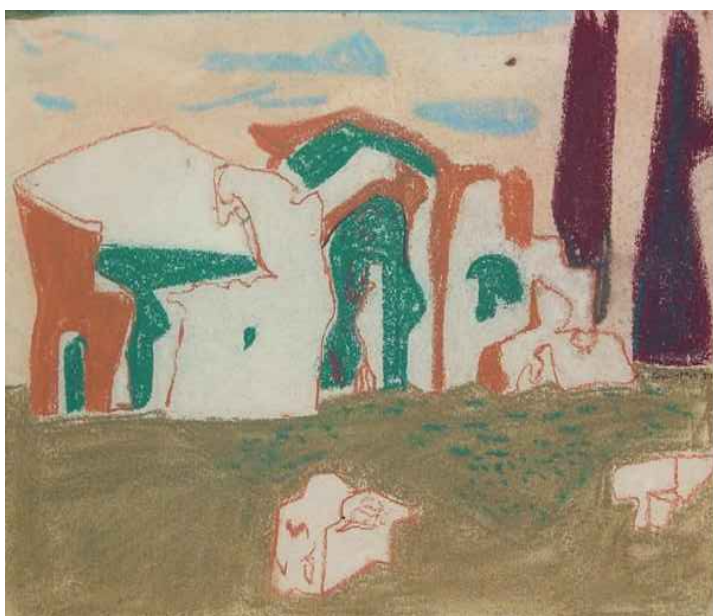
[fig. 266] Capela Sul



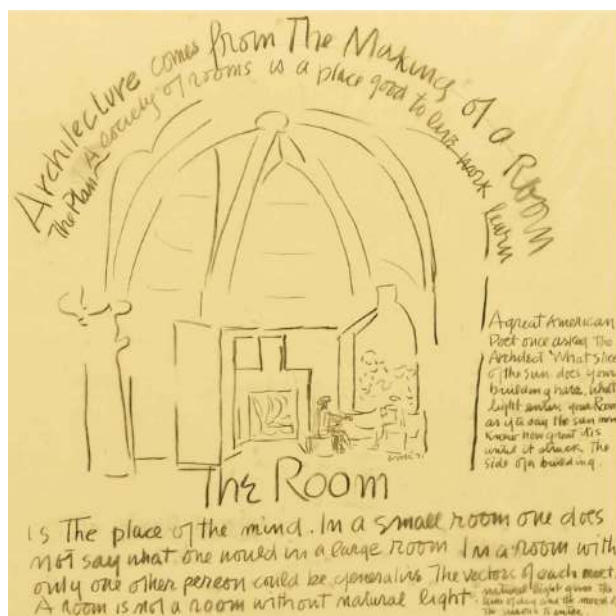
[fig. 267] Capela Norte com orientação poente



[fig. 268] Capela Norte com orientação nascente



[fig. 269] Termas Grandes da Vila Adriana (1951), Louis Kahn



[fig. 270] The Room, desenho para a exposição City/2 (1971), Louis Kahn

De Louis Kahn apenas se conhece um desenho da Villa Adriana, elaborado no período em que lecionou na Academia Americana de Roma. Este desenho descobre as ruínas das Termas Grandes através da luz e da sombra, sendo semelhante aos desenhos da viagem ao Egito, onde utiliza os mesmos pastéis (e cores).

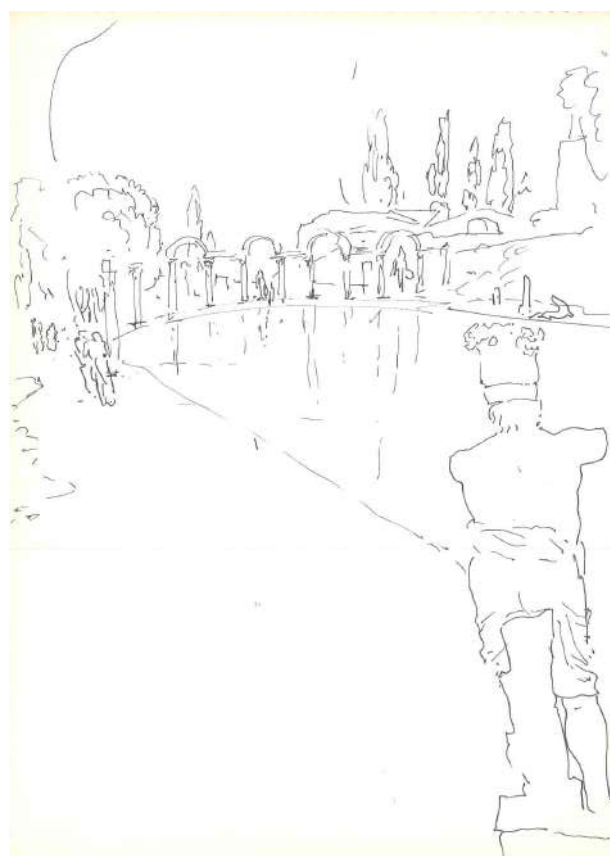
Em 1971, pouco antes da sua morte, Louis Kahn desenhou *The Room* para a exposição *City/2* (City over Two) do Philadelphia Museum of Art. Este desenho, tem sido comparado com o Canopo da Villa Adriana, merecendo lugar neste estudo.

Considerando os elementos que compõe o *The Room* podemos verificar que Kahn representa uma sala abobadada, na qual se destacam uma lareira, um vão lateral, e duas pessoas sentadas a interagir no alinhamento do vão. Pode constatar-se que o desenho não representa o Canopo, no entanto, há algumas coincidências formais, como abóbada nervurada da sala e o destaque de um elemento central, que no Canopo é a abside, e no desenho de Kahn é a lareira. A abside recebe a luz natural e o elemento água, e a lareira é um elemento "caloroso" e luminoso, contribuindo ambos para o conforto das "salas".

A "sala" enquanto unidade elementar, defendida por Kahn, é também uma ideia comum a *City/2* e à Villa Adriana. A Villa é caracterizada como uma sucessão de salas (vestibulos dos edifícios) que se relacionam e articulam entre si e com a paisagem através de peristilos.



[fig. 271] Cáriatide e Euripus, Villa Adriana, Setembro 1980, Siza Vieira



[fig. 272] Silenus e Colunata do Euripus, Villa Adriana, Setembro 1980, Siza Vieira

Siza Vieira visita o Canopo já com o *Euripus* recuperado, e talvez por esse motivo desenhe apenas as estátuas e o canal, explorando o sentido de pertença dos elementos adicionados nas "obras de embelezamento" dos anos 50.

Faz ambos os desenhos com a consciência de que estes corpos de cimento branco contam a história recente do lugar.

Cánovas (2018) sugere que imaginemos a reação de Le Corbusier, se tal como Siza, tivesse encontrado as cariátides no Canopo da Villa Adriana. Uma reflexão importante se considerarmos que o legado imagético do *Erechtheum*, tornou a cariátide indissociável do pórtico (e da Acrópole), encontrá-la na bordadura de um tanque, contemplando o espelho de água obriga a um reposicionamento teórico sobre a figura.

"Tivemos um momento de enternecimento e fizemos jónico; mas o Partenon ditou as formas às cariátides." (Le Corbusier, 1925, p.169)

É talvez este desafio que motiva Siza a considerar a cariátide o elemento principal do seu primeiro desenho, e a conferir-lhe grande detalhe. A verticalidade da figura isolada, e o facto de estar de costas para o arquiteto, favorece o diálogo com a envolvente, e a procura de outros elementos horizontais e verticais na paisagem. Neste caso Siza encontra o tanque, a encosta Este e os ciprestes, para o ajudar a construir o lugar através da cariátide.

O segundo desenho tem início na figura do *Silenus*, que se liberta do tanque, para contemplar o fundo do vale, a epístola, e o movimento dos turistas. Pode constatar-se que Siza completa a epístola, e altera a posição das estátuas (por adicionar mais um arco). Representa também as colunas partidas, para assinalar que o canal era envolvido por uma colonata. Na margem Este desenha o crocodilo, mas não o embasamento de betão construído para o receber, prefere representar o reflexo das colunas da epístola na água. Para contextualizar a entrada do vale desenha também, no plano de fundo, as Termas Grandes, o Pretório, e algumas árvores (como os ciprestes das Termas).

BIBLIOGRAFIA DO TOMO I

Livros

- Alarcão, P. (2018).** *Construir na ruína. Entre reconstrução e a reabilitação.* Porto: Edições Afrontamento
- Aurigemma, S. (1964).** *Villa Adriana (Hadrian's Villa) Near Tivoli.* Tivoli: Arti Grafiche A. Chicca. V Edition
- André, P. & Sambricio, C. (2016).** *Arquitectura Popular: Tradição e Vanguarda.* ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa. Lisboa: DINÂMICA/CET-IUL
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/12359>
- Benevolo, L. (2006).** *A cidade e o arquitecto.* Lisboa: Edições 70
- Boureau, A. (1984).** *La légende dorée, Le système narratif de Jacques de Voragine (1298).* Paris: Editions du CERF
- Brás, R., M. (2016).** Tarkovsky: a memória das origens em Nostalgia e O Sacrifício. Universidade Católica Editora Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/30069>
- Caicedo, R. D. (2015).** *Tras el Viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier.* Barcelona : Fundación Arquia
- Cánovas, A. (2018).** *Un paseo por Villa Adriana.* Madrid: Ediciones Assimétricas
- Choay, F. (2021).** *Alegoria do património.* Lisboa: Edições 70
- Choay, F. (2021).** *As Questões do património.* Lisboa: Edições 70
- Deren, M. (1946).** *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film.* Yonkers, New York: The Alicat Book Shop Press
- Johnson, E. J. & Lewis, M. J. (1996).** *Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis I. Kahn.* William College Museum of Art
- Lopes, F. & Correia, M., B. (2004).** *Património Arquitectónico e Arqueológico: Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais.* Lisboa: Livros Horizonte
- Louro, M. (2016).** *Memória da Cidade Destruída: Lisboa/Chiado - Berlim Sarajevo.* Casal de Cambra: CALEIDOSCÓPIO - EDIÇÃO E ARTES GRÁFICAS, SA
- Macdonand, W. L. & Pinto, J. A. (1995).** *Hadrian's villa and its legacy.* London: Yale University Press New Haven
- Macdonand, W. L. & Pinto, J. A. (1997).** *La villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn.* Milano: Electra
- Maia, M., H. & Cardoso, A. (2014).** *O inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal.* Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França. Lisboa: APHA
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.26/19935>
- Mancini, G. (1977).** *Hadrian's Villa and Villa D'Este.* Roma: Istituto Poligrafico dello Stato. Ninth English Edition
- Montalvo, P. G. (1984).** *Las Villas de Roma.* Murcia: Galería-Librería Yerba, Artes Gráficas Soler
- Montalte, L. (1979).** *Fallait-il batir le Mont-Sanit-Michel?* Querqueville: L'Amitie par le Livre
- Morselli, C. (1995).** *Guide with reconstructions of Villa Adriana and Villa D'Este.* Roma: Vision s.r.l.
- Le Corbusier (1925).** *Vers un Architecture.* Nouvelle Édition revue et augmentée.

- Collection de "L'Esprit Nouveau". Paris: Éditions Georges Crès & Cie
- Le Corbusier (1955). *Le poème de l'angle droit*. Paris: Éditions Tériade
- Le Corbusier, Jeanneret, P. & Boesiger, W. (1995)**. *Le Corbusier, Œuvre Complète 1946-1952*. 10ème éd. Zurich: Les Editions d'Architecture
- Le Corbusier, Jeanneret, P. & Boesiger, W. (1995b)**. *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35, Œuvre Complète 1952- 1957*. 10ème éd. Zurich: Les Editions d'Architecture
- Quetglas, J. (2017)**. *Breviario de Ronchamp*. Madrid: Ediciones Asimétricas
- Roth, M. S., Lyons, C. & Merewether, C. (1997)**. *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities
- Rowbotham, T. (1852)**. *The Art of Sketching from Nature*. Tenth Edition. London: Winsor and Newton
- Ruskin, J. (2022)**. *A Lâmpada da Memória* (3ª ed.). São Paulo: Ateliê Editorial
- Simmel, G. (2010)**. *A estética e a cidade*. Imprensa da Universidade de Coimbra
- Stewart, S. (2020)**. *The Ruins Lesson. Meaning and Material in Western Culture*. London: The University of Chicago Press
- Tedeschi, E. G. & Denti, G. (1999)**. *Le Corbusier a Villa Adriana un atlante*. Firenze: Alinea editrice s.r.l.
- Vaz, P. (2019)**. *Edificar no património: Pessoas e paradigmas na conservação & restauro*. Lisboa: Edições 70
- Vighi, R. (1959)**. *Villa Hadriana*. Roma: Tipografia Artistica - Editrice
- Neto, M., J. (2010)**. *Restaurar os monumentos da Nação entre 1933 e 1964*. In Soromenho, M., Cortesão, M. (Ed.). *100 Anos de Património: Memória e Identidade* (p. 157-186). Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, I. P.
- Aguiar, J. (2010)**. *Após Veneza: do restauro estilístico para o restauro crítico*. In Soromenho, M., Cortesão, M. (Ed.). *100 Anos de Património: Memória e Identidade* (p. 219-236). Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, I. P.
- Fernandes, J., M. (2010)**. *O impacte da Carta de Veneza na conservação e restauro do património arquitectónico*. In Soromenho, M., Cortesão, M. (Ed.). *100 Anos de Património: Memória e Identidade* (p. 219-236). Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, I. P.
- Pereira, P. (2010)**. *Sob o signo de Sísifo. Políticas do património edificado em Portugal, 1980-2010*. In Soromenho, M., Cortesão, M. (Ed.). *100 Anos de Património: Memória e Identidade* (p. 219-236). Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, I. P.

Dissertações / Artigos Científicos

- Reggiani A. M. (2006)**. *Adriano y Egipto*. Romula 5, p. 85-112. Universidad Pablo de Olavide: Sevilla
Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2314028>
- Hausberg, M. J. R. (2019)**. *Robert Adam's Revolution In Architecture*. University of Pennsylvania. Publicly Accessible Penn Dissertations. 3339.
Disponível em: <https://repository.upenn.edu/edissertations/3339>
- Carvalho, P. D. S. (2009)**. *Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp*
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Universidade de Coimbra
Disponível em: <https://hdl.handle.net/10316/11717>
- Luso, E., C. P., Lourenço, P. B & Almeida, M. G. (2004)**. *Breve história da teoria da conservação e do restauro*. Universidade do Minho. Revista Engenharia Civil
Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/2554>

BIBLIOGRAFIA DO TOMO I

- Sánchez Jiménez, I., M. (2017).** *La ruina consolidada, las Escuelas Pías de San Fernando y la Iglesia de Santa Cruz en Rioseco, José Ignacio Linazasoro.* Universidad de Sevilla. Trabajo fin de Grado en Fundamentos de Arquitectura
Disponível em: <http://hdl.handle.net/11441/65038>
- Domingues, A. (2021).** *Paisagens Transgênicas.* Finisterra, LVI (118), p.9-24. Centro de Estudos Geográficos
Disponível em: <https://doi.org/10.18055/Finis25456>
- Risto, M. de C. (2014).** *Re)Habitat. A reinterpretação da habitação na cidade consolidada. Berlim (1957,1984).* FAUP -Dissertação
Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/77067>

Documentos eletrônicos/ Revistas

- Clément, N. & Martin-Poulet, L. (2021).** *Anne et Patrick Poirier, La mémoire en filigrane.* Musée régional d'art contemporain Occitanie
Disponível em: <https://mrac.laregion.fr/La-memoire-en-filigrane-Anne-et-Patrick-Poirier>
- Coudert, G. & Rousseau, F. (2014).** *3a. Fragilité et esthétique de la ruine.* Conférence de Anne et Patrick POIRIER. École Supérieure d'art d'Avignon e a.p.r.è.s Editions.
Disponível em: <https://www.memoirealoeuvre.com/images/MAO1/POIRIER/3a.CONFEREN CE-ANNE--PATRICK-POIRIER.BAT1.pdf>
- Grispan, S. (2013).** *Il Tempio e l'Universo. The Temple and the Universe.* FAmagazine 22 - maggio/may
Disponível em: https://www.festivalarchitettura.it/public/Articoli/Allegato/xCSf7IHuu5_107.pdf
- Habib, A (2007).** *Le Temps Décomposé: Ruines et Cinéma.* (p.16-26). *Imaginaire des Ruines.* PROTÉE revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques. Volume 35 numéro 2. Presses de l'Université du Québec
Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/017461ar>
- Thomas, C. (2007).** *Shōmei Tōmatsu: Lá mémoire des ruines* (p.45-54). *Le Temps Décomposé: Ruines et Cinéma.* (p.16-36). *Imaginaire des Ruines.* PROTÉE revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques. Volume 35 numéro 2. Presses de l'Université du Québec
Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/017461ar>
- Parisi, C. (2019).** *ROMAMOR, Anne et Patrick Poirier.* Académie de France à Rome
Disponível em: <https://www.culture.gouv.fr/content/download/207668/2197548>
- Paré, A.-L. (1998).** *Anne & Patrick Poirier : singulier/pluriel / Anne & Patrick Poirier: Singular/Plural.* Espace Sculpture, (46), 25–29.
Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/1998-n46-espace1047714/9552ac>
- Secretariado Nacional de Liturgia (2016).** *Instrução geral sobre a Liturgia das Horas*
Disponível em: <https://www.liturgia.pt/lh/pdf/000InsGeraLH.pdf>
- UNESCO (1999).** *WHC Nomination Documentation: Villa Adriana.*
Disponível em: <https://whc.unesco.org/uploads/nominations/907.pdf>

Artigos em publicação periódica digital

Andrade S. C. (2012). *Távora por Siza*. Público.

Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/11/17/jornal/tavora-por-siza-25601099>

Ricardo L. (2011). *O arquitecto não é um turista accidental*. Público.

Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/12/17/jornal/o-arquitecto-nao-e-um-turista-acidental-23587074>

The New York Times (2016). Nayeri, F. *The Fire That Shaped London*.

Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/08/10/arts/international/the-great-fire-and-the-rebirth-of-london.html>

The New York Times (2021). Levere, J., L. Revisiting the Great Chicago Fire of 1871.

Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/10/19/arts/chicago-fire-1871-exhibition-museum.html>

Ventura, S. (2018). As viagens de Távora (Távora's Journeys). J-A #255 + J-A #256.

Disponível em: <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/j-a-256/as-viagens-de-tavora>.

Multimédia (por ordem cronológica)

Antonioni M. (1964). *Deserto Rosso*. Cineriz: Itália

Fonseca, L. F. (2008). 20 anos depois do incêndio do Chiado. RTP

Moretti N. (1993). *Caro diário*. Sacher Film: Itália

Mozos M. (2009). *Ruínas*. O som e a Fúria: Portugal. Distribuição: Alambique

Rossellini R. (1948). *Germania anno zero*. G.D.B. Film: Itália.

Tarkovsky A. (1979). *Stalker*. Goskino: URSS.

Tarkovsky A. & Tonio Guerra (1983). *Tempo di viaggio*. Rai: Itália.

Tarkovsky A. (1983). *Nostalgia*. Gaumont: Itália, URSS.

Wenders W. (1994). *Lisbon Story*. Atalanta Filmes: Portugal

Páginas de internet

Berlier, P. (2015). Marie-Madeleine. La Grande Affaire

Disponível em: <http://regardsdupilat.free.fr/baume.html>

Correio do Minho (2012). Filip Dujardin, J.H. Engström, Guido Guidi e Katalin Deér visitaram e fotografaram a cidade a convite da Capital Europeia da Cultura

Disponível em: https://correiodominho.pt/noticias/fotografos-estrangeiros-revelam-um-lado-nunca-visto-de-guimaraes/59944#google_vignette

Monovisions (2016). Linn Lühm, *Jon Savage - Uninhabited London*

Disponível em: <https://monovisions.com/jon-savage-uninhabited-london/>

Poucet, J. (2014). Mary Magdalene by Jean d'Outremeuse. An evangelical figure seen by a 14th century Liège chronicler. *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve), vol. 28

Disponível em: http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/28/Egypt_MM/MM/MM.htm#III

Sacro Bosco (2023). *Storia*

Disponível em: <http://sacrobosco.eu/storia/>

Sanctuary of Sainte-Baume (s.d.). Saint Mary Magdalene

Disponível em: <https://www.saintebaume.org/saint-mary-magdalene/>

Sir John Soane's Museum (2023). A Bird's-eye view of the Bank of England

Disponível em: <https://collections.soane.org/object-p267>

Tate (2013). Paul Nash: Totes Meer (Dead Sea)

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nash-totes-meer-dead-sea-n05717>

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- p.015** [fig. 001] O milagre do Dragão, fresco da Capela Bardi, Santa Croce, (1335), Maso di Branco
Fonte: © Web Gallery of Art
Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/maso/bardi/index.html>
(Consultado: 11/08/2023)
- p.015** [fig. 002] *São Francisco, orando ao crucifixo de San Damiano, Storia della vita di san Francesco d'Assisi, fresco da Capela Bardi, Santa Croce (1337)* Giotto Bondone
Fonte: ©2009-2023 Opera di Santa Croce
Disponível em: <https://www.santacroceopera.it/opere/giotto-storie-san-francesco/>
(Consultado: 11/08/2022)
- p.016** [fig. 003] *A Natividade*, Albrecht Dürer, 1504
Fonte: © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391120>
(Consultado: 22/06/2022)
- p.016** [fig. 004] *The Adoration of the Kings*, Jan Gossart, 1510-1515
Fonte: © 2016-2023 The National Gallery
Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-gossaert-jean-gossart-the-adoration-of-the-kings> (Consultado: 22/06/2022)
- p.017** [fig. 005] *De Re Aedificatoria* (1485), Baptista Alberti
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal
Disponível em: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/idurl/1/69709>
(Consultado: 10/08/2023)
- p.017** [fig. 006] *De architectura*, Vitruvius, 1ª edição ilustrada, publicada em 1511, em Veneza, por Giovanni da Tridentino (1ª edição Roma, 1487)
Fonte: © 2004 – CESR ARCHITECTURA
Disponível em: http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/CESR_2994Index.asp
(Consultado: 10/08/2023)
- p.017** [fig. 007] *Il Terzo libro d'Architettura* (1540), Sebastiano Serlio
Fonte: © 2000–2023 The Metropolitan Museum of Art
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/356957>
(Consultado: 10/08/2023)
- p.017** [fig. 008] *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562), Giacomo Barozzi da Vignola
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal
Disponível em: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/idurl/1/87407>
(Consultado: 10/08/2023)
- p.018** [fig. 009] Gravura *De dissectione partium corporis humani libri tres* sobre a boca e garganta. (possivelmente executada) Jollat, Jean "Mercure", 1545 (p. 230)
- p.019** [fig. 010] *La Tavole Monumental*, Giovanni Battista Piranesi, 1750
Fonte: © 2000–2023 The Metropolitan Museum of Art
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/362672> (Consultado: 10/08/2023)
- p.019** [fig. 011] Capa de título de *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta*, Hieronymus Cock, 1551
Fonte: © The Trustees of the British Museum
Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1900-1019-211
(Consultado: 10/08/2023)
- p.020** [fig. 012] *Frontispiece de Prima Parte di architetture*, e prospettive invente incise da Giambattista Piranesi, 1748

- Fonte: © 2000–2023 The Metropolitan Museum of Art
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360050> (Consultado: 10/08/2023)
- p.021** **[fig. 013]** Capriccio romano, Giovanni Paolo Panini, 1735 (Óleo sobre tela, 99x136cm)
Fonte: © Indianapolis Museum of Art
Disponível em: <https://collection.imamuseum.org/artwork/50522/> (Consultado: 31/07/2022)
- p.021** **[fig. 014]** Roma Antiga, Giovanni Paolo Panini, (Óleo sobre tela, 172,1x229,9cm)
Fonte: © 2000-2022 The Metropolitan Museum of Art
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437244?sortBy=Relevance&> (Consultado: 30/07/2022)
- p.021** **[fig. 015]** *Frontispício do segundo volume de Le Antichita Romane* (Cruzamento da Via Appia com a Via Ardeatina), 1757. Giovanni Battista Piranesi Piranesi
Fonte: University of South Carolina
Disponível em: <https://publicdomainreview.org/product/via-appia/> (Consultado: 10/08/2023)
- p.022** **[fig. 016]** *Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte, et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local, dit aussi Projet pour la Transformation de la Grande Galerie*, Hubert Robert, 1796.
Fonte: © 2007 RMN Grand Palais (musée du Louvre)
Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065360> (Consultado: 22/06/2022)
- p.022** **[fig. 017]** *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, Hubert Robert, 1796
Fonte: © 2019 RMN Grand Palais (musée du Louvre)
Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065666> (Consultado: 22/06/2022)
- p.022** **[fig. 018]** *Museu John Soane (casa do arquiteto)*. © Sir John Soane's Museum, London
Fonte: © London Living Large
Disponível em: <http://www.londonlivinglarge.com/> (Consultado: 22/06/2022)
- p.023** **[fig. 019]** *Capa de Vitruvius Britannicus, or The British Architect*, Colen Campbell, 1725.
Fonte: © Royal Academy of Arts
Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/vitruvius-britannicus-or-the-british-architect-1> (Consultado: 22/06/2022)
- p.023** **[fig. 020]** Projeto de Burlington Architects, desenhado por Paul Fourdinier para *The Designs of Indigo Jones Consisting of Plans and Elevations for Publick and Private Buildings*, 1727.
Fonte: © 2024 National Gallery of Art
Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.62371.html> (Consultado: 10/01/2024)
- p.024** **[fig. 021]** *Chiswick House (1726-1729)*, Richard Boyle & William Kent. Fotografia de 1945
Fonte: © Historic England Archive
Disponível em: <https://chiswickhouseandgardens.org.uk/our-story/> (Consultado: 22/06/2022)
- p.024** **[fig. 022]** *Monticello (1769-1809)*, Thomas Jefferson. 1905, Detroit Publishing Co.
Fonte: © Detroit Publishing Co., Copyright Claimant
Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2016794925/> (Consultado: 22/06/2022)
- p.025** **[fig. 023]** *Imaginary view of the Rotunda and the Dividend Warrant Offices at the Bank of England in ruins*, Michael Gandy, 1798.

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- Fonte: © Sir John Soane's Museum, London
Disponível em: <https://collections.soane.org/prints/item-print?id=012459> (Consultado: 10/08/2023)
- p.025** **[fig. 024]** A Bird's-eye view of the Bank of England, Michael Gandy, 1830.
Fonte: © Sir John Soane's Museum, London
Disponível em: <https://collections.soane.org/prints/item-print?id=012599> (Consultado: 10/08/2023)
- p.026** **[fig. 025]** View of the east side of Lothbury Court under construction, Michael Gandy, 1797-1801.
Fonte: © Sir John Soane's Museum, London
Disponível em: <https://collections.soane.org/prints/item-print?id=OBJECT3037> (Consultado: 10/08/2023)
- p.026** **[fig. 026]** Esboço de registo dos progressos na construção do Banco de Inglaterra, Michael Gandy, 1798
Fonte: © Sir John Soane's Museum, London
Disponível em: <https://collections.soane.org/prints/item-print?id=OBJECT2718&iid=12131> (Consultado: 10/08/2023)
- p.043** **[fig. 027]** British Gentlemen in Rome (1750). Katharine Read
Fonte: © Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection
Disponível em: <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:767> (Consultado: 15/09/2023)
- p.043** **[fig. 028]** James Grant, John Mytton, Thomas Robinson and Thomas Wynn in front of the Colosseum in Rome (1760). Sir Nathaniel Dance-Holland
Fonte: © 2023 Tate
Disponível em: https://media.tate.org.uk/art/images/work/L/L02/L02863_10.jpg (Consultado: 15/09/2023)
- p.043** **[fig. 029]** Sir Wyndham Knatchbull-Wyndham (1758-1759) Batoni Pompeo
Fonte: © MUSEUM ASSOCIATES 2023
Disponível em: <https://collections.lacma.org/node/176143> (Consultado: 15/09/2023)
- p.043** **[fig. 030]** Colonel William Gordon (1766). Batoni Pompeo
Fonte: © National Trust for Scotland
Disponível em: <https://artuk.org/discover/artists/batoni-pompeo-17081787> (Consultado: 15/09/2023)
- p.044** **[fig. 031]** Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581 avec des notes par M. de Querlon (1774). Montaigne, Michel
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1512446n> (Consultado: 15/09/2023)
- p.044** **[fig. 032]** Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile (1781-86). Jean Claude Richard Saint-Non
Disponível em: <https://www.invaluable.com/auction-lot/saint-non-jean-claude-richard-l-abb-e-de-1727-1791-673-c-9c24a6fbaf> (Consultado: 15/09/2023)
- p.044** **[fig. 033]** Goethe in the Roman Campagna (1787). Johann Heinrich Wilhelm Tischbein
Fonte: © 2023 Städel Museum
Disponível em: staedelmuseum.de/go/ds/1157 (Consultado: 15/09/2023)
- p.044** **[fig. 034]** Goethes italienische Reise (1913). Johann Wolfgang von Goethe
Disponível em: <https://www.amazon.com/Goethes-italienische-Reise-Zeichnungen-Bildniss-en/dp/B0000JMZU0> (Consultado: 15/09/2023)
- p.044** **[fig. 035]** Italian Hours (1909), Henry James
Disponível em: <https://archive.org/details/cu31924028395915/mode/2up> (Consultado: 15/09/2023)

- 15/09/2023)
- p.045** [fig. 036] Charles- Édouard Jeanneret, no centro do peristilo do Erecteion, a olhar para o Pireu (promontório rochoso), 1911, Auguste Klipstein
Fonte:© FLC / ADAGP
Disponível em: <http://www.danube-culture.org/le-corbusier-et-le-danube-sur-le-chemin-de-lorient/> (Consultado: 12/09/2023)
- p.045** [fig. 037] Charles- Édouard Jeanneret na Acrópole de Atenas, junto aos fragmentos de uma coluna do lado norte do Parthenon, 1911, Auguste Klipstein
Fonte:© FLC / ADAGP
Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/335397/le-corbusier-s-early-drawings-1902-1916/> (Consultado: 12/09/2023)
- p.046** [fig. 038] Desenhos de *La Leçon de Rome. Le Corbusier (1910-1911)*
Fonte: Le Corbusier (1925). *Vers un Architecture*. Nouvelle Édition revue et augmentée. Collection de "L'Esprit Nouveau". Paris: Éditions Georges Crès & Cie
- p.047** [fig. 039] Pirâmides (Nº8), Egipto, Louis Kahn, 1951
Fonte:© Phaidon Press Limited
Disponível em: <https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2014/july/14/how-louis-kahns-drawings-changed-his-architecture> (Consultado: 30/07/2022)
- p.047** [fig. 040] Templo de Amon-Rá (ou Templo de Luxor), Karnak, Louis Kahn, 1951
Fonte:© Paul Takeuchi
Disponível em: <https://wordspixels.com/files/00d06cbabffcccd3803144daecb0bef-901.html> (Consultado: 30/07/2022)
- p.048** [fig. 041] Alexandre Alves Costa, Sergio Fernandez, José Grade, Alcino Soutinho, Fernando Távora e Álvaro Siza (da esquerda para a direita) durante uma visita à Acrópole de Atenas, 1976. Autor Desconhecido
Fonte: © Universidade do Porto 2022
Disponível em: <https://noticias.up.pt/morreu-jose-grade-antigo-professor-da-faup/> (Consultado: 02/09/2023)
- p.048** [fig. 042] Via Appia, entre Roma e Sabaudia (fotografia de Nuno Portas), 1977.
Fonte: Lobo, S. (2021) p.28. *Viaggio in Italia: o SAAL - Norte e os anos de chumbo*. Imprensa da Universidade de Coimbra
Disponível em: https://doi.org/10.14195/0870-8584_9_2 (Consultado: 09/04/2021)
- p.049** [fig. 043] *Active Naples* (vista de Pompeia em 1860) Carlo Fratacci. Em Basilica, 1864.
Fonte: © CCA
Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/events/2799/victor-burgin-voyage-to-italy> (Consultado: 14/07/2022)
- p.050** [fig. 044] *Voyage to Italy*, Victor Burgin, vista da exposição de 2006.
Fonte: © CCA
Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/events/2799/victor-burgin-voyage-to-italy> (Consultado: 14/07/2022)
- p.050** [fig. 045] Imagem da Videoprojeção com som, de *Voyage to Italy* (1941), Victor Burgin.
Fonte: © CCA
Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/events/2799/victor-burgin-voyage-to-italy> (Consultado: 14/07/2022)
- p.051** [fig. 046] *Valise* (1968), Anne e Patrick Poirier, 53,8x63,5cm.
Fonte: Rebecca Fanuele © Galerie Mitterrand, Paris
Disponível em: <http://www.lecurieuxdesarts.fr/2021/11/l-italie-l-eternel-fil-de-l-oeuvre-d-anne-et-patrick-poirier.html> (Consultado: 15/08/2022)

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- p.051** [fig. 047] *Les Paysages Révolus, Selinunte* (agosto 1973), Anne e Patrick Poirier. Fotografia a preto e branco, colorida com tinta, montada sobre alumínio, 37x30,5cm
Fonte: © 2022 Artsy
Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/anne-and-patrick-poirier-serie-les-paysages-revolus-selinunte-agosto-1974> (Consultado: 3/11/2020)
- p.052** [fig. 048] *Tempo di viaggio* (1983) Andrei Tarkovsky & Tonio Guerra
Fonte: Tarkovsky A. & Tonio Guerra (1983). *Tempo di viaggio*. Rai: Itália.
- p.053** [fig. 049] Visitas ao Coliseu com óculos de realidade virtual
Disponível em: <https://colosseumrometickets.com/ticket/colosseum-guided-tour-with-3d-virtual-reality-experience/> (Consultado: 13/09/2023)
- p.053** [fig. 050] Vista 3D do Coliseu, da aplicação Rome VR
Disponível em: <https://unimersiv.com/ancient-rome-virtual-reality/> (Consultado: 13/09/2023)
- p.053** [fig. 051] Interior do VR-BUS. O primeiro autocarro de realidade virtual de Roma
Disponível em: <https://www.romeing.it/travel-through-time-6-immersive-virtual-reality-experiences-in-rome/> (Consultado: 13/09/2023)
- p.053** [fig. 052] Projeção de luzes no Forum de Augusto. Visitas noturnas às ruínas dos Fóruns imperiais de Roma, com iluminação, video mapping, e headset narrativo
Disponível em: <https://noticias.up.pt/morreu-jose-grade-antigo-professor-da-faup/> (Consultado: 13/09/2023)
- p.054** [fig. 053] Página do site Digital Hadrian's Villa Project
Disponível em: <http://vwhl.soic.indiana.edu/villa/serapeum.php> (Consultado: 13/09/2023)
- p.054** [fig. 054] Virtual World of Hadrian's Villa
Disponível em: <http://vwhl.soic.indiana.edu/villa/virtualvilla.php> (Consultado: 13/09/2023)
- p.054** [fig. 055] O Canopus, Virtual World of Hadrian's Villa
Disponível em: <http://virtualworlds.etc.ucla.edu/?p=231> (Consultado: 13/09/2023)
- p.059** [fig. 056] Gravura de pastor deitado no campo, com edifício em plano de fundo (1500-1515). Giulio Campagnola
Fonte: © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359915> (Consultado: 13/09/2022)
- p.059** [fig. 057] *The Roman Campagna* (1639), Claude Lorrain.
Fonte: © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435906> (Consultado: 13/09/2022)
- p.060** [fig. 058] *Departure for the Fields*, Claude Lorrain 1638-41
Fonte: © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/384345> (Consultado: 13/09/2022)
- p.060** [fig. 059] *Landscape with a calm*, Nicolas Poussin, 1650-1651.
Fonte: © J. Paul Getty Trust
Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/107VSC> (Consultado: 13/09/2022)
- p.061** [fig. 060] *Ruined Cottage* (1655), Jacob van Ruisdael
Fonte: © The Morgan Library & Museum
Disponível em: <https://www.themorgan.org/drawings/item/247446>

- (Consultado: 11/08/2022)
- p.061** **[fig. 061]** *A ruined cottage at Capel, Suffolk*, 1796, John Constable
 Fonte: © Victoria and Albert Museum, London
 Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O116923/a-ruined-cottage-at-capel-drawing-constable-john-ra/> (Consultado: 11/08/2022)
- p.062** **[fig. 062]** *Picturesque Scenery on the Banks of the Wye* (1782), William Gilpin (Gravado por Francis Jukes)
 Fonte: ©The Trustees of the British Museum
 Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-0812-3249 (Consultado: 14/09/2022)
- p.062** **[fig. 063]** *Landscape* (1794), William Gilpin (Gravado por Samuel Alken)
 Fonte: © Royal Academy of Arts, London 2022
 Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/landscape-1> (Consultado: 14/09/2022)
- p.063** **[fig. 064]** *Tintern Abbey* (exterior, 1794), Joseph Mollard William Turner
 Fonte: © The Trustees of the British Museum
 Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-1228-41 (Consultado: 11/08/2022)
- p.064** **[fig. 065]** *Tintern Abbey* (interior, 1794), Joseph Mollard William Turner
 Fonte: © The Trustees of the British Museum
 Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1958-0712-400 (Consultado: 11/08/2022)
- p.065** **[fig. 066]** *Planta do Bosco Sacro*, Autor desconhecido
 Disponível em: <https://jeffreygardens.blogspot.com/2020/06/the-sacro-bosco-of-bomarzo.html> (Consultado: 13/07/2022)
- p.066** **[fig. 067]** *Tempietto (1924)*, Luigi Dami
 Fonte: Thalia Allington-Wood (2021) 'Impressions so alien': the afterlives of the Sacro Bosco at Bomarzo, *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 155-183
 Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14601176.2021.1883936> (Consultado: 13/07/2022)
- p.067** **[fig. 068]** *Luta de Gigantes (1927)*, Richard K. Webel
 Fonte: Thalia Allington-Wood (2021) 'Impressions so alien': the afterlives of the Sacro Bosco at Bomarzo, *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 155-183
 Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14601176.2021.1883936> (Consultado: 13/07/2022)
- p.067** **[fig. 069]** *Ceres e o topo da Casa Inclínada (1927)*, Richard K. Webel
 Fonte: Thalia Allington-Wood (2021) 'Impressions so alien': the afterlives of the Sacro Bosco at Bomarzo, *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 155-183
 Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14601176.2021.1883936> (Consultado: 13/07/2022)
- p.068** **[fig. 070]** *Agricultores em terreno agrícola junto à estátua do elefante e à "Boca do Inferno" (1950)*, Milton Gendel
 Fonte: Thalia Allington-Wood (2021) 'Impressions so alien': the afterlives of the Sacro Bosco at Bomarzo, *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 155-183
 Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14601176.2021.1883936> (Consultado: 13/07/2022)
- p.068** **[fig. 071]** *The Ogre in the garden of Pier Francesco Orsini* (1952), Herbert List

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- Fonte: Thalia Allington-Wood (2021) 'Impressions so alien': the afterlives of the Sacro Bosco at Bomarzo, *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 155-183
Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14601176.2021.1883936>
(Consultado: 13/07/2022)
- p.069** **[fig. 072]** Planta *Du Désert*, François Racine de Monville, 1785
Fonte: Monville F. R. (1785). *Cahier des jardins anglo-chinois*. Paris: Chez Le Rouge, Ingenieur Géographe du Roi, riie des Grands Augustins
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024323z#>
(Consultado: 14/07/2022)
- p.069** **[fig. 073]** Coluna Destruída, François Racine de Monville, 1785
Fonte: Monville F. R. (1785). *Cahier des jardins anglo-chinois*. Paris: Chez Le Rouge, Ingenieur Géographe du Roi, riie des Grands Augustins
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024323z#>
(Consultado: 14/07/2022)
- p.069** **[fig. 074]** Templo para o Deus Pan, François Racine de Monville, 1785
Fonte: Monville F. R. (1785). *Cahier des jardins anglo-chinois*. Paris: Chez Le Rouge, Ingenieur Géographe du Roi, riie des Grands Augustins
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024323z#>
(Consultado: 14/07/2022)
- p.070** **[fig. 075]** Pirâmide Glaciar, François Racine de Monville, 1785
Fonte: Monville F. R. (1785). *Cahier des jardins anglo-chinois*. Paris: Chez Le Rouge, Ingenieur Géographe du Roi, riie des Grands Augustins
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024323z#>
(Consultado: 14/07/2022)
- p.070** **[fig. 076]** Gruta no Rochedo, com sátiros, François Racine de Monville, 1785
Fonte: Monville F. R. (1785). *Cahier des jardins anglo-chinois*. Paris: Chez Le Rouge, Ingenieur Géographe du Roi, riie des Grands Augustins
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024323z#>
(Consultado: 14/07/2022)
- p.070** **[fig. 077]** Tenda Tartame, François Racine de Monville, 1785
Fonte: Monville F. R. (1785). *Cahier des jardins anglo-chinois*. Paris: Chez Le Rouge, Ingenieur Géographe du Roi, riie des Grands Augustins
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024323z#>
(Consultado: 14/07/2022)
- p.071** **[fig. 078]** Casa Coluna no Séc. XX (1921), François Racine de Monville (fotografia de Agence Rol)
Fonte: © Bibliothèque Nationale de France
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530735617.r=D%C3%A9sert%20de%20Retz?rk=150215;2#> (Consultado: 14/07/2022)
- p.071** **[fig. 079]** Pavilhão Chinês covertido em galinheiro no Séc. XX (1921), François Racine de Monville (fotografia de Agence Rol)
Fonte: © Bibliothèque Nationale de France
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53073560s.r=D%C3%A9sert%20de%20Retz?rk=64378;0#> (Consultado: 14/07/2022)
- p.072** **[fig. 080]** *Serie Gimaraes 001* (2012). Filip Dujardin
Fonte: © Filip Dujardin

- Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/filip-dujardin-gmrs-001> (Consultado: 13/09/2022)
- p.072** [fig. 081] *Serie Gimaraes* (2012). Filip Dujardin
 Fonte: © Filip Dujardin
 Disponível em: https://www.correiodominho.pt/images/33398_800x800.jpg (Consultado: 13/09/2022)
- p.076** [fig. 082] *The death of Charles, Duke of Bourbon, and the capture of Rome. Da série: The victories of Emperor Charles V*, 1555, Maarten van Heemskerck
 Fonte: © The Trustees of the British Museum
 Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0208-59 (Consultado: 11/09/2023)
- p.076** [fig. 083] *The Destruction of Jericho, 1569, Maarten van Heemskerck (em Clades, ou Disasters of the Jewish Nation)*
 Fonte: © President and Fellows of Harvard College
 Disponível em: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/255879> (Consultado: 11/09/2023)
- p.077** [fig. 084] *Perspectivische vorstellung eines Erdbebens* (1750), Martin Engelbrecht
 Fonte: © MUSEUM DE LAKENHAL 2022
 Disponível em: <https://www.lakenhal.nl/en/collection/3126-37> (Consultado: 24/09/2020)
- p.078** [fig. 085] *O Terramoto de Lisboa* (1750), gravuras de Martin Engelbrecht com desenhos de Jeremias Wachsmuth.
 Fonte: © Canadian Centre for Architecture
 Disponível em: <https://www.facebook.com/cca.conversation/photos/a.10150380064175092/10161946739140092/?type=3&theater> (Consultado: 24/07/2020)
- p.079** [fig. 086] *The Pantheon, the Morning after the Fire*, William Turner, 1792
 Fonte: © Tate, London 2022
 Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-pantheon-the-morning-after-the-fire-d00121> (Consultado: 29/07/2022)
- p.080** [fig. 087] *O interior da ruína do Panteão de Oxford Street*, William Turner, 1792
 Fonte: © Tate, London 2022
 Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-interior-of-the-ruined-oxford-street-pantheon-d00122> (Consultado: 29/07/2022)
- p.081** [fig. 088] *Estudo de um edifício em ruína* (1792), William Turner
 Fonte: © Tate, London 2022
 Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-study-of-a-ruined-building-d00123> (Consultado: 29/07/2022)
- p.081** [fig. 089] *The Burning of the Houses of Parliament* (1834-5), William Turner
 Fonte: © Tate, London 2022
 Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-burning-of-the-houses-of-parliament-d36235> (Consultado: 29/07/2022)
- p.082** [fig. 090] *The Sea of Ice (ou Polar Sea, ou The Wreck of Hope)*, 1823-1824), Casper David Friedrich
 Fonte: © 2016 Hamburger Kunsthalle
 Disponível em: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/caspar-david-friedrich> (Consultado: 29/07/2022)
- p.082** [fig. 091] *Totes Meer (Dead Sea)*, Paul Nash, (1840-1841).

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- Fonte: © Tate, London 2022
Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nash-totes-meer-dead-sea-n05717>
(Consultado: 29/07/2022)
- p.083** [fig. 092] Montra de loja de estatuária em Compton após o terramoto de 1933, Adams McCafferty, 1933
Fonte: © 2020 California State Library
Disponível em: https://csl.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma990013786710205115&context=L&vid=01CSL_INST:CSL (Consultado: 03/11/2020)
- p.083** [fig. 093] Casas Compton em ruína após o terramoto de 1933, Adams McCafferty, 1933
Fonte: © 2020 California State Library
Disponível em: https://csl.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma990013786710205115&context=L&vid=01CSL_INST:CSL (Consultado: 03/11/2020)
- p.084** [fig. 094] Ruins in Columbia, S.C. No. 2 (negativo 1864; impressão 1866), George N. Barnard. Impressão fotográfica em papel albuminado, 25,7x36,2cm
Fonte: © J. Paul Getty Trust
Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/107QMM#full-artwork-details>
(Consultado: 3/11/2020)
- p.084** [fig. 095] Blitzed Site (1942). Laurence Stephen Lowry
Fonte: © 2022 The Lowry Collection, Salford
Disponível em: <https://artuk.org/discover/artworks/blitzed-site-162337/search/actor:lowry-laurence-stephen-18871976-59534/page/14> (Consultado: 31/07/2022)
- p.085** [fig. 096] Vistas Panorâmicas de Nagasaki antes e depois de 9 Agosto de 1945. Torahiko Ogawa
Fonte: © 2022 DANIEL BLAU
Disponível em: <https://danielblau.com/x-ray-japan-1945-2> (Consultado: 14/07/2022)
- p.086** [fig. 097] Hiroshima, 10 de Agosto de 1945. Yōsuke Yamahata
Fonte: © 2023 Atomic Photographers
Disponível em: <https://atomicphotographers.com/photographers/yosuke-yamahata/>
(Consultado: 14/07/2022)
- p.086** [fig. 098] Silhueta de pessoa numa escadaria, a uma distância de 880 metros do epicentro. Hiroshima, Outubro de 1945. Yoshito Matsushige
Fonte: © 2023 Atomic Photographers
Disponível em: <https://atomicphotographers.com/photographers/yoshito-matsushige/>
(Consultado: 14/07/2022)
- p.097** [fig. 099] Haussmann Le Castor (Activité Lucre), 1870-1871. Paul Hadol
Fonte: © Victoria and Albert Museum, London, 2023
Disponível em:
<https://framemark.vam.ac.uk/collections/2009BX5850/full/735,/0/default.jpg> (19/9/2023)
- p.097** [fig. 100] *Plan de Paris, avec indication des rues nouvelles et des travaux en cours d'exécution*, 1853. Firmin Gillot & F. Delarame
Fonte: © Brown University
Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:86814/> (19/9/2023)
- p.098** [fig. 101] *Avenue d'Opéra. Chantier de la Butte du Moulin et de la rue Saint-Roch* (1848-1862). Charles Marville
Fonte: © Bibliothèque nationale de France
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b1200033h/f1.item> (19/9/2023)
- p.098** [fig. 102] Planta de Paris com as avenidas e ruas de Haussmann destacadas, 1870.

- Fonte: © Metalocus 2023
Disponível em: https://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/mopis_news_carousel_item_desktop/public/metalocus_lan-haussmann_12.jpg?itok=k9A0mENY (19/9/2023)
- p.099** **[fig. 103]** a. Plano Voisin, Le Corbusier (1925) b. Bairros de Paris que o plano considerava demolir.
Fonte: Choay, F. (2021), (na seção de imagens entre a p.162 e 163). *Alegoria do património*. Lisboa: Edições 70
- p.100** **[fig. 104]** Centro de Berlim em 1989, com as novas construções a vermelho.
Fonte: Autor Desconhecido
Disponível em: <https://birdinflight.com/en/architectura-2/20221226-postwar-berlin.html> (19/9/2023)
- p.100** **[fig. 105]** Centro de Berlim e 1945, com os edifícios em ruína a azul.
Fonte: Autor Desconhecido
Disponível em: <https://birdinflight.com/en/architectura-2/20221226-postwar-berlin.html> (19/9/2023)
- p.101** **[fig. 106]** Vista aérea de Hansaviertel, Berlim. 1945-46
Fonte: © 2023 · Bürgerverein Hansaviertel e. V.
Disponível em: <https://hansaviertel.berlin/en/geschichte/22-november-1943/> (Consultado: 19/09/2023)
- p.101** **[fig. 107]** Vista aérea do Brandenburg Gate, Berlim. 1945-46
Fonte: Autor Desconhecido
Disponível em: <https://web.archive.org/web/20161025072302/http://www.panoramio.com/photo/72818780> (Consultado: 19/09/2023)
- p.102** **[fig. 108]** Centro da Cidade de Berlim. 1946
Fonte: © Stadtmuseum Berlin, Sammlung C. F. S. Newman
Disponível em: <https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Details/Index/333955> (Consultado: 19/09/2023)
- p.102** **[fig. 109]** Trümmerfrauen desimpedindo o Seydelstraße, no sentido do Spittelmarkt. 1946
Fonte: © Stadtmuseum Berlin, Sammlung C. F. S. Newman
Disponível em: <https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Details/Index/333988> (Consultado: 19/09/2023)
- p.103** **[fig. 110]** Esquiço de Egon Hartmann para a Stalinallee. 1951
Fonte: © Architektur Galerie Berlin
Disponível em: <https://www.architecture-exhibitions.com/architekturmuseum-tu-berlin/egon-hartmann-1919-2000> (Consultado: 19/09/2023)
- p.103** **[fig. 111]** A construção da Avenida Karl-Marx (antiga Stalinallee). 1960
Disponível em: <https://arbetsbok.files.wordpress.com/2015/12/uppfocc88randet-av-stalinallee-idag-karl-marx-allee-i-friedrichshain-i-berlin-foto-bsb-1960.jpg> (Consultado: 19/09/2023)
- p.103** **[fig. 112]** The Architects of Stalinallee (Karl-Marx-Allee), fotografia (2014) de Mohamed Gamal Abdelmonem, de cartaz exposto no Café Sibylle, em Berlim
Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/321233586_Architectural_and_urban_heritage_in_the_digital_age_Dilemmas_of_authenticity_originality_and_reproduction (Consultado: 19/09/2023)
- p.104** **[fig. 113]** Planta de Hansaviertel (imperial)
Fonte: © 2023 · Bürgerverein Hansaviertel e. V.
Disponível em: <https://hansaviertel.berlin/en/interbau-1957/geschichte-der-interbau-1957/> (Consultado: 19/09/2023)

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- p.104** [fig. 114] Planta de Hansaviertel após a revisão dos lotes da Interbau. 1957
Fonte: © 2023 · Bürgerverein Hansaviertel e. V.
Disponível em: <https://hansaviertel.berlin/en/interbau-1957/geschichte-der-interbau-1957/>
(Consultado: 19/09/2023)
- p.104** [fig. 115] Maqueta final de Hansaviertel (1956), vista sul
Fonte: © 2023 · Bürgerverein Hansaviertel e. V.
Disponível em: <https://hansaviertel.berlin/en/interbau-1957/geschichte-der-interbau-1957/>
(Consultado: 19/09/2023)
- p.105** [fig. 116] Ford Motor Company - Highland Park Plant. 1920s
Fonte: © Detroit Public Library
Disponível em: <https://digitalcollections.detroitpubliclibrary.org/islandora/object/islandora%3A228151> (Consultado: 19/09/2023)
- p.105** [fig. 117] Parque de Chassis do Model T - Highland Park Plant. 1913
Fonte: © 2020 Ford Motor Company
Disponível em: <https://corporate.ford.com/articles/history/highland-park.html> (Consultado: 19/09/2023)
- p.105** [fig. 118] Edsel Ford Freeway (I-94) e John C. Lodge Freeway (M-10). 1965
Fonte: © 2023 Detroit Historical Society
Disponível em: <https://detroitography.com/2014/12/10/detroit-redlining-map-1939/>
(Consultado: 19/09/2023)
- p.106** [fig. 119] Residential security map (Home Owners' Loan Corporation). 1939
Fonte: © 2023 Detroit Historical Society
Disponível em: <https://detroithistorical.pastperfectonline.com/photo/F8BA4B60-D653-4338-B3CD-161051127107> (Consultado: 19/09/2023)
- p.106** [fig. 120] Incêndios de 24 de Julho de 1967, a três quilómetros do centro histórico de Detroit.
Fonte: © 2023 npr
Disponível em: <https://www.npr.org/2017/07/24/538996771/scars-still-run-deep-in-motor-city-50-years-after-detroit-riots> (Consultado: 19/09/2023)
- p.107** [fig. 121] *The Lake* (1937). Laurence Stephen Lowry
Fonte: © 2022 The Lowry Collection, Salford
Disponível em: <https://artuk.org/discover/artworks/the-lake-162322/search/actor:lowry-laurence-stephen-18871976/page/16> (Consultado: 31/07/2022)
- p.107** [fig. 122] *Industrial Landscape* (1950). Laurence Stephen Lowry.
Fonte: © 2022 The Lowry Collection, Salford
Disponível em: <https://artuk.org/discover/artworks/industrial-landscape-river-scene-81077/search/actor:lowry-laurence-stephen-18871976/page/3> (Consultado: 31/07/2022)
- p.107** [fig. 123] *Derelict Building* (1941). Laurence Stephen Lowry
Fonte: © 2022 The Lowry Collection, Salford
Disponível em: https://artuk.org/discover/artworks/derelict-building-107274/search/actor:lowry-laurence-stephen-18871976/page/8/view_as/grid (Consultado: 31/07/2022)
- p.108** [fig. 124] *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967). Robert Smithson
a. *The Great Pipes Monument*
b. *The Fountain Monument - Bird's eye view*
c. *The Sand-Box Monument (ou The Desert)*
Fonte: © Holt/Smithson Foundation
Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic> (Consultado: 03/11/2020)
- p.109** [fig. 114] *Conical Intersect* (1975), Gordon Matta-Clarck.
a. Fotomontagem, 17,1x14,5cm.

- Fonte: Collection Centre Canadien d'Architecture © Estate of Gordon Matta-Clark/SODRAC
Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/379723>
(Consultado: 29/06/2022)
- b. Painel de fotografias, 101,9x76,2cm.
Fonte: THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION © Estate of Gordon Matta-Clark/ARS
Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/5211> (Consultado: 29/06/2022)
- p.110** **[fig. 126]** *Splitting* (1974), Gordon Matta-Clark
Fonte: Collection Centre Canadien d'Architecture. Succession Gordon Matta-Clark.
© Estate of Gordon Matta-Clark
- a. Fotografia, 39,3x49,45cm.
Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/379698>
(Consultado: 29/06/2022)
- b. Fotografia, 49,5x39,5cm.
Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/379690>
(Consultado: 29/06/2022)
- c. Fotografia, 39,7x49,5cm.
Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/379692>
(Consultado: 29/06/2022)
- p.111** **[fig. 127]** *Uninhabited London* (1977), Jon Savege
Fonte: © Linn Lühn
Disponível em: <https://monovisions.com/jon-savage-uninhabited-london/> (Consultado: 30/07/2022)
- p.112** **[fig. 128]** *Statue of Liberty from Caven Point Road, Jersey City* (1967), David Plowden
Fonte: © 2023 Buffalo AKG Art Museum
Disponível em: <https://buffaloakg.org/artworks/p1998426-statue-liberty-caven-point-road-jersey-city-new-jersey> (Consultado: 30/07/2023)
- p.112** **[fig. 129]** *Agecroft Power Station, Salford* (1983), John Davies
Fonte: © 2023 Deutsche Börse Photography Foundation. Alle Rechte vorbehalten
Disponível em: <https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/john-davies.php> (Consultado: 30/07/2023)
- p.112** **[fig. 130]** Foto da Serie: *Barcelona* (1978-86), Manolo Laguillo
Fonte: © Manolo Laguillo
Disponível em: <https://manololaguillo.com/?portfolios=1977-1986-3> (Consultado: 30/07/2023)
- p.113** **[fig. 131]** Fotos de *Descampados de Ámsterdam (Wastelands of Amsterdam)* (1998-99), Lara Almarcegui. (Dois conjuntos de 40 slides, 1 mapa de Amsterdão 1:25000)
Fonte: © Fundación Botin 2022
Disponível em: https://www.centrobotin.org/en/recorrido_pieza/lara-almarcegui/
(Consultado: 30/07/2022)
- p.114** **[fig. 132]** Resíduos de construção, Pavilhão Espanhol da 55ª Bienal de Veneza (2013), Lara Almarcegui
Fonte: *Lara Almarcegui (La Biennale di Venezia 2013)*, (2014). Madrid: Turner Publicaciones, S.L
Disponível em: https://issuu.com/publicacionesaacid/docs/lara_almarcegui_bienal_de_venecia_ (Consultado: 30/07/2022)
- p.114** **[fig. 133]** Material escavado da Basíleia, instalação em Kunsthau Baselland (2015), Lara Almarcegui
Fonte: Serge Hasenböhler © Kunsthau Baselland
Disponível em: <https://kunsthaubaselland.ch/en/ausstellungen/lara-almarcegui>
(Consultado: 30/07/2022)

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- p.114** [fig. 134] *Mâchefer* na 14ª Biennale de Lyon (2017), Lara Almarcegui
Fonte: 2022 BIENNALE DE LYON
Disponível em: <https://www.labiennaledelyon.com/en/biennale/biennale-dart-contemporain-2017/expo-internationale/mondes-flottants-la-sucriere-maclyon/lara-almarcegui-machefer-2017> (Consultado: 30/07/2022)
- p.115** [fig. 135] Capa de *Metropolis* (2004), Robert Polidori
Fonte: © 2020-2023 BDLF
Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/2405/robert-polidoris-metropolis> (Consultado: 30/07/2023)
- p.115** [fig. 136] Capa de *Points Between...Up till Now* (2010), Robert Polidori
Fonte: © 2023 Boekhandel De Slegte
Disponível em: <https://www.deslegte.com/some-points-in-between-up-till-now-1589406/> (Consultado: 30/07/2023)
- p.115** [fig. 137] Capa de *Stages of Decay* (2013), Julia Solis
Fonte: © Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH
Disponível em: <https://prestelpublishing.penguinrandomhouse.de/book/Stages-of-Decay/Julia-Solis/Prestel-com/e431504.rhd> (Consultado: 30/07/2023)
- p.116** [fig. 138] *Ballroom, American Hotel* (2007), Marchand & Meffre
Fonte: © 2023 Marchand & Meffre
Disponível em: <http://www.marchandmeffre.com/detroit> (Consultado: 30/07/2023)
- p.116** [fig. 139] *Villa dei Misteri n.1, Pompeii* (2017), Total Gnosis Enigma, Robert Polidori
Fonte: © 2023 Kasmin Gallery
Disponível em: <https://www.kasmingallery.com/exhibitions/183-robert-polidori-total-gnosis-enigma/> (Consultado: 30/07/2023)
- p.116** [fig. 140] *Raf Simons, Look 47, Haute Couture Autumn-Winter 2012. Dior metamorphosis* (2022), Robert Polidori
Fonte: © 2023 EDWYNN HOUK GALLERY
Disponível em: <https://www.houkgallery.com/artists/91-robert-polidori/works> (Consultado: 30/07/2023)
- p.125** [fig. 141] *Contraforte do Coliseu, 1806-7*, Raffaele Stern
Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1301 (Consultado: 12/07/2023)
- p.125** [fig. 142] *Segundo contraforte do Coliseu, 1824-6*, Giuseppe Valadier
Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1301 (Consultado: 12/07/2023)
- p.126** [fig. 143] *Château de Pierrefonds, antes do restauro*
Fonte: ©
Disponível em: <https://pauldorpat.com/2011/06/21/paris-chronicle-20-pierrefonds/> (Consultado: 12/09/2023)
- p.126** [fig. 144] *Château de Pierrefonds, após o restauro em 1855*
Fonte: © Monumentum
Disponível em: <https://monumentum.fr/monument-historique/pa00114803/pierrefonds-chateau> (Consultado: 12/09/2023)
- p.127** [fig. 145] *As muralhas de Carcassonne* (1851). Gustave Le Gray & Auguste Mestral
Fonte: © 2000–2023 The Metropolitan Museum of Art
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283107> (Consultado: 12/09/2023)
- p.127** [fig. 146] *Escultura da virgem com o menino, Notre Dame, Paris* (1851). Auguste Mestral
Fonte: © 2000–2023 The Metropolitan Museum of Art

- Disponível em:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/190036977>
(Consultado: 12/09/2023)
- p.127** **[fig. 147]** Anjo da paixão, Sainte-Chapelle, Paris, (1852–53). Auguste Mestral
Fonte:© 2000–2023 The Metropolitan Museum of Art
Disponível em:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/190038102>
(Consultado: 12/09/2023)
- p.128** **[fig. 148]** A demolição da coluna Vendôme, Paris (1871), Bruno Braquehais
Fonte: © J. Paul Getty Trust
Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2019/02/15/getty-monument>
(Consultado: 12/09/2023)
- p.128** **[fig. 149]** Porposta de National Galleries of History and Art, Washington(1900), Franklin Webster Smith
Fonte: © 2020 RMN-Grand Palais
Disponível em: <https://histoire-image.org/etudes/viollet-duc-restauration-monumentale>
(Consultado: 12/09/2023)
- p.129** **[fig. 150]** *Ca' d'Oro* (1845), John Ruskin
Fonte:© Ruskin Foundation, Lancaster
Disponível em:<https://www.avvenire.it/c/2018/PublishingImages/01b8c61833f348eea10f55fa611923f6/5.jpg> (Consultado: 12/09/2023)
- p.129** **[fig. 151]** *The Fondaco dei Turchi* (1845), John Ruskin
Fonte:© Ruskin Foundation, Lancaster
Disponível em:<https://www.libson-yarker.com/recent-sales/the-fondaco-dei-turchi>
(Consultado: 12/09/2023)
- p.130** **[fig. 152]** Il ponte di Porta Ticinese (1857).Pompeo Calvi
Fonte:© 2023 Dodecaedro Urbano srl
Disponível em:<https://blog.urbanfile.org/2015/04/12/zona-ticinese-la-porta-medievale-tora-rispondere/> (Consultado: 12/09/2023)
- p.130** **[fig. 153]** Porta Ticinese, vista atual (restauro de Camill Boito, 1861)
Fonte: 2023 Dodecaedro Urbano srl
Disponível em:<https://blog.urbanfile.org/wp-content/uploads/2020/05/2015-04-10-Urbanfile-Milano-Porta-Ticinese-Vecchia-1.jpg> (Consultado: 12/09/2023)
- p.131** **[fig. 154]** Torre Bona antes de 1983
Fonte: © Civic Photographic Archive
Disponível em:<https://www.milanocastello.it/en/content/luca-beltramis-restoration>
(Consultado: 12/09/2023)
- p.131** **[fig. 155]** Restauro da Torre Santo Spirito Tower (1894-1895) Luca Beltrami
Fonte: © Civic Photographic Archive
Disponível em:<https://www.milanocastello.it/en/content/luca-beltramis-restoration>
(Consultado: 12/09/2023)
- p.131** **[fig. 156]** Trabalhos de reparação do fosso externo durante o restauro liderado por Luca Beltrami (1905)
Fonte: © Civic Photographic Archive
Disponível em:<https://www.milanocastello.it/en/content/luca-beltramis-restoration>
(Consultado: 12/09/2023)
- p.132** **[fig. 157]** Zeppelinfeld (1936)
Fonte: © 2023 Ruiz Healy Times
Disponível em:<https://ruizhealytimes.com/cultura-para-todos/albert-speer-y-su-ley-de-ruinas/> (Consultado: 12/09/2023)

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- p.132** [fig. 158] Zeppelinfeld, "Catedral da luz" (1937)
Fonte: © Rare Historical Photos 2023
Disponível em: <https://rarehistoricalphotos.com/nazi-rally-cathedral-light-c-1937/>
(Consultado: 12/09/2023)
- p.133** [fig. 159] *A Lição de Salazar* (1938). Martins Barata (cartaz a cor, 78x113). Coleção de 7 cartazes a *Escola Portuguesa*. Lisboa: Bertrand Irmãos
Fonte: © 2013 Visualizing Cultures. Massachusetts Institute of Technology
Disponível em: <http://visualizingportugal.com/ed-vn3-8-lessons-salazar/2013/4/2/a-liao-de-salazar> (Consultado: 15/06/2022)
- p.134** [fig. 160] *A Fachada principal do Regimento de Infantaria n.º20 em Guimarães*
Fonte: PIMENTEL, J., C. (2004), p.18. *ROGÉRIO DE AZEVEDO E O PAÇO DOS DUQUES EM GUIMARÃES. ESTUDO E PROJECTOS DE RESTAURO*. Porto: CEAA, Edições Caseiras/6
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.26/21539>
- p.134** [fig. 161] *Fachada principal do Paço dos Duques em Guimarães* (restauro de 1960)
Fonte: PIMENTEL, J., C. (2004), p.44. *ROGÉRIO DE AZEVEDO E O PAÇO DOS DUQUES EM GUIMARÃES. ESTUDO E PROJECTOS DE RESTAURO*. Porto: CEAA, Edições Caseiras/6
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.26/21539>
- p.135** [fig. 162] *Villa Savoye ao abandono* (1954). James Stirling
Fonte: © CCA
Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/393625>
(Consultado: 12/09/2023)
- p.135** [fig. 163] *Villa Savoye* (1965, durante o restauro). Victor Gubbins
Fonte: © Victor Gubbins
Disponível em: https://www.e-architect.com/paris/villa-savoye?utm_content=cmp-true
(Consultado: 12/09/2023)
- p.136** [fig. 164] Interior do Mercado de Reim
a. em ruína
Fonte: © Europa Nostra
Disponível em: <https://www.europanostra.org/our-work/awards/154/> (Consultado: 12/09/2023)
b. depois do restauro (em 2012)
Fonte: © Sergio Grazia 2012
Disponível em: <http://www.sergiograzia.fr/en/les-halles-du-boulingrin/> (Consultado: 12/09/2023)
- p.141** [fig. 165] *Theater of Memory* (1991), Anne e Patrick Poirier
Fonte: © GALERIE MITTERRAND, 2022
Disponível em: <https://galeriemitterrand.com/artists/18-anne-et-patrick-poirier/works/443-anne-et-patrick-poirier-theater-of-memory-1991/> (Consultado: 29/07/2022)
- p.141** [fig. 166] *L'œil de l'oubli* no Château Chaumont-sur-Loire, para o Festival des jardins 2010, Anne e Patrick Poirier
Fonte: © Domaine de Chaumont-sur-Loire
Disponível em: <https://domaine-chaumont.fr/pt/centro-de-artes-e-natureza/arquivo/temporada-de-arte-2010/anne-e-patrick-poirier> (Consultado: 29/07/2022)
- p.142** [fig. 167] *Des Feuilles de la mémoire, Les deux mondes* (2013), Anne e Patrick Poirier

- Fonte: © 2023 Artsy
Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/anne-and-patrick-poirier-des-fouilles-de-la-memoire-les-deux-mondes-2> (Consultado: 29/07/2022)
- p.142 [fig. 168]** *Palermo* (folha 6/10, 2018), Anne e Patrick Poirier
Fonte: © Editions Dilecta
Disponível em: https://editions-dilecta.com/en/artworks/557-palermo_anne_patrick_poirier.html (Consultado: 29/07/2022)
- p.143 [fig. 169]** *Nostalgia* (1983), Andrei Tarkovsky
Fonte: Tarkovsky A. (1983). *Nostalgia*. Gaumont: Itália, URSS.
- p.144 [fig. 170]** *Subconscious of a Monument* (2003), Cornelia Parker
Fonte: © 2023 Time Out
Disponível em: <https://www.timeout.com/sydney/art/six-essential-works-at-the-mcas-cornelia-parker-exhibition> (Consultado: 14/06/2022)
- p.144 [fig. 171]** *Glömd/ Forgotten* (2016) Mamma Andersson
Fonte: © Galleri Bo Bjerggaard
Disponível em: <https://bjerggaard.com/events/svanesang/> (Consultado: 14/06/2022)
- p.145 [fig. 172]** *Ruínas* (2009), Manuel Mozos
Fonte: Mozos M. (2009). *Ruínas*. O som e a Fúria: Portugal. Distribuição: Alambique
- p.152 [fig. 173]** Mosaico de Dominus Julius (final do séc. IV d.C.).
Fonte: © The National Bardo Museum
Disponível em: <http://www.bardomuseum.tn/images/stories/100pieces/big/julius.jpg> (Consultado: 26/08/2023)
- p.153 [fig. 174]** Busto do Imperador Adriano, encontrado na Villa de Milreu, Faro
Fonte: © BARLAVENTO Open Media 2019
Disponível em: <https://barlavento.sapo.pt/cultura/museu-municipal-de-faro-passa-ter-dois-tesouros-nacionais> (Consultado: 17/08/2022)
- p.158 [fig. 175]** Maqueta em exposição na Villa Adriana. Arquiteto Italo Gismondi, para a Mostra Augustea della Romanità (1938)
Fonte: Aurigemma, S. (1964), p.9 . *Villa Adriana (Hadrian's Villa) Near Tivoli*. Tivoli: Arti Grafiche A. Chicca. V Edition
- p.163 [fig. 176]** Planta da Hospitalia
Fonte: Macdonand, W. L. & Pinto, J. A. (1995), p.39 . *Hadrian's villa and its legacy*. London: Yale University Press New Haven
- p.163 [fig. 177]** Planta da Biblioteca Grega
Fonte: Macdonand, W. L. & Pinto, J. A. (1995), p.80 . *Hadrian's villa and its legacy*. London: Yale University Press New Haven
- p.164 [fig. 178]** Planta do Teatro Marítimo
Fonte: Macdonand, W. L. & Pinto, J. A. (1995), p.82 . *Hadrian's villa and its legacy*. London: Yale University Press New Haven
- p.164 [fig. 179]** Planta das Termas Pequenas
Fonte: Macdonand, W. L. & Pinto, J. A. (1995), p.90 . *Hadrian's villa and its legacy*. London: Yale University Press New Haven
- p.164 [fig. 180]** Planta do Pavilhão da Academia
Fonte: Macdonand, W. L. & Pinto, J. A. (1995), p.95 . *Hadrian's villa and its legacy*. London: Yale University Press New Haven

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- p.166** **[fig. 181]** Canopus de Osiris (131-138 d.C.), encontrado na Villa Adriana. Museu do Vaticano
Fonte: © Carole Raddato
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_God_Osiris-Canopus,_from_Hadrian%27s_Villa,_131-138_AD,_Vatican_Museums_%2834543292601%29.jpg
(Consultado: 26/08/2023)
- p.169** **[fig. 182]** Corte Longitudinal do Serapeum.
Fonte: Ricotti E. S. P. (1995). *Adriano. Architettura del verde e dell'acqua*. Horti romani : atti del convegno internazionale (p. 363-399). Roma: L'Erma di Bretschneider
- p.170** **[fig. 183]** Arquitetura da água no *serapeum*.
Fonte: Macdonand, W. L. & Pinto, J. A. (1997). *La villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn* (p. 126 e 133). Milano: Electra
- p.172** **[fig. 184]** Tiberius
Fonte: Aurigemma, S. (1964). *Villa Adriana (Hadrian's Villa) Near Tivoli*. Tivoli: Arti Grafiche A. Chicca. V Edition
- p.172** **[fig. 185]** Crocodilo
Fonte: Aurigemma, S. (1964). *Villa Adriana (Hadrian's Villa) Near Tivoli*. Tivoli: Arti Grafiche A. Chicca. V Edition
- p.172** **[fig. 186]** Isis-Sothis-Demeter
Fonte: The World History Encyclopedia
Disponível em: Autor Desconhecido
<https://www.worldhistory.org/image/14011/isis-sothis-demeter-from-hadrians-villa/>
- p.172** **[fig. 187]** Centauro Velho
Fonte: © 2008-2023 oryktosploutos.net
Disponível em: Autor Desconhecido
<https://www.oryktosploutos.net/2017/12/a-historic-dilemma-on-furietti-centaurs/>
- p.172** **[fig. 188]** Centauro Novo
Fonte: © 2017 Musei in Comune
Disponível em: <https://www.museicapitolini.org/en/opera/statua-di-centauro-giovane-firma-ta-da-aristeas-e-papias>
- p.172** **[fig. 189]** Fauno
Fonte: © 2024 Nelson Atkins. The Nelson-Atkins Museum of Art
Disponível em: <https://www.nelson-atkins.org/exhibitions/fauno-rosso/>
- p.172** **[fig. 190]** Sileno (Sátiro velho)
Fonte: Autor Desconhecido
Disponível em: <https://followinghadrianphotography.com/tag/tivoli/>
- p.172** **[fig. 191]** Cariátide
Fonte: © Hernesto
Disponível em: Autor Desconhecido
<https://www.flickr.com/photos/hernesto77/2498376293/in/album-72157605102832033/>
- p.172** **[fig. 192]** Amazona
Fonte: © Luisa Ricciarini / Bridgeman Images
Disponível em: <https://www.bridgemanimages.com/en/greek-school/the-wounded-amazon-117-138-sculpture/sculpture/asset/4587506>
- p.172** **[fig. 193]** Hermes
Fonte: © Carole Raddato
Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/carolemage/13100344534/in/photostream/>

- p.172** [fig. 194] Ares
 Fonte: © Carole Raddato
 Disponível em: <https://www.cojeco.cz/ares>
- p.172** [fig. 195] Antinous-Osiris
 Fonte: © Carole Raddato
 Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/4082/antinous-as-osiris/>
- p.174** [fig. 196] Fotografias das escavações no Euripus, 1953-1955.
 Fonte: © Gabinetto Fotografico Nazionale
 Disponível em: Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte, Fascicolo IV, (outubro-dezembro) 1954
http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArtelt/documents/1481037867699_08_-_Aurigemma_327.pdf (Consultado: 09/02/2021)
- p.183** [fig. 197] Vista do Serapeum (1745), Josepho Rocco Vulpio
 Fonte: Volpi, G. R. (1745), Gravura XX. *Vetus Latium profanum. auctore Josepho Rocco Vulpio Soc. Jesu sacerdote. Tomus decimus, in quo agitur de Tiburtibus seu Tiburtinis. Pars altera.* Roma: Bernabò & Lazzarinus
- p.185** [fig. 198] Vista do Serapeum (1755), Charles-Louis Clerisseau
 Fonte: ©The State Hermitage Museum
 Disponível em: <https://endlesspaintings.blogspot.com/2016/05/serapeum-by-canopus-can-al-at-villa-of-emperor-hadrian-in-tivoli-charles-louis-clerisseau.html>
 (Consultado: 25/05/2022)
- p.185** [fig. 199] Vista do Serapeum (1756), Robert Adams
 Fonte: MacDonald W. L. & Pinto, J. A. (1995). *Hadrian's villa and its legacy.* London: Yale University Press New Haven (p.241)
- p.187** [fig. 200] Vista do Serapeum (1760), Jean-Honoré Fragonard. (Sanguínea sobre desenho a giz preto, 35,1x 48,3cm)
 Fonte: © Fondation Custodia, Collection Frits Lugt (CC BY-NC-SA 4.0)
 Disponível em: <https://www.arteeblog.com/2016/05/sanguinea-uma-tecnica-de-desenho.html> (Consultado: 25/05/2022)
- p.189** [fig. 201] Vista do Serapeum (1760), Hubert Robert
 Fonte: Macdonand William L. & Pinto, J. A. (1997). *La costruzione e el mito da Adriano a Louis Kahn.* Milano: Electa (p. 265)
- p.191** [fig. 202] *Avanzi del Tempio dell Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli* (1769), Giovanni Battista Piranesi. (gravura. 45,6x58,8cm)
 Fonte: © 2000–2019 The Metropolitan Museum of Art
 Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363894>
 (Consultado: 22/10/2019)
- p.193** [fig. 203] Desenho preparatório da gravura *INTERNO del Tempio di Canopo nella Villa Adriana* (1775), Giovanni Battista Piranesi. (giz vermelho, sobre giz preto, sobre papel. 38,9x53,8cm)
 Fonte: © 2022 National Gallery of Art
 Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.84647.html>
 (Consultado: 13/08/2022)
- p.193** [fig. 204] *Interno del Tempio di Canopo nella Villa Adriana* (1776), Giovanni Battista Piranesi (gravura. 45,5x58,2cm)
 Fonte: © 2022 National Gallery of Art
 Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.66387.html>
 (Consultado: 13/08/2022)

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- p.195** [fig. 205] Painel de desenhos da Villa Adriana, com planta do Serapeum e vistas do Serapeum, do Hall dos Filósofos, da Biblioteca Grega, da Biblioteca Latina, e das Termas Pequenas (1777), Thomas Hardwick
Fonte: © 2022 RIBApix
Disponível em: https://www.ribapix.com/Measured-drawings-of-Hadrians-Villa-Tivoli-plan-and-sections-of-the-Serapeum_RIBA20654 (Consultado: 30/05/2022)
- p.196** [fig. 206] Seis vistas da Villa Adriana: (2) das Termas Pequenas, do Hall dos Filósofos, da Biblioteca Grega, da Biblioteca Latina e do Serapeum (1778-1780), John Soane
Fonte: © Sir John Soane's Museum, London 2014
Disponível em: <http://collections.soane.org/OBJECT101> (Consultado: 01/06/2022)
- p.196** [fig. 207] Plantas do Serapeum, do Hall dos Filósofos, da Biblioteca Latina, da Torre de Roccabruna (e outro edifício não identificado) da Villa Adriana (1778-1780), John Soane
Fonte: © Sir John Soane's Museum, London 2014
Disponível em: <http://collections.soane.org/OBJECT101> (Consultado: 01/06/2022)
- p.197** [fig. 208] Vista do Serapium, Giacomo Quarenghi, 1777
Fonte: Macdonand W. L. ; Pinto, J. A. (1995). *Hadrian's villa and its legacy*. London: Yale University Press New Haven (p.242)
- p.197** [fig. 209] Vista do Serapium (1777), Thomas Hardwick
Fonte: © 2022 RIBApix
Disponível em: https://www.ribapix.com/Measured-drawings-of-Hadrians-Villa-Tivoli-plan-and-sections-of-the-Serapeum_RIBA20654 (Consultado: 30/05/2022)
- p.197** [fig. 210] Plano aproximado da [fig. 186] destacando apenas o Serapeum (1778-1780), John Soane
Fonte: © Sir John Soane's Museum, London 2014
Disponível em: <http://collections.soane.org/OBJECT101> (Consultado: 01/06/2022)
- p.199** [fig. 211] O Serapeum, o Praetorium e as Termas Grandes (1819), Joseph Mallord William Turner
Fonte: © Tate 2023
Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-sketches-of-the-villa-adriana-tivoli-the-serapeum-the-r1137618> (Consultado: 10/07/2023)
- p.201** [fig. 212] Vista do Serapium (1824), Luigi Rossini
Fonte: © AbeBook
Disponível em: <https://pictures.abebooks.com/ANTIQUARIUSSRL/22415634000.jpg> (Consultado: 20/02/2021)
- p.201** [fig. 213] Vista da abside do Serapium (1824), Luigi Rossini
Fonte: Aurigemma, S. (1964), folha 16 do suplemento de imagens nas páginas finais do livro. *Villa Adriana (Hadrian's Villa) Near Tivoli*. V Edition. Tivoli: Arti Grafiche A. Chicca
- p.203** [fig. 214] Vista do Vale do Canopo (1833), Agostino Penna
Fonte: Penna, A. (1833), Folha N. 97. *VIAGGIO PITTORICO DELLA VILLA ADRIANA. COMPOSTO DI VEDUTA DISEGNATE AL VERO ED INCISE DA AGOSTINO PENNA (Con una breve descrizione di ciascun monumento.) Tomo II*. Roma: Tipografia di Pietro Aureli.
- p.203** [fig. 215] Vista do Vale do Canopo (1833), Agostino Penna
Fonte: Penna, A. (1833), Folha N. 98. *VIAGGIO PITTORICO DELLA VILLA ADRIANA. COMPOSTO DI VEDUTA DISEGNATE AL VERO ED INCISE DA AGOSTINO PENNA (Con una*

- breve descrizione di ciascun monumento.) Tomo II. Roma: Tipografia di Pietro Aureli.*
- p.204 [fig. 216]** *Interno del Tempio di Serapide* (1833), Agostino Penna
 Fonte: Penna, A. (1833), Folha N. 99. *VIAGGIO PITTORICO DELLA VILLA ADRIANA. COMPOSTO DI VEDUTA DISEGNATE AL VERO ED INCISE DA AGOSTINO PENNA (Con una breve descrizione di ciascun monumento.) Tomo II. Roma: Tipografia di Pietro Aureli.*
- p.204 [fig. 217]** *Sacrario del Tempio di Serapide* (1833), Agostino Penna
 Fonte: Penna, A. (1833), Folha N. 100. *VIAGGIO PITTORICO DELLA VILLA ADRIANA. COMPOSTO DI VEDUTA DISEGNATE AL VERO ED INCISE DA AGOSTINO PENNA (Con una breve descrizione di ciascun monumento.) Tomo II. Roma: Tipografia di Pietro Aureli.*
- p.207 [fig. 218]** *Decoração do Canopo* (1856), Luigi Canina
 Fonte: Canina, L. (1856), Folha 171. *Gli edifizj antichi dei contorni di Roma, cogniti per alcune reliquie, Volume VI, Tavole dalla VII alla CC. Roma: Stabil. Tipogr. di G. A. Bertinelli*
- p.207 [fig. 219]** *Planta do Canopo (hipótese de estado original, 1856)*, Luigi Canina,
 Fonte: Canina, L. (1856), Folha 166. *Gli edifizj antichi dei contorni di Roma, cogniti per alcune reliquie, Volume VI, Tavole dalla VII alla CC. Roma: Stabil. Tipogr. di G. A. Bertinelli*
- p.208 [fig. 220]** *Veduta della reliquie superstiti* (1856), Luigi Canina
 Fonte: Canina, L. (1856), Folha 166. *Gli edifizj antichi dei contorni di Roma, cogniti per alcune reliquie, Volume VI, Tavole dalla VII alla CC. Roma: Stabil. Tipogr. di G. A. Bertinelli*
- p.208 [fig. 221]** *Canopo stabilito nella Villa Adriana ad imitazione di quello dell'Egitto* (1856), Luigi Canina
 Fonte: Canina, L. (1856), Folha 166. *Gli edifizj antichi dei contorni di Roma, cogniti per alcune reliquie, Volume VI, Tavole dalla VII alla CC. Roma: Stabil. Tipogr. di G. A. Bertinelli*
- p.211 [fig. 222]** *Planta do conjunto de ruínas do Vale do Canopo*, L. Sortais, 1894
 Fonte:© beauxartsparis
 Disponível em: http://www.ensba.fr/ow2/catarts/images/Env083_01_e-89519.JPG
 (Consultado: 09/02/2021)
- p.211 [fig. 223]** *Planta do conjunto de edificios do Vale do Canopo, proposta de restauro* (1894), L. Sortais
 Fonte:© beauxartsparis
 Disponível em: http://www.ensba.fr/ow2/catarts/images/Env083_02_e-89520.JPG
 (Consultado: 09/02/2021)
- p.212 [fig. 224]** *Corte transversal do Vale do Canopo em ruína* (1894), L. Sortais
 Fonte:© beauxartsparis
 Disponível em: http://www.ensba.fr/ow2/catarts/images/Env083_06_e-89524.JPG
 (Consultado: 09/02/2021)
- p.212 [fig. 225]** *Corte transversal do Vale do Canopo, proposta de restauro* (1894), L. Sortais
 Fonte:© beauxartsparis
 Disponível em: http://www.ensba.fr/ow2/catarts/images/Env083_08_e-89526.JPG
 (Consultado: 09/02/2021)
- p.212 [fig. 226]** *Corte Longitudinal do Vale do Canopo, proposta de restauro* (1894), L. Sortais
 Fonte:© beauxartsparis
 Disponível em: http://www.ensba.fr/ow2/catarts/images/Env083_05_e-89523.JPG
 (Consultado: 09/02/2021)

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- p.217** [fig. 227] Desenhos do Canopo (1904), Gusman. P.
Fonte: Gusman, P. (1904), p.157. La Villa Impériale de Tibur (Villa Hadriana). Paris: Albert Fontemoing Éditeur
- p.221** [fig. 228] Vista do vale a partir do interior do Hemiciclo (1911). Charles-Édouard Jeanneret, Voyage d'Orient - Carnet 5
Fonte:© FLC/ADAGP, 2021 | Disponível em: @fondationlecorbusier.fr
- p.221** [fig. 229] Planta da abside terminal e esquema da volumetria (1911). Charles-Édouard Jeanneret, Voyage d'Orient - Carnet 5
Fonte:© FLC/ADAGP, 2021 | Disponível em: @fondationlecorbusier.fr
- p.221** [fig. 230] Vista da cabeceira da abside do Canopo (1911). Charles-Édouard Jeanneret, Voyage d'Orient - Carnet 5
Fonte:© FLC/ADAGP, 2021 | Disponível em: @fondationlecorbusier.fr
- p.222** [fig. 231] Vista do Canopo a partir da entrada do hemiciclo (1911). Charles-Édouard Jeanneret, Voyage d'Orient - Carnet 5
Fonte:© FLC/ADAGP, 2021 | Disponível em: @fondationlecorbusier.fr
- p.222** [fig. 232] Vista do Canopo a partir do centro do vale (1911). Charles-Édouard Jeanneret, Voyage d'Orient - Carnet 5
Fonte:© FLC/ADAGP, 2021 | Disponível em: @fondationlecorbusier.fr
- p.222** [fig. 233] Corte transversal do Vale do Canopo (1911). Charles-Édouard Jeanneret, Voyage d'Orient - Carnet 5
Fonte:© FLC/ADAGP, 2021 | Disponível em: @fondationlecorbusier.fr
- p.226** [fig. 234] Penhasco de Sainte-Baume
Fonte:© Steve And Carole 2020
Disponível em: <https://steveandcaroleinvence.com/grotte-de-sainte-marie-madeleine/>
(Consultado: 04/01/2024)
- p.226** [fig. 235] Magdalena penitente en la gruta de Sainte-Baume. Maíno, Fray Juan Bautista, 1612-1614
Fonte:© 2023 Museo Nacional del Prado
Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/magdalena-penitent-e-en-la-gruta-de-sainte-baume/792de17a-623f-4d5f-a818-bf72c2c4559f> (Consultado: 03/01/2024)
- p.228** [fig. 236] Une coupe éloquente à travers toute la vallée; L'ensemble architectural de la basilique, Le Corbusier
Fonte: Montalte, L. (1979). *Fallait-il bâtir le Mont-Sanit-Michel?* Querqueville: L'Amitie par le Livre
- p.228** [fig. 237] Estudo da basílica subterrânea, Le Corbusier, Julho 1948. FLC I3 1
Fonte: Montalte, L. (1979). *Fallait-il bâtir le Mont-Sanit-Michel?* Querqueville: L'Amitie par le Livre
- p.228** [fig. 238] Corte da Basílica de Sainte-Baume, Édouard Trouin, 1948
Fonte: Montalte, L. (1979). *Fallait-il bâtir le Mont-Sanit-Michel?* Querqueville: L'Amitie par le Livre
- p.230** [fig. 239] Parte de C.2 Chair do Poème de l'angle droit (1955). Le Corbusier
Fonte: Montalte, L. (1979). *Fallait-il bâtir le Mont-Sanit-Michel?* Querqueville: L'Amitie par le Livre
- p.230** [fig. 240] A1 Milieu, Poème de l'angle droit (1955). Le Corbusier

- Fonte: Place des Artes
Disponível em: <https://place-des-arts.com/fr/artist/LE-CORBUSIER/S5Es5Am2hzhHXTYWr/Poeme-de-langle-droit-01-A1-Milieu/5c93c2cbe88c850d808be0ec>
- p.232 [fig. 241]** Síntese dos desenhos do Serapeu da Villa Adriana (posterior a 1934)
Fonte:© Collection Jean-Christian Vial, ancien conservateur du musée de la Sainte-Baume (2005-2009)
Disponível em: https://www.rouillac.com/fr/lot-441-121029-le_corbusier_chaux_fonds_1887_roquebrune_cap_martin (Consultado: 02/01/2024)
- p.232 [fig. 242]** Verso da página do Desenho
Fonte:© Collection Jean-Christian Vial, ancien conservateur du musée de la Sainte-Baume (2005-2009)
Disponível em: https://www.rouillac.com/fr/lot-441-121029-le_corbusier_chaux_fonds_1887_roquebrune_cap_martin (Consultado: 02/01/2024)
- p.237 [fig. 243]** Capela Notre-Dame du Haut (antes do incêndio)
Fonte:© CCTB
Disponível em: <http://cctbelfort.canalblog.com/archives/2016/03/07/33486274.html> (Consultado: 02/01/2024)
- p.237 [fig. 244]** Incêndio na Capela Notre-Dame du Haut (31 Agosto 1913)
Fonte:© CCTB
Disponível em: <http://cctbelfort.canalblog.com/archives/2016/03/07/33486274.html> (Consultado: 02/01/2024)
- p.238 [fig. 245]** Capela Notre-Dame du Haut, dia de inauguração com mais de 10 000 peregrinos (5 Junho 1926)
Fonte:© CCTB
Disponível em: <http://cctbelfort.canalblog.com/archives/2016/03/07/33486274.html> (Consultado: 02/01/2024)
- p.238 [fig. 246]** Capela Notre-Dame du Haut (1930), Collection Les Amis du Musée de la Mine de Ronchamp
Fonte:© Collection Les Amis du Musée de la Mine de Ronchamp
Disponível em: <http://cctbelfort.canalblog.com/archives/2016/03/07/33486274.html> (Consultado: 02/01/2024)
- p.238 [fig. 247]** Capela Notre-Dame du Haut após os bombardeamentos (Outubro 1944), Collection Les Amis du Musée de la Mine de Ronchamp
Fonte:© Collection Les Amis du Musée de la Mine de Ronchamp
Disponível em: <http://cctbelfort.canalblog.com/archives/2016/03/07/33486274.html> (Consultado: 02/01/2024)
- p.239 [fig. 248]** A Acrópole de Atenas; duas vistas (1911), Le Corbusier. FLC 2454
Fonte:© FLC / ADAGP
Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-plastique/dessins-papiers-colle-s-vue-de-lacropole-dathenes-deux-aspects-differents-1911/> (Consultado: 02/01/2024)
- p.239 [fig. 249]** Monte de Bourlémont com a antiga capela em ruína, Ronchamp, Carnet D17 (20 de Maio, 1950), Le Corbusier
Fonte:© FLC / ADAGP em Providência P. (2022). Ronchamp South Wall, p. 23. Universidade de Coimbra.
Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/100227> (Consultado: 02/01/2024)

ÍNDICE DE IMAGENS DO TOMO I

- p.240** [fig. 250] Estudo da planta Geral (6 de Junho, 1950). FLC 7470
Fonte:© FLC / ADAGP em Carvalho P. D. S. (2009). Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp : análise de desenhos do projecto, escritos de Le Corbusier e textos críticos, p. 23. Universidade de Coimbra.
Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/11717> (Consultado: 02/01/2024)
- p.240** [fig. 251] Estudo da planta Geral (6 de Junho, 1950). FLC 7420
Fonte:© FLC / ADAGP em Carvalho P. D. S. (2009). Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp : análise de desenhos do projecto, escritos de Le Corbusier e textos críticos, p. 23. Universidade de Coimbra.
Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/11717> (Consultado: 02/01/2024)
- p.240** [fig. 252] Axonometria da Capela, Vista Norte (1954). FLC 7191
Fonte:© FLC / ADAGP
Disponível em: <https://lecorbusier-worldheritage.org/en/chapelle-notre-dame-du-haut/> (Consultado: 02/01/2024)
- p.241** [fig. 253] Planta Geral
Fonte:© FLC / ADAGP em Carvalho P. D. S. (2009). Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp : análise de desenhos do projecto, escritos de Le Corbusier e textos críticos, p. 15. Universidade de Coimbra.
Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/11717> (Consultado: 02/01/2024)
- p.241** [fig. 254] Planta da Capela
Fonte:© FLC / ADAGP
Disponível em: <https://tecne.com/archivo/le-corbusier-ronchamp-planos/> (Consultado: 01/01/2024)
- p.242** [fig. 255] O Altar
Fonte:© Tomo Yaso 2008
Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/dog-pochi/3898336434/> (Consultado: 01/01/2024)
- p.242** [fig. 256] A luz de Sul
Fonte:© Pieter Morlion 2008
Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/pietermorlion/3307746587/in/photostream/> (Consultado: 01/01/2024)
- p.242** [fig. 257] O fundo da Capela
Fonte:© FLC / ADAGP
Disponível em: <https://lecorbusier-worldheritage.org/en/chapelle-notre-dame-du-haut/> (Consultado: 01/01/2024)
- p.243** [fig. 258] Estudo para o grupo de estátuas de bronze das três Marias (20 de Outubro, 1954), Le Corbusier. FLC 31824
Fonte:© FLC ADAGP
Disponível em: Quetglas, J. (2017). Breviario de Ronchamp, p. 10. Madrid: Ediciones Asimétricas
- p.243** [fig. 259] Vitral na parede Sul. "Maria; brilhante como o Sol"
Fonte:© Timothy Brown 2001
Disponível em: https://www.flickr.com/photos/atelier_flir/1117243148/in/album-72157601434726244/ (Consultado: 02/01/2024)
- p.243** [fig. 260] Mulher velada com espelho a cobrir o rosto, Meshes of the Afternoon (1943), Maya Deren
Fonte:© Maya Deren

- Disponível em: <http://shangols.canalblog.com/archives/2022/12/04/39733383.html>
(Consultado: 02/01/2024)
- p.244** **[fig. 261]** Vista do Pretório, Villa Adriana, Carnet 5, Voyage d'Orient (Outubro 1910), Le Corbusier
Fonte: Caicedo, R. D. (2015) . Tras el Viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier, p. 270. Barcelona : Fundación Arquia
- p.244** **[fig. 262]** Estudo da planta Geral (6 de Junho, 1950). FLC 7420
Fonte:© FLC ADAGP em Carvalho P. D. S. (2009). Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp : análise de desenhos do projecto, escritos de Le Corbusier e textos críticos, p. 111. Universidade de Coimbra.
Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/11717> (Consultado: 02/01/2024)
- p.244** **[fig. 263]** Axonometria da Capela, Vista Norte (1954). FLC 7191
Fonte:© FLC ADAGP em Carvalho P. D. S. (2009). Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp : análise de desenhos do projecto, escritos de Le Corbusier e textos críticos, p. 112. Universidade de Coimbra.
Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/11717> (Consultado: 02/01/2024)
- p.245** **[fig. 264]** Torre Sul
Fonte:© Timothy Brown 2009
Disponível em: https://www.flickr.com/photos/atelier_flir/(Consultado: 01/01/2024)
- p.245** **[fig. 265]** Interior da Torre Sul
Fonte:© Ben Cove 2014
Disponível em: https://www.flickr.com/photos/ben_cove/15714580686/ (Consultado: 01/01/2024)
- p.245** **[fig. 266]** Capela Sul
Fonte:© Ben Cove 2014
Disponível em: https://www.flickr.com/photos/ben_cove/15552865498/ (Consultado: 01/01/2024)
- p.246** **[fig. 267]** Capela Norte com orientação poente
Fonte:© Antonio Gallud 2012
Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/agallud/7816197264/> (Consultado: 01/01/2024)
- p.246** **[fig. 268]** Capela Norte com orientação nascente
Fonte:© FLC / ADAGP
Disponível em: <https://lecorbusier-worldheritage.org/en/chapelle-notre-dame-du-haut/>
(Consultado: 01/01/2024)
- p.247** **[fig. 269]** Termas Grandes da Vila Adriana (1951), Louis Kahn
Fonte:© Alessandro Dalla Caneva
Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/323916237_Notes_on_the_architecture_of_Louis_I_Kahn (Consultado: 20/10/2019)
- p.247** **[fig. 270]** The Room, desenho para a exposição City/2 (1971), Louis Kahn (Carvão sobre papel vegetal amarelo, 86x86cm)
Fonte:© Philadelphia Museum of Art
Disponível em: <https://www.philamuseum.org/collection/object/68263>
(Consultado: 11/08/2022)
- p.249** **[fig. 271]** Cáriatide e Euripus, Villa Adriana, Setembro 1980, Siza Vieira, Caderno 65
Fonte:© Álvaro Siza
- p.249** **[fig. 272]** Silenus e Coluntada do Euripus, Villa Adriana, Setembro 1980, Siza Vieira, Caderno 65 (Caneta bic sobre papel branco, 21x29,8cm) Fonte:© Álvaro Siza

ÍNDICE DE CITAÇÕES ORIGINAIS

- p.009** "nothing in Rome has come down to us intact: you will not find anything that in undamaged, either crumbling beneath the natural forces of time or due to the violence of human hands. Like our own city, Rome uses itself as a mine and a quarry, and (as we say to be true of everything) is both nourishes and consumes itself... Nonetheless, even these ruins and heaps of stones show what great things once existed, and how enormous and beautiful were the original constructions." (Manuel Chrysolaras citado por Stewart, 2020, p.70)
- p.009** "These works were beautiful not only in their original Composition and organization; they seem beautiful even in their dismembered state. Just as in a body that is beautiful as a whole, so the hand or foot or head is also beautiful; or, in a body of outstanding size, each of tile limbs is large." (Manuel Chrysolaras, 1411, citado por Stewart, 2020, p.70)
- p.009** "Why should we blame the Goths, the Vandals, and Other perfidious enemies of the Latin name, if those Who ought, like fathers and guardians, to have protected these poor remains of Rome, have themselves long expended all to and destroy? How many Popes, Holy Father, occupants of Your Holiness's throne, but lacking Your Holiness's knowledge, and Holiness's strength and greatness of mind, how many Pontiffs I say, have acquiesced in the ruination and defacement of the ancient temples, the statues, the arches and the other monuments, which were the glory of their founders?"(Raphael, 1518, citado por Stewart, 2020, p.74 e 75)
- p.012** "*e vedendo io, che gli avanzi delle antiche fabbriche di Roma, sparse in gran parte per gli orti ed altri luoghi coltivati, vengono a diminuirsi di giorno in giorno o per l'ingiuria de' tempi, o per l'avarizia de' possessori, che on barbara licenza gli gvanno clandestinamente atterrando, per venderne i srantumi all uso degli adifizj moderni; mi sono avisato di conservari col mezzo delle stampe (...)*" Piranisi (1755) *Antichità Romane*, Prefazione agli studiosi delle Antichità Romane. Disponível em:<https://doi.org/10.11588/diglit.1125/0005>
- p.012** "*I believe that I have completed a work which will pass on to posterity and which will endure so long as there are men curious to know the ruins which remain of the most famous city in the universe [...] This work is not of the kind which remains in the buried crowded shelves of libraries. Its four folio volumes comprise a new system of the monuments of ancient Rome.*"(Piranesi, 1757, citado por Fatma İpek Ek, 2006)
- p.012** "*A man who has not been to Italy, is always conscious of an inferiority, from his not having seen what it is expected a man should see. The grand object of travelling is to see the shores of the Mediterranean.*" Johnson citado por Hausberg, 2019, p.83
- p.029** "What you bring away with you from a tour of Europe, depends largely upon your reading. If through great writers you know intimately the history, art and architecture of a country, you will find that your travels serve mainly to stamp indelibly upon the memory many of the impressions formed from the books you have read. Even the best guide books are unsatisfactory: they give merely the skeleton of history and art which your Reading must transform into flesh and blood, or you lose the best part of the fruits of travel. The wider your reading, especially of poetry and romance, the richer will be your recollections of historic places." (Fitch, 1913, p. XIII da Introdução)
- p.031** "*Le voyageur de l'interstice est (...) un touriste attiré par l'enclave, le mystère, l'obscur, le souterrain, voire l'illégal*" (Urbain, 1993, p.222).
- p.033** "I am haunted by another explanation: the woman is a 'mid-day ghost', she is not named because she is not seen." (*Victor Burgin citado em Richard Saltoun Gallery, 2018*)

- p.033** *"I found that the absent couple formed by Fratacci and his model became associated with another couple photographed at Pompeii – the warring protagonists in Roberto Rossellini's film of 1953 Journey to Italy. While the textual components of the photographic works are suggested by Fratacci's photograph, the soundtrack of the video is based on my descriptions of the first and last sequences of Rossellini's film, but in a looping narrative that drifts from the verbal conflict of the film into scenes of physical violence and devastation."* (Victor Burgin citado em Richard Saltoun Gallery, 2018)
- p.033** *"All our work is based on a series of psychological experiences that are more than a simple ephemeral collaboration. If we are interested in fragility, it is because we feel this fragility."* Patrick Poirier citado em *Singulier/plurriel*, 1998, p.27
- p.034** *"Che vieni qua un russo. Perche viene? Un russo, un mese?"* (Tarkovsy, *Tempo di viaggio*, 1983)
- p.035** *"[In Rome] I hope to have my ideas greatly enlarged and my taste formed on the solid foundation of genuine antiquity. I already feel a passion for sculpture and painting which I was before ignorant of... my conceptions of architecture will become much more noble than I could have attained had I remained in Britain."* (Robert Adam citado por Hausberg, 2019, p. 83)
- p.035** *"[He has] the utmost knowledge of Architecture and Perspective and of Designing and Colouring that I ever saw, or had any Conception of. He rais'd my Ideas, he created emulation and fire in my Breast, I wish'd above all things to learn his manner and to have him with me at Rome, to study close with him and to purchase of his Works."* (Robert Adam citado por Hausberg, 2019, p. 117)
- p.035** *"You'll be surprised to think that my time is chiefly employed now in drawing and copying feet and hands and noses and legs... which I am convinced is...absolutely requisite...[and] without which an architect cannot ornament a building, draw a bas-relief or a statue..."* (Robert Adam citado por Hausberg, 2019, p. 117)
- p.035** *"I have not as yet attempted designing anything in the way of composing in the Grand Style as I am applying to those things from which I shall be able to make such compositions viz. to figures, to ornaments and to perspective. When I have studied them for some time I will put them in different forms so as to be simple and great."* (Robert Adam citado por Hausberg, 2019, p. 123)
- p.035** *"I intend to be made professor of Architecture, Painting, and Sculpture in the Academy of Saint Luke in Rome. The Cerimony [sic] of which and getting out my Diploma will cost me 25 Guineas at least but is extremely honourable and showy in all Books or things you may Publish. I shall obtain this easily and Grandly as I will sollicite[sic] my good friend the Cardinal Albani to ask it in person. I hope also to be made member of the Academy of Florence in passing through the City which Sir Horace will push with pleasure. At bologna I shall be received fellow of the Institute of that City also coveted by great men of the arts, and these three with what additional titles I may acquire in England will be very sufficient to show the person that has been honour'd with all of them was not altogether without merit in his profession."* (Adam citado por Hausberg, 2019, p. 126)
- p.036** *"Painting and sculpture depend more upon good architecture than one would imagine. They are the necessary accompaniments of the great style of architecture; and a building that makes no provision for them, and does not even demand them as necessary adjuncts, I would at once pronounce to be wretched."* (Robert Adam citado por Hausberg, 2019, p. 337)

ÍNDICE DE CITAÇÕES ORIGINAIS

- p.038** *“Rome est un paysage pittoresque. La lumière y est si belle qu'elle ratifie tout. Rome est un bazar où l'on vend de tout. Tous les ustensiles de la vie d'un peuple y sont demeurés, le jouet de l'enfance, les armes du guerrier, les détroques des autels, les bidets des Borgia et les panaches des aventuriers. Dans Rome les laideurs sont légion. ” (Le Corbusier, 1925, p.123)*
- p.038** *“Rome est un bazar en plein vent, pittoresque. Il y a toutes les hcrreurs (voir les quatre reproductions accolées) et le mauvais goût de la Renaissance romaine. Cette Renaissance, nous la jugeons avec notre goût moderne qui nous en sépare par quatre grands siècles d'efforts, le xvne, le XVIIIe, le xixe, le xx” (p.140)*
- p.038** *“Nous portons le bénéfice de cet effort, nous jugeons avec dureté, mais avec une clairvoyance motivée. Il manque à Rome assoupie après Michel-Ange ces quatre siècles. Remettant le pied dans Paris, nous reprenons conscience de la jauge. La leçon de Rome est pour les sages, ceux qui savent et peuvent apprécier, ceux qui peuvent résister, qui peuvent contrôler. Rome est la perdition de ceux qui ne savent pas beaucoup. Mettre dans Rome des étudiants architectes, c'est les meurtrir pour la vie. Le Grand Prix de Rome et la Villa Médicis sont le cancer de l'architecture française.” (p.140)*
- p.038** *“Dans Rome-architecture, rien à faire, les murailles serraient trop, les maisons emplaient leurs étages sur dix hauteurs, vieux grattociel. Le Forum devait être laid, un peu comme le bric-à-brac de la ville sainte de Delphes. Urbanisme, grands tracés? Rien à faire.” (p.124)*
- p.039** *“Hors de Rome, ayant de l'air, ils ont fait la Villa Adriana. On y médite sur la grandeur romaine. Là, ils ont ordonné. C'est la première grande ordonnance occidentale. Si l'on évoque la Grèce à cette jauge, on dit : « le Grec était un sculpteur, rien de plus ». Mais attention, l'architecture n'est pas que d'ordonnance. L'ordonnance est une des prérogatives fondamentales de l'architecture. Se promener dans la Villa Adriana et se dire que la puissance moderne d'organisation qui est « romaine » n'a encore rien fait, quel tourment pour un homme qui se sent participer, complice, à cette ratée désarmante!” (p.126-127)*
- p.039** *“La lumière caresse les formes pures: ça rend. Les volumes simples développent d'immenses surfaces qui s'énoncent avec une variété caractéristique suivant qu'il s'agit de coupoles, de berceaux, de cylindres, de prismes rectangulaires ou de pyramides. Le décor des surfaces (baies) est du même groupe de géométrie. Panthéon, Colisée, aqueducs, pyramide de Cestius, arcs de triomphe, basilique de Constantin, thermes de Caracalla.” (p.128)*
- p.039** *“De la rue de tout le monde et grouillante, pleine d'accidents pittoresques, vous êtes entré chez un Romain. La grandeur magistrale, l'ordre, l'ampleur magnifique: vous êtes chez un Romain. A quoi servaient ces pièces? C'est en dehors de la question. Après vingt siècles, sans allusions historiques, vous sentez l'architecture et tout cela est en réalité une très petite maison.” (p.149)*
- p.039** *“L'Ancien faisait des murs, des murs qui s'étendent et se raccordent pour agrandir encore le mur. Ainsi il créait des volumes, base de la sensation architecturale, sensation sensorielle. La lumière éclate en intention formelle à l'un des bouts et éclaire les murs. La lumière étend son impression au dehors par les cylindres (je n'aime pas dire colonnes, c'est un mot abîmé), des péristyles ou les piliers. Le sol s'étend partout où il peut, uniforme, sans accident. Parfois, pour ajouter une impression, le sol s'élève d'une*

marche. Il n'y a pas d'autres éléments architecturaux de l'intérieur : la lumière et les murs qui la réfléchissent en grande nappe et le sol qui est un mur horizontal. Faire des murs éclairés, c'est constituer les éléments architecturaux de l'intérieur. Reste la proportion." (p.150)

p.040 *"En résumé, dans les spectacles architecturaux, les éléments du site interviennent en vertu de leur cube, de leur densité, de la qualité de leur matière, porteurs de sensations bien définies et bien différentes (bois, marbre, arbre, gazon, horizons bleus, mer proche ou lointaine, ciel). Les éléments du site se dressent comme des murs affublés en puissance de leur coefficient «cube», stratification, matière, etc., comme les murs d'une salle. Murs et lumière, ombre ou lumière, triste, gai ou serein, etc. Il faut composer avec ces éléments :*

"A l'ACROPOLE D'ATHÈNES, les temples qui s'inclinent les uns vers les autres pour faire un giron que l'oeil embrasse bien. La mer qui compose avec les architraves, etc. Composer avec les infinies ressources d'un art plein de richesses périlleuses qui ne font de la beauté que lorsqu'elles sont en ordre :

A la VILLA ADRIANA, des sols aux niveaux établis en concordance avec la plaine romaine; des montagnes qui valent la composition, établie du reste sur elles.

Au FORUM DE POMPÉI, avec des vues de chacun des édifices sur l'ensemble, sur tel détail, groupement d'intérêts constamment renouvelés." (p.155 a 157)

p.041 *"I try in all my sketching not to be entirely subservient to my subject, but I have respect for it, and regard it as something tangible-- alive--from which to extract my feelings. I have learned to regard it as no physical impossibility to move mountains and trees, or change cupolas and towers to suit my taste."(Kahn citado por Johnson & Lewis, 1996, p.12)*

p.042 *"I should consider work in Rome, away from practice, as the opportunity I have looked for to develop [sic] thoughts I have on architecture of to-day. These thoughts are about the frames and enclosures of new architectural spaces, their effect and relation to painting, sculpture and the crafts, their significance to the people and their place in the continuing evolution of traditional forms." (Kahn, 1947, citado por Johnson & Lewis, 1996, p.73)*

p.043 *"These duties are not at all time consuming (...) and should leave you ample time for your own sightseeing, work and recreation." (Roberts citado por Johnson & Lewis, 1996, p.68)*

p.044 *"(For the Romans, ritual) had the power to engender architectural form by the mere fact that it took place in space. Space was informed by ritual. As ritual refined out of crude experience the significant formal pattern, so out of undifferentiated space the significant conformation was precipitated. A particular segment of space took shape from the formal action that occurred in it. It became a capsule, which would reshape itself whenever the ritual was repealed. This spatial form, belonging to a given ritual and established by repetition, acquired independent, architectural existence... Such a shape of space was architecture, even though immaterial. " (Frank Brown citado por Johnson & Lewis, 1996, p.68)*

p.044 *"Mr. Kahn most generously took the architects on an extended tour of Egypt and Greece at the end of January. All the Fellows returned from this trip excited not only by what they had seen, but also by the discussions which Mr. Kahn's comments and observations*

ÍNDICE DE CITAÇÕES ORIGINAIS

- provoked. For the architects this was perhaps the high point in the Academy's postwar history.*"(Roberts citado por Johnson & Lewis, 1996, p.76)
- p.044** "According to Sippel, Kahn always carried a sketch pad and a box of charcoal and pastels, and he worked so rapidly on site that he could complete a pastel in no more than twenty minutes." (Johnson & Lewis, 1996, p.76)
- p.056** "Warcupp's commentary underscores the relations among architecture, informal landscape, garden sculpture, and explanatory inscriptions, all essential ingredients of the English landscape garden as it came to be formulated in the first half of the eighteenth century." (Macdonand & Pinto, 1995, p.280)
- p.056** "Yesterday.... I saw some ruins, beloved ruins of my youth which I knew already... I thought again about them, and about the dead whom I had never known and on who my feet trampled. I love above all the sight of vegetation resting upon old ruins; the embrace of nature, coming swiftly to bury the work of man the moment his hand is no longer there to defend it, fills me with deep and ample joy." (Gustave Flaubert citado por Roth et al. 1997, p.62)
- p.056** "A ruin is a sacred thing. Rooted for ages in the soil; assimilated to it; and becoming, as it were, part of it; we consider it as a work of nature, rather than of art." (Roth et al., 1997, p.7)
- p.056** "But among all the objects of art, the picturesque eye is perhaps most inquisitive after the elegance relics of ancient architecture, the ruined tower, the Gothic arch, the remains of castles, and abbeys. These are the richest legacies of art. They are consecrated by time; and almost deserve the veneration we pay to the works of nature itself." (Gilpin, 1792, p.46)
- p.056** "With a little education, the eye will discover material for study everywhere. London and its environs abound with subjects of picturesque beauty. Hampstead, Highgate; the banks and wharves of the Thames down even to the Nore; every suburban locality; all the green lanes, and the commons with which they communicate, abound with materials which may be wrought into pictures of the highest degree of interest." (Rowbotham, 1852, p. 53)
- p.057** "A piece of Palladian architecture may be legant in the last degree. The proportion of it's parts - the propriety of it's ornaments - and the symmetry of the whole, may be highly pleasing. But if we introduce it in a picture, it immediately becomes a formal object, and seases to please. Should we wish to give it picturesque beauty, we must us the mallet, instead of the chissel: we must beat down one half of it, deface the other, and throw the mutilated members around in heaps. In short, from a smooth building we must turn it into a rough ruin. No painter, who had the choice of the two obectj, would hesitate a moment." (Gilpin, 1792, p.7)
- p.057** "Ruinaton happens at two speeds: furious and slow - that is, sudden and unbidden or inevitable and imperceptible." (Stewart, 2020, p.5)
- p.074** "Cómo representar la noche.
Lo que está desprovisto totalmente de luz es todo oscuridad. Puesto que esta es la condición de la noche, si queremos representar una escena nocturna, preparemos un gran fuego. Lo que está más cercano al fuego se contagiárá con su color. Porque lo que

está más cerca del elemento participa además de su naturaleza, mientras que lo que está más lejos del fuego se tiñe del color negro de la noche. Las figuras que se ven con el fuego al fondo parecen oscuras al resplandor de su luz, ya que esa parte del objeto que vemos se tiñe con la oscuridad de la noche, y no con el color del fuego. Los que están a los lados aparecerán medio oscuros y medio rojos, mientras que los que se ven más allá de los extremos de las llamas estarán iluminados por un brillo rojizo con un trasfondo negro.

- p.074** *Por lo que se refiere a los gestos, hay que procurar que los que están cerca del fuego se protejan con sus manos y mantos para defenderse del intenso calor, teniendo la cara vuelta en ademán de retirarse. De los que están algo más lejos se deben representar a bastantes, levantando las manos para tapar los ojos heridos por el resplandor intolerable." (Leonardo da Vinci, L. 1995)*
- p.074** *"When the trumpets sounded, the army shouted, and at the sound of the trumpet, when the men gave a loud shout, the wall collapsed; so everyone charged straight in, and they took the city. They devoted the city to the lord and destroyed with the sword every living thing in it--men and women, young and old, cattle, sheep and donkeys."*
- p.074** *"Then they burned the whole city and everything in it, but they put the silver and gold and the articles of bronze and iron into the treasury of the lord's house. " (Joshua 5:13-6:27. NIV)*
- p.075** *"It was only from ruins that the country could start anew. The ultimate ruin is the atomic wasteland. [...] The atomic wasteland is an entirely new kind of ruin, one that first appeared in the mid-twentieth century. [...] I, who had thought of ruins only as the transmutation of the cityscape, learned that ruins lie within people as well." (Tōmatsu, 1966. p. 113-115 citado por Cyril Thomas)*
- p.075** *"The thing looked to me suddenly like a great inundating sea... the breakers rearing up and crashing on the plain... nothing moves, it is not water or even ice, it is something static and dead."*
- p.140** *"Ozymandias*
I met a traveller from an antique land
Who said: □ Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them on the sand,
Half sunk, a shatter'd visage lies, whose frown
And wrinkled lip and sneer of cold command
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamp'd on these lifeless things,
The hand that mock'd them and the heart that fed.
And on the pedestal these words appear:
'My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye mighty, and despair!
Nothing beside remains: round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away."
(Shelley, 1818)

ÍNDICE DE CITAÇÕES ORIGINAIS

- p.150** *"The Villa Adriana is a masterpiece that uniquely brings together the highest expressions of the material cultures of the ancient Mediterranean world. Study of the monuments that make up the Villa Adriana played a crucial role in the rediscovery of the elements of classical architecture by the architects of the Renaissance and the Baroque period. It also profoundly influenced many 19th and 20th century architects and designers." (UNESCO, 1999)*
- p.151** *"Como el escritor latino, espero que quien lea estas páginas trate de seguir la ronda de los parajes que describe, para que sobre cada cita caiga la luz de su Villa respectiva. 'Neque enim verebar ne laboriosum esset legendi tibi, quod visenti non fuisset'. No me parece que sea laborioso para ti leer lo que nunca te cansarías de visitar. (Montalvo, P.G., 1984, p.15)*
- p.165** *"Canopus is a city 120 stades (or 21,600 kilometres) from Alexandria... There is a temple of serapis there much honoured and famed for healing... Great is the multitude of pilgrims voyaging there from Alexandria by means of the canal (which is derived from a branch of the Nile). Day and night numerous men and women are there; some of whom enjoy themselves as much as possible, singing the boats with the utmost freedom, while others lodge at Canopus". (Estrabão, citado por Aurigemma, 1964, p.28)*
- p.167** *"El Canopo era también un jardín y, como afirma Grimal, el arte de los jardines es un mediador entre los modelos helenísticos y la expresión lírica. Sus modelos de inspiración, grutas, ninfeas y rocallas, no eran abstractos según Propertio: tenían un cuerpo que se encontraba en los jardines. La morada lo era cuando aparecía un jardín, una naturaleza domesticada, una medida del mundo ordenado y sin defectos y también una constatación de la condición mítica y mágica de la vida de los romanos; y en este templo vivían los dioses y los personajes deificados. El jardín era una necesidad, una expresión de una vida que viajaba de la ciudad al campo y en el que se perdía la conciencia de uno mismo para integrarse en esa naturaleza propicia, conquistada." (Canovas, 2018, p.26)*
- p.173** *"One of Piranesi's engravings shows how rich, even in its abandoned state, the monument still was at the end of the XVIII century. Excavations work has been carried out on a large scale to bring to light and arrange the remains of this unique complex. Begun in 1951, under the supervision of the Soprintendeza alle Antichità of Rome, directed first by Prof. Aurigemma and latter by Dott. Roberto Vighi, the works are designed to restore the Canopus to a state that may give even an approximate idea of its ancient splendour. The water has been restored to the lake everything possible has been done to replace the decoration around it, so that visitors may be able to imagine the gay festivities that Hadrian and his successors held to honour their guests. In this way, Hadrian's Villa is adding a new evocative element to its many attractions." (Mancini, 1977, p.10)*
- p.175** *"Hadrianus imperator nobilissimam villam exaedificavit instar magni oppidi. Extant adhuc... aularum semidirecta aedificia... et piscinarum ac lavacrorum vestigia, in quae derivata quondam Anienis portio aestivos refrigerabat ardores. Vetustas omnia deformavit; quos picti tapetes et intexta auro aulaea muros texere nunc hedera vestit. Sentes et rubri crevere, ubi purpurati consedere tribuni, et reginarum cubacula serpentes inhabitant, adeo fluxa est mortalium natura rerum." (Comentarii, Romae, 1584, p. 251 citado em Aurigemma, S., 1964, p.62)*
- p.175** *"In this Villa of Hadrian, superb even in its ruined state... Raphael of Urbino and Giulio Romano devoted much study at a time when their remains were [better] preserved; thus,*

whosoever wishes to view ancient paintings Will admire them also in the ornament of the Vatican Loggie by Giovanni da Udine and other pupils of Raphael, the modern Apelles, as well as at the vigna Madama on Monte Mario, in the Palazzo del Te in Mantua, and in other works by Giulio Romano. ” (Bellory citado em MacDonald & Pinto, 1995, p.214)

- p.176** *“I went to the place, observed that it occupied a hill surrounded by two valleys roughly Six miles in circumference, and I saw that the majority of the ruins were so covered by earth and debris that their foundations could not be made out; indeed, most of the ruins were overgrown by dense and thorny thickets. Such obstacles revealed to me the difficulties I would encounter in producing a plan... I began to excavate in order to reveal foundations, I cut through all obstacles, and more than once fell into holes and openings in those rugged areas and vineyards. Through such diligence I also found several subterranean roads, by means of which one can go under cover from one part of the Villa to another, as you see indicated on the plan, which I finally drew with the greatest accuracy possible, considering that the passage of time has erased many parts of the site.” (Francesco Continicitado por Macdonand& Pinto, 1995, p.220)*
- p.177** *“I took with me the plan made by Contini... and finding nothing in it that corresponds to what one sees, I conclude that it is made of ideas.” (Ghezzi citado por Macdonand& Pinto, 1995, p.232)*
- p.177** *“This is a vault adorned by stuccoes and reliefs finished in a marvelous way which may be seen at Hadrian's Villa in Tivoli... At present one sees little because foreigners have stolen the reliefs I made the present record and the rest has fallen... assuming that within a short time there will no longer be any trace of the many beautiful things that exist in this Villa.” (Ghezzi citado por Macdonand& Pinto, 1995, p.232)*
- p.178** *“Following your orders, and having moved to Tivoli in order to study the Scenic Theatre newly revealed among the ruins of Hadrian's Villa, I took its measurements and established its plan and section with that degree of exactness that the present state of the edifice permitted. In spite of the fact that part of it has been destroyed by time, enough evidence remains to permit me to reconstruct its original appearance with moral certainty. In order to accomplish this task with greater precision, I had to dig deep trenches to identify the remains of the foundations, which I found capable of supporting a double colonnade of granite and giallo antico of the Composite Order in front of the scene wall, as was seen in the time of Pirro Ligorio and Francesco Contini, Who mention it.”(Giuseppe Pannini citado por Macdonand& Pinto, 1995, p.240)*
- p.178** *“The complex of ruins (forming Hadrian's Villa) occupies several square miles. Establishing the locations and the relationships of all these monuments to one another, restoring elevations to the plans, working with a Chain measure through this labyrinth of debris required a special genius, almost of divination. Moreover, to proceed successfully with such a survey one should possess the terrain (to be measured). M. Gondoin resolved nothing less than to acquire the land, and he would have done so had innumerable obstacles not intervened. He persisted in gathering within his portfolios every detail that the nature of the site allowed him to record. Then, with a rare generosity, he gave them to his friend Piranesi, Who was then occupied with a similar project.”(Quatremère de Quincy citado por Macdonand& Pinto, 1995, p.244)*

ÍNDICE DE CITAÇÕES ORIGINAIS

- p.179** *"went with Hardwick and Giacomo attended by our Cicerone with a basket of provisions down to Villa Adriana where we took the dimensions of some of the Apartments, made sundry sketches, and dined."*(Thomas Jones, citado por Macdonand & Pinto, 1995, p.241)
- p.225** *"Sainte Marie Madeleine, qui aspirait à la contemplation des choses supérieures, se rendit dans une très sévère solitude, où elle resta inconnue pendant trente ans, dans un endroit préparé par les mains des anges. Il n'y avait en ce lieu ni cours d'eau ni arbre ni herbe pour apporter un quelconque réconfort ; ainsi était-il d'autant plus évident que notre Rédempteur avait décidé de la rassasier non pas de nourritures terrestres mais seulement de mets célestes."* (Voragine, traduzido por Boureau, 1984, p. 516-517)
- p.225** *"Tous les jours, à chacune des sept heures canoniales, elle était enlevée dans les cieux par les anges et elle y entendait, même avec les oreilles de son corps, les glorieux concerts des troupes célestes. Aussi, rassasiée chaque jour par ces mets très suaves, et ramenée par ces mêmes anges au lieu où elle habitait, ne ressentait-elle nul besoin d'aliments corporels."* (Voragine, traduzido por Boureau, 1984, p. 516-517)
- p.226** *"Or, puisqu'il m'a été révélé par le Seigneur que je dois sortir de ce monde, allez trouver le bienheureux Maximin, et dites-lui que, le jour de Pâques prochain, à l'heure qu'il a coutume de se lever pour aller à matines, il entre seul dans on oratoire et qu'il m'y trouvera transportée par le ministère des anges."* (Voragine, J., citado por Berlier, 2015)
- p.227** *"No me ocupo de la basílica. Es usted quin debe encontrar la solución. Solo me ocuparé de la Colonia de la serenidad cuando usted me haya dado la idea genial de la basílica."* (Le Corbusier citado por Quetglas, 2017, p.52)
- p.227** *"Je ne verserai votre cheque à ma banque que lorsque je commencerai vos plans, c'est-à-dire lorsque nos idées : les vôtres et les miennes, seront claires et précises."* (Montalve, 1979. p.109)
- p.227** *"Pero he pensado construir la basílica internacional de la paz y el perdón en la ladera sur de la Sainte-Baume, al fondo de un túnel espeleográfico [sic] que se impone por otras razones (300 m de largo), con el fin de desplazar a la multitud hacia el otro lado de la montaña."*(Carta de Trouin para Le Corbusier, 10 de janeiro de 1947, Quetglas, 2017,
- p.227** *"Je suis a côté de vous dans cette entreprise vers une transposition intensesment spirituelle, seule capable de faire fleurir l'architecture dans son si prodigieux reveil contemporain. Ce que nous ferons sera a l'interieur des roches le contenant d'une haute idee que seules la proportion, l'invention hardie et la modestie toute puissante, pourront proclamer a la face de cette epoque grandiose et deconcertante. Quand l'idee sera pratiquement au point, l'architecture de la Sainte-Baume sera née."* (Montalve, 1979, p.109)
- p.227** *"El centro será un altar de cristal. En él, por medio de juegos de reflejos sobre superficies mate, se reunirá suavemente la propia luz del sol, que la técnica actual puede llevar hacia cualquier punto del interior. Las salidas desembocarán a los tres lados de una enorme roca, que forma un promontorio en medio de la amplia pendiente sur de la Sainte-Bume. Pero la multitud quedará retenida por paredes de crsital translúcido, sobre las cuales estarán representados Cristo caminando sobre las aguas y el barco de las Marías navegando sobre las olas. El mar lejano, visto desde lo alto, por donde lhegaron Lázaro y sus hermanas, aparecerá por transparencia, dando un fondo de vitral vivo a estas imágenes."* (La Basilique Universelle de la Paix et du Pardon, folheto 1948;

Montalve, 1979, p. 188-197; Quetglas, 2017, p.55)

p.228 "La Basilique était une entreprise d'architecture insigne, invisible, énorme effort voué à l'intérieur, destiné à n'émouvoir que les âmes capables comprendre. Il n'y avait pas d'édifice bâti à l'extérieur. Mais dedans le roc aurait vécu une oeuvre d'architecture, de circulation, d'éclairage diurne naturel, éclairage artificiel développée d'un bord du rocher, à l'entrée e la grotte de Sainte-Madeleine jusqu'à l'autre versant, ouverte subitement sur l'éclatante lumière d'un horizon sans limite, vers la mer au sud." (Le Corbusier et al., 1995, p.25)

p.229 "La grotte a deux entrées: l'une tournée au septentrion, et ouverte aux humains; l'autre, qui regarde le midi, est sacrée, et leur est inaccessible: c'est la route des immortels." (Homère, 1909 Editions Flammarion, p.210; citado por Grispan, 2013, p.36)

p.229 "(...)

Ponctuelle machine tournante
depuis l'immémorial il fait
naître à chaque instant des
vingt-quatre heures la gradation
la nuance l'imperceptible
presque leur fournissant
une mesure. Mais il la rompt
à deux fois brutalement le
matin et le soir. Le continu
lui appartient tandis qu'il
nous impose l'alternatif –
la nuit le jour – les deux temps
qui règlent notre destinée :
Un soleil se lève
un soleil se couche
un soleil se lève à nouveau"

"(...)

Car le gîte profond est
dans la grande caverne du
sommeil cet autre côté de
la vie clans la nuit. Comme
la nuit est vivante riche dans
les entrepôts les collections la
bibliothèque les musées du
sommeil!
(...)"

A.1 Milieu,

C.2 Chair

Poème de l'angle droit (1955). Le Corbusier

p.233 "The chapel is oriented in the traditional manner with the altar to the east." (Le Corbusier et al., 1995b, p. 21).

p.234 "Desde que piedra y visitante dejan el fondo oscuro de la sala, para ir hacia al escenario, hacia Oriente, donde «la luna tiene rostro», la roca empieza a perder peso y a ganar elasticidad: ya no se apoya groseramente, sobre el muro, sino que se ha separado de él por un tajo de luz, una raya horizontal que distingue el muro blanco y la piedra gris" (Quetglas, 2017, p. 161)

ÍNDICE DE CITAÇÕES ORIGINAIS

- p.235** *"Una sala como esta es espléndida, ivasta!, ivasta! No hace falta decorar la bóveda. [realmente se trata de una cúpula]" (Le Corbusier citado por Ciacedo, 2015, p.265)*
- p.235** *"Tres mujeres cubiertas con velo se agrupan en la proa de un barco que ha perdido su mástil, levantado y asastrado por las olas, sin rumbo, sin asiento, sin tripulación." (Quetglas, 2017, p.11)*
- p.235** *"Pero la multitud quedará retenida por paredes de cristal translúcido, sobre las cuales estarán representados Cristo caminando sobre las aguas y el barco de las Marias nevegando sobre las olas." (Quetglas, 2017, p.55)*
- p.236** *"(...) renunciando en la capilla a la representación figurativa de las tres mujeres, reemplazada por una geometría abstracta de los tres cuerpos estilizados: ellas serán las tres torres médio cilíndricas, que un plano estricto corta a cuchillo de arriba abajo, y cuyas cúpulas sugieren caras, por los huecos de las claraboyas." Quetglas (2017, p.17)*
- p.236** *"Accustomed as we are to the idea of a work of art as na «expression» of the artist, i tis perhaps difficult to imagine what other possible function it could perform. But once the question is posed, the deep recesses of our cultural memory release a procession of indistinct figures wearing the mask of Africa, or the Orient, the hoods of the chorus, or the innocence of the child-virgin... the faces always concealed, or veiled by stylization-moving in formal patterns of ritual and Destiny. And we recognize that na artist might, conceivably, create beyond and outside all the personal compulsions of individual distress.*
- p.236** *The evidence accumulates, and presses, in the occident, towards the 17th century. And it becomes importante to discover how and why man renounced the mask and started to move towards the feverish narcissim which today crowds the book-stores, the galleries, and the stage." (Deren, 1946, 1B, p.18)*
- p.236** *"le surface faiseur de volume; et des formes parfaitement claires". (Le Corbusier, 1910, citado por Tedeschi, 1999, p.68)*
- p.249** *"ERECHTÉION. - On a eu un attendrissement et on a fait d l'ionique; mais le Parthénon dictait leurs formes aux cariatides." (Le Corbusier, 1925, p.169)*

