U.PORTO

MESTRADO

ARQUITETURA

A Ruína de Hoje : Memória e Transformação

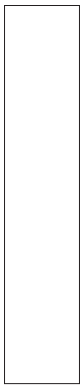
Intervenção no Convento da Madre de Deus de Monchique,

no Porto

João Pedro da Silva Ferreira

M

2018



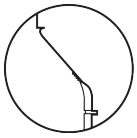


'A Ruína de Hoje : Memória e Transformação'

Intervenção no Convento da Madre de Deus de Monchique, no Porto

João Pedro da Silva Ferreira

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE ARQUITETURA



A Ruína de Hoje : Memória e Transformação

Intervenção no Convento da Madre de Deus de Monchique, no Porto

João Pedro da Silva Ferreira

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientador
Professor Doutor Pedro Duarte Santos Alarcão e Silva

FAUP
2018

A presente dissertação encontra-se redigida ao abrigo do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

O fluxo de texto principal encontra-se redigido em duas colunas por dois motivos. Em primeiro lugar, para facilitar a leitura; e, em segundo lugar, como evocação aos artigos sobre a história da cidade do Porto, que formaram grande parte das leituras.

Todas as imagens e desenhos apresentados nesta dissertação foram redimensionados, cortados e editados pelo autor da dissertação, e têm a respetiva referência no índice iconográfico.

As citações transcritas, tanto no corpo de texto, como em notas de rodapé, foram traduzidas pelo autor da dissertação e transcritas em português ao abrigo do acordo referido, de maneira a permitir uma leitura fluída e uniforme.

A dissertação divide-se, apenas fisicamente, em dois volumes, cuja separação demarca a "leitura" do projeto. Para uma leitura coesa, as considerações finais, e as referências iconográficas e bibliográficas, foram colocadas após a apresentação do projeto, para reforçar a sua parte integrante na investigação.

Ao longo da disseração existem páginas desdobráveis, que foram colocadas nessa disposição, de maneira a permitir o enquadramento de desenhos de maior formato, e, de maneira a garantir a leitura de mesmas imagens em páginas diferentes.

Aos meus pais,
À minha avó,

SUMÁRIO

Agradecimentos 11

Resumo da Dissertação

Resumo 13

Abstract 15

Nota introdutória 17

I. APROXIMAÇÃO

A ruína como elemento catalisador de ações 25

1.1. *Restaurar ou Conservar?* 27

1.2. *Novos valores e Teorias.* 41

1.3. *Intervir e Transformar (n)os Monumentos.* 59

1.4. *Cartas e Documentos do Restauro e Conservação* 70

II. REFLEXÃO

O Restauro em Portugal. 81

A Reconversão de Mosteiros em Pousadas. 89

2.1. *Pousada de Santa Marinha da Costa.* 93

2.2. *Pousada de Flor da Rosa.* 103

2.3. *Pousada de Santa Maria do Bouro.* 113

III. CIRCUNSTÂNCIA

Ruína, memória e transformação. 125

O Convento de Monchique. 127

3.1. *Localização, implantação e fundação.* 129

3.2. *O Edifício e Transformações na Época Conventual.* 135

3.3. *Transformações nos séculos XIX e XX.* 161

3.4. *Transformações para o século XXI.* 175/223

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há. Sobre o tempo e o lugar no projeto de intervenção em arquitetura. 237

4.1. *Índice iconográfico.* 243

4.2. *Bibliografia.* 257

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Pedro Alarcão, por ter apoiado e direcionado esta investigação desde o princípio. Por toda a partilha de conhecimentos, experiências, e, por dar-me a conhecer o contacto com o mundo profissional; aqui expresso o meu mais sincero agradecimento.

Ao Dr. João Pedro Menéres, por dar-me a conhecer o Convento de Monchique, e, por me ter disponibilizado todo o material que dispunha, que serviu de fundações para a "edificação" desta investigação.

Ao Engenheiro José Costa, por me ter dado a oportunidade de conhecer partes do Convento de Monchique; e, ao Arqueólogo Rui Pinheiro, por ter partilhado com tanta humildade e interesse os estudos e considerações que detinha sobre o Convento de Monchique.

À Mafalda Lopes, a minha irmã emprestada e amiga de maior data, por todo o apoio e amizade. à Joana D'Assumpção, à Catia Bischoff e aos *bandalhos*, por estarem sempre presentes, e por serem a melhor companhia.

Ao João Miguel Ferreira e ao Luís Rocha, por toda a amizade, e, por sempre me acolherem e apoiarem. À Rafaela Ramos, à Teresa Lopes, ao João Taveira, à Joana Fonseca, e à Dulce Pereira, por toda a amizade e companhia ao longo destes anos.

À Ana Pinheiro, à Cláudia Silva, à Catarina Brites, à Gabriela Gomes, à Raquel Lima, à Sofia Faria e Maia, à Susana Ferreira, e ao Tiago Lia, por serem a minha família do Porto, e por todo o tempo que passamos juntos. Por todo o apoio, amizade e gargalhadas que tornaram estes sete anos, e os que se seguirão, em memórias inesquéciveis.

Ao José Gálvez, por toda a sua coragem e carinho transcendentes.

Aos meus irmãos Luís e Francisco, pela cumplicidade e amizade de quem cresce juntos.
Ao meu pai, por me ensinar que cultivando, se cresce e se colhem frutos.
E à minha mãe, por todo o amor, e por mostrar-me que com ele podemos chegar onde for.

A todos, o meu (e)terno agradecimento.

RESUMO

A presente investigação tem como objetivo entender "como intervir em arquiteturas preexistentes" em contexto patrimonial.

O convento da Madre de Deus de Monchique, edifício do século XVI localizado, no centro histórico do Porto, é utilizado como projeto hipotético para o entendimento do significado e dimensão da questão da intervenção arquitetónica em edifícios históricos. Dada a antiguidade e estado de abandono do convento, o seu colapso e estado de ruína é iminente.

O confronto em contexto físico e real garantiu-nos um meio de afrontar a questão, operando sobre o nosso campo de investigação. Ao perceber as antigas funções e espaços do convento, tentamos imaginar um novo uso que possa enaltecer tanto a sua memória como a sua transformação, de acordo com uma valorização contemporânea para a cidade do Porto.

Para tal, decidimos orientar esta investigação em direção a dois caminhos complementares. O primeiro tem como objetivo entender a questão do restauro e da conservação nos seus enunciados teóricos e filosóficos. E, o segundo prende-se com a perceção do restauro em edifícios históricos em Portugal, especificando três projetos de recuperação e reconversão de antigo mosteiros, dos arquitetos Fernando Távora, João Carrilho da Graça e Eduardo Souto de Moura, utilizados como casos de estudo pela proximidade com o projeto para o convento de Monchique.

Em Arquitetura, os projetos podem traduzir-se como grandes investigações sobre questões que resolvem o existente através de novas formas e valores arquitetónicos. Esta investigação/projeto aborda o papel da memória e capacidade de transformação de edifícios com significado histórico.

ABSTRACT

This investigation has the aim to understand "how to build in already existing architecture" in patrimonial context.

To achieve this aim we used the old Madre de Deus de Monchique Convent in Oporto historic centre as a hypothetical project to understand the meaning and size of the architecture intervention in patrimonial context. Given its oldness and abandonment state, the XV century building is collapsing and in ruins.

The confrontation with a physical real context gave us ways to tackle this question forming our investigation field. Perceiving the old convent functions and spaces, we tried to imagine a new use to the convent that could rise both its memory and contemporary value to the city of Oporto.

For this, we decide to direct this investigation towards two complementary directions. The first one is to understand the restoration and conservation question in a theoretical plane, were we expose and relate different ideas and attitudes dealing with historic buildings. The other way is about noticing the restoration of historic buildings in Portugal, specifying three projects in old monasteries used as case studies, endeavouring the proximity to our hypothetical project.

In Architecture, projects are actual investigations about all kind of concerns to solve the existing with new forms and values. This investigation and project is about how memory and transformation can meet in historic buildings.

NOTA INTRODUTÓRIA

Pretende-se fazer desta investigação um instrumento de estudo e contacto com a prática de projeto, em contexto de Intervenção. Perante uma construção antiga que não serve mais o seu uso original e possuindo valor histórico ou patrimonial, como podemos nós arquitetos intervir; criar um novo uso, que relacione as necessidades de intervenção contemporânea, com o significado histórico transmitido pela memória.

"Trata-se de expor um dos mais interessantes e complexos temas de composição em arquitetura: (…) a ação projetual sobre um edifício existente, considerado de valor, e que por determinadas razões é preciso modificar ou completar numa época notavelmente distinta àquela em que foi construído. Isto está diretamente relacionado com a vida dos edifícios no tempo, (…) e representa um dos mais ambiciosos empenhos da disciplina quando, ao reconhecimento dos valores do existente, se junta a intenção de os transformar para aumento das suas qualidades".[1]

Perante esta questão, (motivada por uma sistemática procura de identidade e tradição), existe hoje em dia, uma crescente atividade de restauro e reabilitação de património. O caráter das intervenções recorrentes é direcionado, na maioria, no sentido de preservação e conservação de uma imagem. Mais que preservar o significado histórico e os antigos modos de viver, procura preservar um aspeto antigo. Muitas vezes a intervenção assume um contraste evidente entre a fachada, (elemento visível do passado), e um interior contemporâneo, desligado de toda a relação histórica que poderia possuir. *"O restauro não é uma questão visual nem de conservação da aparência histórica ou original. Há muitos valores arquitetónicos (e também históricos, arqueológicos, urbanos…), que não são visíveis nem se revelam no visual."*.[2]

É na procura de uma relação harmónica e coerente entre passado/presente, antigo/novo, que esta dissertação se desenvolve. Propomos uma intervenção no Convento de Monchique, ruína histórica da cidade do Porto, como mote para uma transformação que procura sobretudo voltar a fazer parte do quotidiano e servir de memória do passado histórico da cidade[3].

Segue-se então uma procura por esta relação antagónica entre passado e presente, e quer-se olhar para várias atitudes diferentes de intervenção que suscitam este encontro, transformando-o em diálogo. Intervenções que assumem diferentes interpretações em relação ao preexistente, mas que formalizam esse confronto, – *"nas associações que o espetador estabelece ao longo do tempo e mediante as*

1. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración". Madrid : Alianza Editorial, 1992 (1ª ed. 1988). P. 13.
2. **Idem**. P. 75.
3. "*Uma das necessidades coletivas consiste na vivência quotidiana dos resíduos e da história de que é feita a cidade, contributo fundamental à consciência da história e do devir*". **Álvaro Siza Vieira**. "A cidade que temos", in 01 textos, Carlos Campos Morais (ed.), Porto: Civilização Editora, 2009. P. 19-20.

Objeto de Estudo

quais se produzem situações de afinidade"[4] – ora por contraste, ora por analogia, ou ainda por interpretações diferentes da ideia de intervenção.

"A relação entre uma intervenção de nova arquitetura e a arquitetura preexistente é um fenómeno que muda em função dos valores culturais atribuídos, tanto à significação da arquitetura histórica, como às intenções da nova intervenção".[5]

Pretende-se desenvolver um estudo reflexivo sobre três casos de estudo de intervenção e recuperação de antigos mosteiros transformados em pousadas: a Pousada de Santa Marinha em Guimarães – Fernando Távora, 1975-1984; a Pousada da Flor da Rosa em Portalegre – João Carrilho da Graça, 1990-1995; a Pousada de Santa Maria do Bouro em Braga – Souto Moura, 1989-1997. Estes casos de estudo servem de ferramenta analítica sobre a intervenção no preexistente, e consideram-se estes três por dois motivos: em primeiro lugar, pela semelhança do programa, (permitindo uma relação que informa o projeto para o Convento de Monchique); e, em segundo lugar,. pelo contraste de posturas em relação ao significado histórico que produzem intervenções diferentes, e, em último caso, constroem diferentes diálogos entre passado e presente.

Por último é utilizando o Convento da Madre de Deus de Monchique, no Porto, como contacto com a prática de projeto em contexto de Intervenção. Dado o significado histórico e arquitetónico deste antigo convento quinhentista, que se encontra hoje em ruínas, é emergente uma ação de transformação que seja capaz de salvaguardar as poucas partes ainda intactas, e preservar um elo da história do Porto. Com esta atitude, também se pretende ao mesmo tempo revitalizar aquela zona da Alfândega, ainda bastante degradada, e demonstrar que é possível dar um novo uso às *"antigas pedras do convento"*.

O principal objetivo da investigação é desenvolver uma atitude reflexiva e crítica em relação ao papel de intervenção do arquiteto. Perceber de que modo este "construir no construído" é capaz de responder ao problema que é a reutilização de edifícios.

Outro dos propósitos é documentar o tempo de vida de um edifício, que nunca viu a sua história reunida. Depois da extinção das ordens religiosas em Portugal, o convento da Madre de Deus de Monchique, foi sucessivamente ocupado e reutilizado. Apesar de todos os apelos quanto à sua

4. **Ignasi de Solà-Morales**, "Intervencciones". Xavier Costa (ed.). Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006. P. 44.
5. **Idem**. P. 35.

Objetivo e Metodologia do Trabalho

importância e valor artístico, nunca foi protegido e sucumbiu ao tempo, acabando em ruína.

Num contributo de sensibilidade para com a proteção dos monumentos, este edifício serve de estudo e tentativa de uma possível resposta ao problema. Os casos de estudo correspondem a experiências do mesmo caráter, e outro dos objetivos passa por estudá-los e enquadrá-los nesta intenção de *projeto-resgate* da memória.

A investigação recorre a três métodos diferentes de estudo. A primeira parte é de caráter bibliográfico, onde se cruzam as personalidades e os princípios que mais contribuíram no pensamento sobre o tema do restauro.

Na segunda parte recorre-se ao caso de estudo, onde, através da visita, observação, desenho e fotografia, se pretende analisar como poderão ser visíveis as "marcas" do tempo, e de que maneira os novos espaços produzem diferentes relações com o preexistente.

Na terceira, e última parte, recorre-se ao projeto como prática disciplinar e académica. Este serve de recurso para confrontar o problema e formular uma resposta que tenta equacionar uma atitude contemporânea face a um conjunto de intenções: o caráter da intervenção, o significado histórico, e as imposições do programa e a sua *inserção* urbana.

I.
APROXIMAÇÃO

A ruína como elemento catalisador de ações. 25

1.1. *Restaurar ou Conservar?* 27
O Restauro em Estilo: Viollet-le-Duc (1814-1879);
Conservar: a Ruína e a Pátina: John Ruskin (1819-1879);
Ação mínima como principio: Camillo Boito (1836-1914).

1.2. *Novos valores e Teorias:* 41
O Culto Moderno dos Monumentos: Alois Riegl (1858-1905);
Restauro Histórico: Luca Beltrami (1854-1933);
Restauro Científico: Gustavo Giovannoni (1873-1947);
Restauro Crítico: Cesare Brandi (1906-1986).

1.3. *Intervir e Transformar (n)os Monumentos:* 59
"Do contraste à analogia": Ignasi de Solá-Morales (1942-2001);
Metamorfose de Monumentos: Antón Capitel (1947-);
Restauro Objetivo: Antoni González (1943-).

1.4. *Cartas e Documentos do Restauro e Conservação:* 70
Carta de Atenas (1931);
Carta Italiana do Restauro (1931-32);
Carta de Veneza (1964);
Carta Italiana do Restauro (1972);
Documento de Nara (1994);
Carta de Cracóvia (2000).

I





1.

1. Gravura das ruínas da Villa Adriana em Tivoli, Itália, 1769. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778);
Durante o século XVIII, Piranesi realizou numerosas gravuras das antiguidades romanas, sob interpretações de cenários fantásticos onde vigoram os valores da vetustez e da pátina das ruínas.

I

APROXIMAÇÃO

A ruína como elemento catalisador de ações

"A ruína transmite conhecimento, revela continuidade e identifica distância. Transmite conhecimento, uma vez que permite o reconhecimento de um lugar, dos modos de fazer, de um ofício; revela continuidade, na medida em que mostra aos arquitetos o que perdura através dos tempos, quais são os problemas de sempre da arquitetura, quais são as permanências; identifica distância, entre o que se transporta para o presente e o que se omite do passado".[1]

Como testemunho da ação do tempo e da sua arquitetura fragmentada e incompleta, a ruína é ambígua: ao passo que suscita uma presença incontornável e vetusta do passado; não possuí mais os seus valores de solidez e utilidade – *firmitas* e *utilitas*[2] – pelo que tem uma materialidade espacial bastante própria onde prevalecem os valores simbólicos ou documentais. Partida, mutilada ou ferida, a ruína define-se pela sua presença material, constituída por fragmentos e por partes omissas, nas quais o vazio e a apreensão do todo remetem para uma interpretação do passado (fig.1).

"[…] *as ruínas representam para o arquiteto, de forma exemplar e enigmática, a síntese artística mais furtuita e perfeita que pode resultar da colaboração entre o homem, o tempo e a história".*[3]

Neste sentido, a ruína contém um valor didático que nos interessa particularmente explorar no desenvolvimento deste trabalho. Nela podem entender-se ou deduzir-se os valores construtivos, concetuais e técnicos que estão inscritos numa leitura interpretativa e reconstituinte da ruína. Como artefacto, toda a ausência da ruína tem de ser deduzida segundo a interpretação dos fragmentos, tendo, para isso, que utilizar o desenho como ferramenta de análise do projeto original.

1. **Pedro Duarte Santos de Alarcão e Silva**, "Construir na ruína : A propósito da cidade romanizada de Conimbriga", Dissertação de doutoramento em Arquitetura, Porto : FAUP, 2009. P. 20.
2. A tríade proposta por Vitrúvio: firmitas (estabilidade), utilitas (comodidade, utilidade) e venustas (beleza, estética) fica quebrada pela ação arruinante do tempo nos edifícios, enquanto estes perdem a sua estabilidade e função de uso; os seus valores estéticos são encontrados na "vetustez".
3. **Alberto Ustárroz**, "La Lección de las Ruinas: Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura", Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 1997. P. 272 e 273.



2.

2. "The professor's dream", **Charles Robert Cockerell** (1788-1863);
Arquiteto e arqueólogo inglês Cockerell realizou esta sinopse gráfica da história da arquitetura. Produzido numa era dominada pelo historicismo, *"o sonho do professor"* opera entre dois pólos do relativismo histórico, negociando o limite entre a acumulação e a racionalização.

I. A RUÍNA COMO ELEMENTO CATALISADOR DE AÇÕES

1.1. *Restautar ou Conservar?*

"Conservaram-se, seguramente, exemplos de obras da antiguidade, tais como teatros e templos, com os quais, tal como 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, e 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 salva da destruição".*[4]

A apreciação e leitura que surgem das antiguidades romanas no período do *quattrocento*[5] é, de facto, o primeiro momento de consciencialização e valorização do passado. As antiguidades são entendidas pelos artistas e humanistas como uma lição formal do universo da arte clássica e da riqueza *humanitas* greco-romana, cujo conhecimento concedeu à visão das formas antigas uma nova sensibilidade e profundidade[6]. Leon Battista Alberti (1404-1472), através do seu tratado *"De Re AEdificatora"* dá conta do testemunho que os edifícios antigos constituem como exemplo de aprendizagem e estudo aos novos arquitetos. Quer por isso apelar à sua preservação enquanto fonte de conhecimento e aprendizagem tanto cultural como disciplinar (fig.2). Esta reflexão inscreve-se como um dos testemunhos inaugurais sobre o discurso reflexivo e crítico da preservação patrimonial dos edifícios.

"[…] *é, sem dúvida, vergonhoso não poupar as obras dos antigos,* […]*; pelo que, destruir, demolir e arrasar completamente o que quer que seja, em qualquer parte, deve ser uma opção a pôr de lado, sempre. Por conseguinte, eu gostaria que se conservassem intactas as construções antigas, sempre que não seja possível levantar uma nova sem as destruir".*[7]

O interesse pela ruína e pelas antiguidades como fragmentos do passado é um fenómeno que acompanhou toda a história da arquitetura. Entre os que admitiam a sua recuperação total, e os que, em limite, reclamavam a morte inevitável dos edifícios, foi, no século XIX[8], que diferentes pontos de vista de encarar a ruína surgiram como um problema de reflexão transversal a arquitetos, historiadores e humanistas, motivados pela emergente necessidade de conservar o património[9].

4. **Leon Battista Alberti**, "Da Arte Edificatória" [De Re AEdificatoria], (trad. Arnaldo Monteiro do Espírito Santo. Rev. Mário Júlio Teixeira Krüger), Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. Livro III, Capítulo I. P. 633.

5. *"No contexto da revolução do saber em que vive então a Itália, essa mesma imagem arruinada de uma Antiguidade recentemente redescoberta à luz sedutora dos textos, quase se obriga o olhar a conceder aos monumentos romanos uma dimensão histórica. É nesse contexto mental, nesses locais e sob a designação plural de «Antiguidades» que se deve situar o nascimento do monumento histórico"*. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património", (trad. Teresa Castro). Lisboa : Edições 70, 1999. P. 45.

6. *"A partir dos anos de 1430 e do pontificado de Eugénio IV (1431-1447), os humanistas, em particular os da corte pontifícia, são unânimes em reclamar a conservação e uma proteção vigilante dos monumentos romanos. Em uníssono,* […]*, estigmatizavam a conversão da cidade em pedreiras que alimentavam a nova construção e os fornos de cal"*. **Idem**. P. 42-43.

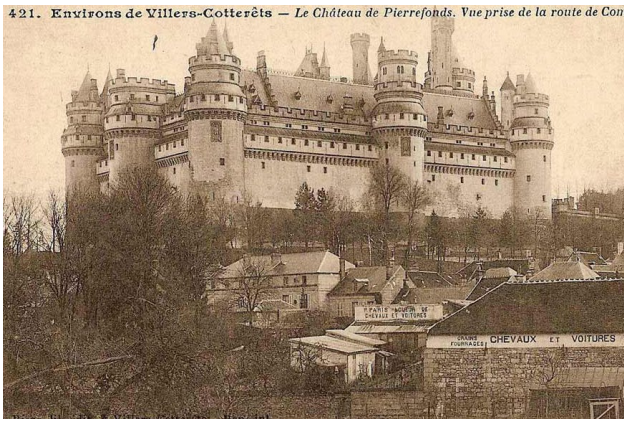
7. **Leon Battista Alberti**, "Da Arte Edificatória". Op. Cit. Livro III, Capítulo I. P. 633.
"As coisas que se encontram num estado tal que de modo nenhum podem ser melhoradas, a não ser que se alterem todas as suas linhas, essas não têm mais correção do que serem demolidas para se fazerem de novo". **Idem**. Livro XX, Capítulo I. Op. Cit. P. 625.

8. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración". Op. Cit. P. 21.

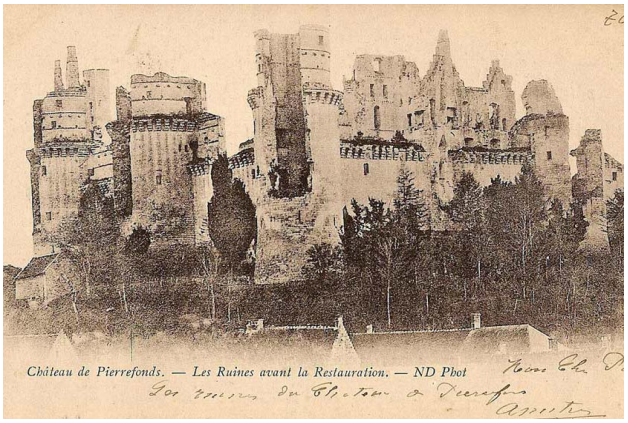
9. *"No contexto do século XIX, a ação dos defensores do património não podia ser eficaz se não assumisse duas formas específicas e complementares: uma legislação e uma disciplina de conservação"*. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 124.

3.



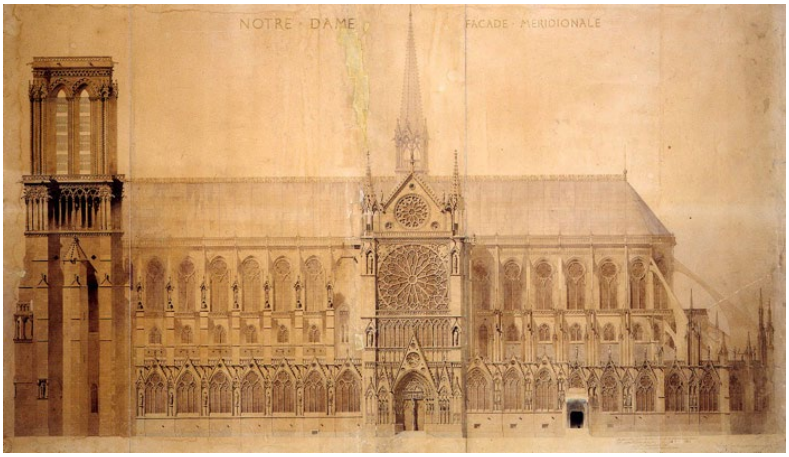


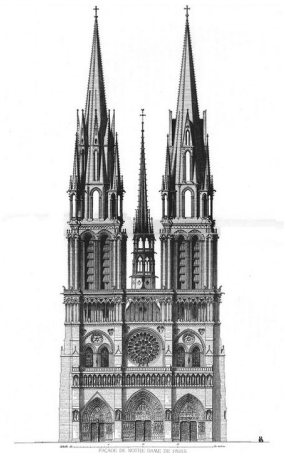
6.



7.

4.





5.

3. Aspeto ideal e completo da catedral gótica do século XIII por Eugène Viollet-le-Duc. Este desenho é apresentado no *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française* para revelar aos leitores como seria uma catedral na sua "verdadeira" idealidade formal.
4. Catedral de Notre-Dame de Paris, projeto de restauro realizado por Lassus e Viollet-le-Duc pelo concurso de 1843.
5. Catedral de Notre-Dame de Paris, projeo de Viollet-Le-Duc (1843). Destca-se o plano de reconstrução das flechas góticas sobre as torres da fachada principal.
6. Castelo Imperial de Pierrefonds após o restauro de Èugene Violelt-le-Duc.
7. Castelo Imperial de Pierrefonds antes do restauro de Violelt-le-Duc.

O desenho da forma primitiva: O Restauro em Estilo

A linha de trabalho de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) conta com diversos restauros e escritos que contribuíram para a difusão de um princípio ou um *modo de fazer* que tomou as proporções de uma *doutrina*. Viollet-le-Duc coloca em prática um discurso operativo e sistemático que propõe o restauro unitário como método eficaz para restabelecer a forma primitiva dos monumentos[10] do passado. É junto do inspetor dos monumentos Prosper Merimée (1803-1870), que Viollet-le-Duc se encarrega de executar o trabalho de recuperação do esplendor dos antigos monumentos românicos, góticos e medievais, arruinados após as destruições da Revolução Francesa (1789-1799)[11].

"Restaurar um edifício não significa mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, mas sim restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido a um dado momento".[12]

O *restauro em estilo*, assim denominado por procurar uma unidade de estilo, era sugerido por Viollet-le-Duc como princípio eficaz de recuperar a forma ideal dos monumentos antigos (fig.3). A amplitude histórica dada pelos diversos períodos de construção, assim como a coexistência de estilos de épocas distintas, era motivo para que as partes e adições realizadas em épocas posteriores à inicial fossem demolidas ou modificadas.

"É necessária uma discrição religiosa, uma renúncia completa a toda a ideia pessoal e, nos novos problemas, quando se devam adicionar novas partes ainda que nunca tinham existido, é preciso posicionar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor que coisa faria ele se voltasse ao mundo e tivera diante de si o mesmo problema"[13]. (fig.4 e 5)

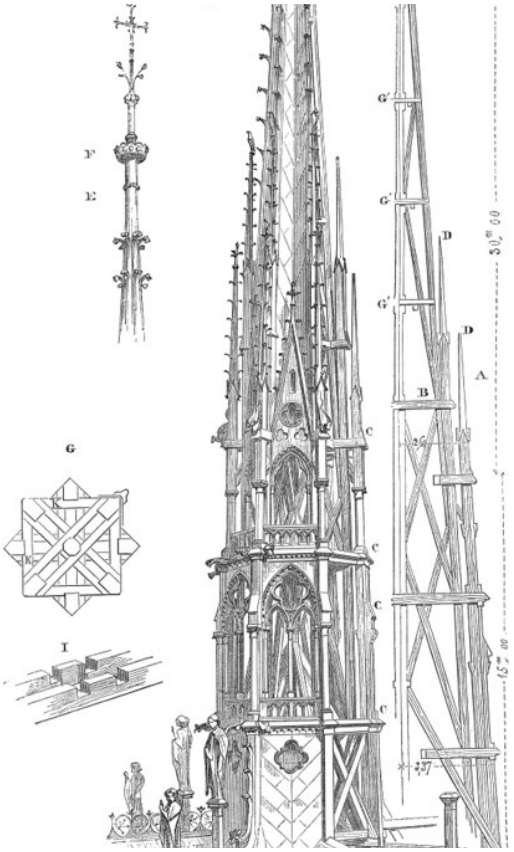
Ao utilizar as próprias ruínas do edifício histórico, Viollet-le-Duc, entendia que era possível refazer uma obra incompleta, pela restituição das suas partes omissas, segundo a compreensão da coerência total da obra reminiscente, (muitas vezes idealizada), (fig.6 e 7). Em detrimento da historicidade ou valor artístico, o restauro em estilo procurava restituir o valor histórico ideal dos edifícios, na sua perfeição formal, com base num resgate da obra primitiva idealizada em estilo unitário.

Em suma, Viollet-Le-Duc "promoveu […] *a reconstrução de um monumento tal como deveria ter sido na sua completa idealidade formal, atribuindo valor à coerência interna da lógica arquitetónica".*[14]

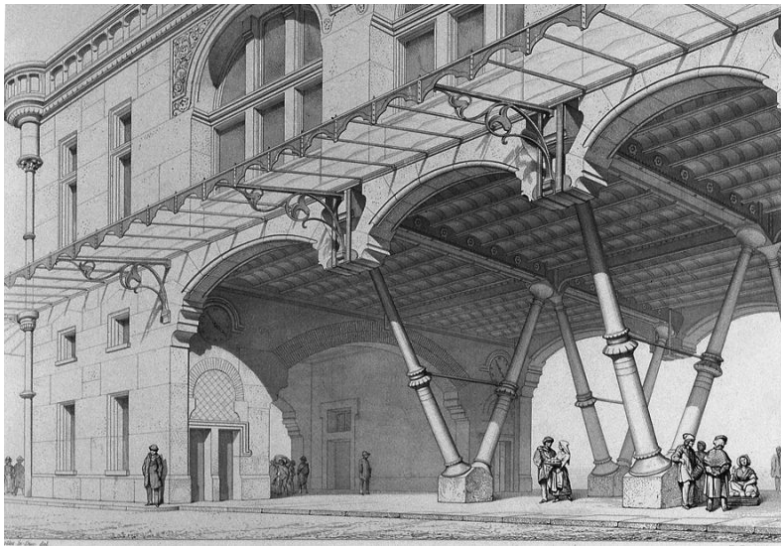
10. Em 1830 é criado pelo ministro do interior francês Fraçois Guizot (1787-1874) a comissão dos monumentos históricos e o posto de inspetor geral dos monumentos, que tinha por missão classificar os edifícios com estatuto de monumento histórico, a fim de estabelecer critérios e dirigir o sentido das obras a restaurar. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 125.
    O primeiro inspetor Ludovic Vitet (1802-1873), defendia que *"o efeito de restaurar […] implica não inovar, ainda que seja para completar ou embelezar"*,também defendia a conservação da irregularidade dos monumentos e das suas partes como testemunho da autenticidade histórica. Por sua vez Prosper Merimée (1803-1870), o seu sucessor em 1834, apelou para que fosse apenas reconstruído aquilo que seguramente tinha existido. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración". Op. Cit. P.21.
    A divergência das opiniões em relação ao restauro do aspeto dos monumentos do passado dava prova da sensibilidade da questão.
11. Antecipado pelas instâncias da Revolução Francesa (1789-1799), o restauro enquanto disciplina e obra conservadora da comissão dos monumentos (criada sob proposta de Mirabeau e de Talleyrand e por decreto de 1790), é objeto de dois processos distintos. O primeiro, considerado *"prevenção primária"* visou a nacionalização de todos os bens móveis e imóveis que antes pertenciam às entidades feudais e do clero; e o segundo processo, foi caracterizado por uma destruição ideológica desses bens, alvos de simbolismo feudal cujos revolucionários republicanos queriam destituir na sua nova cultura igualitária (supressão promulgada por decreto de 1792). A estas medidas foram acrescidas, após o vandalismo ideológico que causou alguns estragos, *"medidas de prevenção secundárias ou reativas"* orientadas à preservação do património monumental e artístico. Evidenciando um sentido mais operativo, estas medidas direcionavam-se, sobretudo, para a instrução pública, ao tornar apreensível a todos as antigas instituições e bens que antes lhes impunham autoridade. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património", Op. Cit. P. 88 e 95-96.
12. **Eugène Viollet-le-Duc**, "Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle", Paris : Bance/Morel Editeur, 1880 [reedição de 1854-1868]. Tomo VIII. P. 14.
13. **Eugène Viollet-le-Duc**, in Antón Capitel, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración", Op. Cit. P.23.
14. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración", Op. Cit. P.22.



8.



9.



10.

8. Reconstituição das Termas de Caracalla em Roma, Itália (212-217). Vista com secção do telhado do hall central. Desenho de Viollet-le-Duc, 1867.

9. Desenho de Viollet-le-Duc, detalhe do sistema construtivo do pináculo da Catedral de Notre-Dame de Paris. É pela observação deste detalhe que Viollet-le-Duc fala da Arte da Idade Medieval como completa, prestando-se à execução minuciosa tanto das obras mais modestas como das mais complexas.

10. Após as reconstruções e as arquiteturas ecléticas que Viollet realizou, no final da sua atividade preocupava-se em encontrar uma nova arquitetura que seguia as lições estrutural e da verdade construtiva da arquitetura gótica, porém, aplicadas com a utilização do ferro.

O desenho da forma primitiva: O Restauro em Estilo

No entanto, a doutrina que formou uma *escola* em torno do restauro em estilo esteve por vezes muito longe do rigor e da perseguição lógica tal como procurava Viollet-le-Duc. O restauro em estilo, que muitas vezes despoletou um sentimento de sublimação das ruínas, provou-se, na realidade, um método tão lógico quanto inseguro, assim que a própria aportação do arquiteto se sobrepõe à interpretação da coerência original, transforma-se num exercício de *revival*[15]. A reconstrução em estilo e as novas adições confundiam-se, e muitas vezes a atitude de *médium* da idealidade do monumento que Viollet-le-Duc perseguia era confundida com simples criação.

Contudo, apesar do intervencionismo militante que o restauro em estilo promoveu, a prática operativa de Viollet-le-Duc deve ser matizada pelo estado de degradação em que se encontravam os monumentos franceses na época. Além disso, o interesse nesta prática incentivou o estudo da história das técnicas e dos materiais de construção, pela realização de levantamentos fotográficos e desenhos imprescindíveis, para o entendimento das obras do passado[16] (fig.8 e 9). Ao colocar os monumentos sobre um olhar analítico e operativo, o trabalho de reconstrução do passado tornou-se numa operação especialmente valiosa para a prática do exercício eclético, essencial para repensar a arquitetura do presente (fig.10).

"Se ao dever fazer de novo a cobertura de um edifício o arquiteto rejeita a construção em ferro porque os mestres medievais não tinham utilizado nunca tal sistema, cometeria a nosso entender um erro, pois se evitariam assim os terríveis perigos de incendio que têm sido tantas vezes fatais para as nossas construções antigas".[17]

Neste parágrafo, numa opinião correspondente à de um pioneiro, podemos constatar que Viollet-le-Duc não propunha uma defesa absoluta do restauro em estilo, preferindo soluções estilisticamente posteriores face a soluções antigas inconvenientes pelas suas propriedades arquitetónicas[18]. Ao restituir um tipo, concede-se um utensílio didático que restitui aos objetos restaurados um valor histórico, mas não a sua historicidade[19].

Acusado de *falso histórico*, o restauro em estilo foi condenado pela mistificação do passado ao falsificar a sua antiguidade. Existente ou não, coerente ou incoerente, a relação entre forma e estrutura material, a *forma primitiva* não se considerou pertinente por não ser autêntica na sua condição de antiga[20].

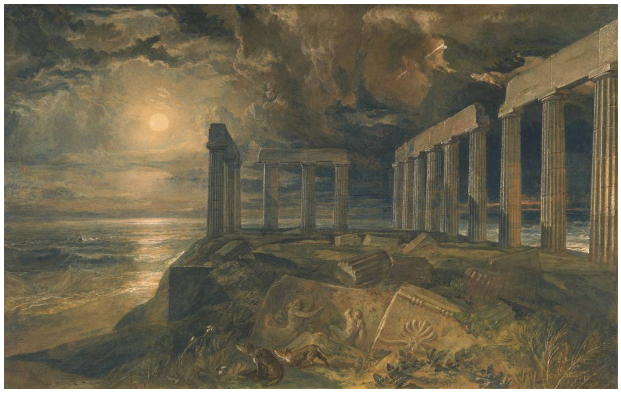
15. **Idem**. P.23.
16. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património", Op. Cit. P. 131.
17. **Eugène Viollet-le-Duc**, "Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle", Op. Cit. Tomo VIII, P. 32.
18. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración". Op. Cit. P.24.
19. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 133.
20. Por *"forma pimitiva"* entende-se o restauro em estilo. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración",Op. Cit. P. 25.



11.



12.



13.

11. "Topografia pitoresca" de Saint Agatha's Abbey, gravura realizada a partir da aguarela de William Turner.
O pintor romântico inglês Joseph William Turner (1775-1851) consegue expressar o expoente pictórico na sua obra, e é a pedido do eclesiástico e topografo Thomas Dunham Whitaker (1759-1821) que realiza cento e vinte aguarelas para serem gravadas como ilustrações para o livro "The History of Richmondshire, in the North Riding of Yorkshire". Nestas ilustrações podem denotar-se a diferença entre o desenho analítico e o desenho pictórico das antiguidades. A forma analítica debruçava-se sobre as antiguidades como objeto descontextualizado onde prevaleciam o seu valor decorativo e morfológico. Por outro lado, desenho pictórico parte da topografia consiste na representação de vistas sintéticas nas quais o monumento faz parte de um conjunto onde está cenograficamente inserido
12. "Desenho analítico", Crucifixos antigos em Whalley, gravura realizada a partir da aguarela de William Turner, publicada em 1800.
13. O templo de Poseidon em Sunium, Capo Collona. Aguarela de William Turner, 1834.

O valor pictórico da Ruína e da Pátina: Conservar

"[…] *em arquitetura, a beleza induzida e a beleza acidental são bastante inconsistentes com a preservação do caráter original, e o pitoresco é, portanto, observado na ruína e é suposto consistir na sua decadência.* […] *ele consiste na mera sublimação das fendas, das fissuras, das pátinas ou da vegetação; as quais permitem assimilar a arquitetura com a obra da Natureza e conferem-lhe aquelas circunstâncias de forma e cor, que são apreciadas universalmente pelo olhar humano".*[21]

A sensibilidade romântica, tinha, com efeito, descoberto nos monumentos do passado um campo de fruição e acesso compreensível. *Pitoresco*, relativo à palavra pintura e pictórico, constitui um ideal estético de grande debate cultural inglês a partir do século XVIII. Numa sociedade e paisagem urbana que começavam a ser industrializadas, a pintura e a gravura representam cenários de paisagens *naturais* que enquadram edifícios arruinados[22]. A arquitetura, esvanecida pelo tempo, funde-se e integra-se na Natureza adquirindo valor na condição vetusta que a sua pátina exibe[23] (fig.11). Os monumentos e edifícios antigos, transformados no contraposto necessário das paisagens naturais e rurais ou dos panoramas urbanos, acolhiam novas determinações: implantação, pátina e formas cénicas que eram sinais de um novo valor *pitoresco*[24] (fig.12).

É pelo valor da memória que John Ruskin apreende as arquiteturas do passado: *"*[…] *nós podemos viver sem* [a Arquitetura]*, e, sem ela venerar* [os nossos deuses]*, mas, sem ela, não podemos recordar".*[25]

John Ruskin (1819-1900) refere objetivamente a memória como um novo destino e um novo valor do monumento histórico; sob um ponto de vista afetivo, a arquitetura funcionará como o único meio de que dispomos para conservar vivo um laço com o passado ao qual devemos a nossa identidade e que é constituinte do nosso ser. As marcas que o tempo imprime nos edifícios da antiguidade fazem parte da sua essência e conferem-lhe um caráter único e insubstituível[27] (fig.11 e 13).

"O verdadeiro significado da palavra «restauro» não é compreendida pelo público nem por aqueles que têm interesse pelos monumentos públicos; significa a mais completa destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual os restos não podem mais ser reunidos; uma destruição acompanhada com uma falsa descrição do objeto destruído. […]*, aquela alma que apenas pelas mãos e os olhos do artífice não se podem reevocar nunca.* […] *a alma dos artífices falecidos não pode ser mais convocada e comandada para dirigir outras mãos e outros pensamentos. E no que toca à simples cópia integral, ela é fisicamente impossível".*[28]

De um ponto de vista *anti-intervencionista*, John Ruskin opõe-se radicalmente à ideologia do *restauro estilístico*[29]. Critica a atitude do arquiteto *médium* que tenta res-

21. **John Ruskin**, "The Seven Lamps of Architecture", Nova Iorque : John Wiley, 1849. Capítulo VI, XVI. P. 160.

22. *"Em pano de fundo, temos uma paisagem pitoresca na qual está integrado o edifício, enquanto em primeiro plano está o mundo em vias de industrialização, sofrendo a agressão frontal e violentamente […] A partir dos anos vinte do século XIX, o monumento histórico é inscrito no signo do insubstituível: os danos que sofre são irreparáveis e a sua perda irremediável"*. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 118-119.

23. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración". Op. Cit. P.30.

24. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 117.

25. **John Ruskin**, "The Seven Lamps of Architecture". Capítulo VI, II. P. 147.

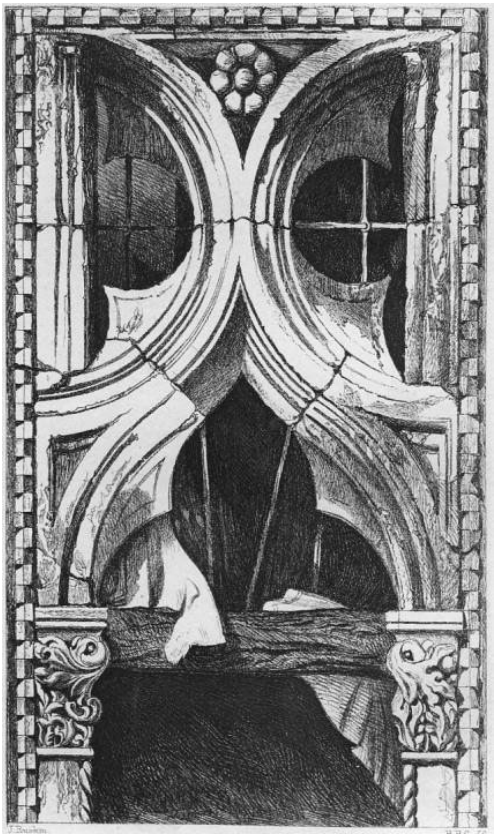
27. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 121 e 130.

28. **John Ruskin**, "The Seven Lamps of Architecture", capítulo VI, XVII. P. 161.

29. O debate sobre a natureza e legitimidade da intervenção é inaugurado pela "Society of Antiquaries of London" (1707) na altura das campanhas de restauro conduzidas por James Wyatt (1746-1813) num conjunto de catedrais inglesas entre 1788 e 1791. Este debate voltou a reemergir entre John Ruskin e William Morris (1834-1896), fundador da "Society for the Protection of Ancient Buildings" (1877), e Gilbert Scott (1811-1878). Os primeiros defendiam uma posição anti-intervencionista, e o segundo, em nome da fidelidade histórica, defendia posições interventivas que foram expostas no seu livro "A Plea for the Faithfull Restauration of our Ancient Churches" (1859). Françoise Choay, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 74-75 e P. 129-130.



14.



15.



16.

14. Pormenor da Basílica de São Marcos em Veneza, aguarela de John Ruskin, realizada antes da publicação do livro "The Stones of Venice" (1851-1853). O desenho tal como a fotografia de detalhe dos vários elementos das "arquiteturas primitivas", são para Ruskin uma fonte de estudo que adquire importância como "precioso documento histórico". **John Ruskin**, "The Seven Lamps of Architecture", apêncide I. P. 218.
15. Pormenor de uma das molduras de janelas do Palácio Ca' Foscari em Veneza, de John Ruskin, onde se pode observar as qualidades da textura e fendação da pedra.
16. Desenho de conjunto urbano de uma povoação em Itália. John Ruskin, pubicada em "Works", I, 22.

O sentimento pitoresco e bucólico, provocado pela revolução industrial, permitiu a Ruskin repensar a arquitetura do presente e procurar os valores de devoção que lhe estavam confinadas na época medieval pelo trabalho do artesão. *"As ideias de Ruskin enriqueceram o conteúdo do conceito de monumento histórico, ao incluírem, como elemento de pleno direito, a arquitetura doméstca.* [...] *Ruskin sonha também com a continuidade do tecido formado pelas habitações mais humildes. Ele é o primeiro, [...] a incluir os «conjuntos urbanos na mesma categoria dos edifícios individuais, que é a do campo da herança histórica a preservar"*. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 122.

O valor pictórico da Ruína e da Pátina: Conservar

taurar o edifício histórico e quer deixar claro que restaurar um edifício significa ferir a autenticidade que constitui o seu próprio sentido[30]. A cópia ou restituição é fisicamente impossível na medida em que a sua fidelidade será sempre questionável[31]. O único destino *moral* dos edifícios do passado consiste, portanto, na sua desagregação natural provocada pela corrosão do tempo[32]. A pátina representa um estágio de maturação da vida do edifício[33] enquanto a ruína que lhe precede, espera pela sua morte inevitável (fig.11 e 14). De maneira humanamente análoga e moral *"restaurar é impossível, tanto como dar vida a um morto"*[34]. O eloquente discurso de Ruskin, sempre acompanhado por uma sacralização da antiguidade, apela aos valores afetivo e moral da qual está subjugada a ação do homem. Porém, a coerente estima dos bens do passado e a conservação preventiva da ruína fundam os seus argumentos e sobretudo complementam o seu discurso[35].

"Não falemos, portanto, de restauro. A questão em si é, de início ao fim, uma mentira. […] *façam-no honestamente e não coloquem uma mentira no seu lugar. Considerem com frontalidade essa necessidade, antes que chegue, é possível preveni-lo.* […] *Cuidai dos vossos monumentos e não tereis a necessidade de restaurá-los.* […] *vigiai-os com um cuidado inquietante; conservai-o o melhor possível e a «todo» o custo de qualquer tipo de degradação.* […] *ligai-o com ferro onde se desagregar. Sustentai-o com vigas de madeira se ruir. Não há que se preocupar com a desigualdade dos apoios: é melhor que perder um braço ou uma perna; fazei-o continuamente, com ternura e respeito, e mais gerações nascerão e morrerão à sua sombra. Mas o seu último dia, por fim chegará; de maneira declarada e aberta, deixai-o chegar, e não permitam que nenhum falso substituto o prive dos deveres fúnebres da sua recordação".*[36]

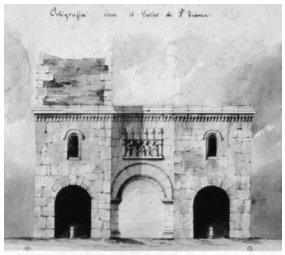
É sob a prática de uma escrupulosa conservação que Ruskin limita a intervenção nos monumentos. Cabe ao presente a sua conservação moral, pois eles pertencem aos que os edificaram e às gerações futuras que nos seguirão[37]; esses são os verdadeiros autores e destinatários do valor sagrado dos monumentos[38]. Ruskin deixou-nos o seu entendimento lúcido sobre o restauro arquitetónico como uma mudança inevitável, que deposita a moralidade da intervenção dos monumentos e edifícios históricos, no rigor conservatório como único instrumento possível para sobrevivência incólume dos edifícios antigos. Contudo, concede um legítimo espaço para a transformação dos monumentos: *uma outra época pode dar uma nova alma, e é aí, então, um novo edifício*[39].

30. Ao identificar a impossibilidade de distinguir o que é restaurado do que é preexistente, "*Ruskin quer alcançar com as suas palavras a desqualificação do restauro em estilo, e a ênfase posta na inutilidade da busca do original*". **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración", Op. Cit. P.34.
31. Acima de tudo, *"como pode ser possível a nova operação ser melhor que a antiga?"*. **John Ruskin**, "The Seven Lamps of Architecture", capítulo VI, XVII. P. 161.
32. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 131.
33. "[…]; *então, essencialmente na minha opinião, um edifício não pode ser considerado no seu esplendor até quatro ou cinco séculos terem passado* […]". **John Ruskin**, "The Seven Lamps of Architecture". capítulo VI, XVI. P. 160.
34. *"Não nos deixemos enganar nesta questão importante; é impossível, tanto quanto ressuscitar os mortos, restaurar qualquer edifício que já foi bom e belo em arquitetura*". **Idem**. P. 161.
35. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración". Op. Cit. P.28.36.
36. (Para a tradução da expressão inglesa *"to lose a limb*", foi escolhida a expressão *"perder um braço ou uma perna"* de maneira a evidenciar o caráter metafórico que o autor produz ao longo do texto ao falar das antiguidades como um *corpus* com vida comparável à humana). **John Ruskin**, "The Seven Lamps of Architecture", capítulo VI, XIX. P. 162-163.
37. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 129.
38. Este valor é mais uma vez sublinhado por Ruskin: "*Tende em conta as suas pedras do mesmo modo que fariam com as joias de uma coroa*".
39. **John Ruskin**, "The Seven Lamps of Architecture", capítulo VI, XVII. P. 161.

17. 


18.

19. 



20.

17. Pintura da velha porta Ticinese, Pintura de Luigi Quarena (1851). A porta principal da cidade medieval de Milão, restaurada por Camillo Boito em 1861. A porta foi sucessivamente modificada nos séculos XIII e XIV, e novamente no século seguinte pelo adossamento de numerosas habitações.
18. Vista atual, a partir de Sul, da Porta Ticinese onde se pode observar o restauro de Camillo Boito (1861). A posição de Boito, diversificada e atual, supera a exclusividade do restauro estilístico e conservativo, utilizando ambos num contexto cultural diversificado. Para o restauro da porta, foram apeados os edifícios adossados à porta, tendo sido ainda recuperados o aspeto primitivo da volumetria e texturas. É possível distinguir as novas adições através das cornijas brancas, que delimitam as ameias que foram adicionadas posteriormente; e da textura da alvenaria de tijolo, distinta da alvenaria de pedra da antiga muralha.
19. Aspeto Sul da porta Ticinese antes das obras de restauro de Camillo Boito.
20. Desenhos de estudo do projeto de restauro de Camillo Boito, onde se destacam duas opções de alçados (Sul) próximas da ideologia do restauro estilístico. É importante destacar que estas opções foram superadas, resultando no projeto final, que hoje se observa, uma resposta mais contida, definida pela expressão das texturas ao invés dos vãos e cheios das fachadas.

A ação mínima como princípio

Camillo Boito (1836-1914), com formação em engenharia, arquitetura e história da arte, reuniu as competências que lhe permitiram situar-se na articulação do mundo da arte com o mundo técnico da modernidade[40]. O pensamento arquitetónico moderno tinha herdado, com efeito, a distância entre a contemporaneidade e a antiguidade inscrita na procura de uma nova arquitetura à qual o ecletismo aspirava[41].

"O pensamento de Boito definiu uma «terceira via», equidistante e flutuante entre dois extremos a que submete a crítica: de uma parte, condena os excessos das reconstruções arbitrárias, produto do restauro em estilo; e, por outro lado, afasta-se das teses radicais conservadoras extraviadas na fatalidade de um «ruínismo» inevitável".[42]

É através do seu texto *"O restauro em arquitetura"* (1893) que Camillo Boito consegue sintetizar e criar uma ponte de comunicação entre as ideias e os pontos de vista antagónicos de Viollet-le-Duc e Ruskin[43]. Camillo Boito aceita como ponto de partida a crítica de Ruskin, defendendo a conservação dos monumentos, com base na sua consolidação, manutenção e prevenção. Estes critérios asseguram que os monumentos perdurem incólumes nos seus valores históricos. Porém, contrariamente aos ideais românticos, Boito defende uma ação mínima interventiva como forma de manutenção dos monumentos face ao seu restauro integral[44] (fig.17-20).

"[…] *A maior dificuldade consiste em saber* […] *avaliar com justiça a necessidade ou a oportunidade da intervenção, localizá-la, determinar a sua natureza e a sua importância".*[45]

A par de Viollet-le-Duc, Boito admitia a legitimidade do restauro, contudo dentro dos limites da estrita conservação e consolidação[46]. Boito condena a reconstrução em estilo pela sua condição *falsa*[47], porém, destaca-lhe duas qualificações: a mais imediata, que consiste na imitação arqueológica da obra antiga[48]; e ainda a sua qualidade independente como arquitetura, ao ser observada sob uma ótica de tornar o edifício uno uma vez mais. Insurgente contra as reconstruções arbitrárias, Boito condena a destruição dos acrescentos históricos não unitários com o núcleo original[49]. Deste modo, as transformações históricas de que o edifício foi sujeito são valorizadas como parte insubstituível da *autenticidade histórica*[50].

Propõe-se então uma mínima ação de restauro, admitindo-se novas adições apenas como meio extremo de consolidação, e que estas, no caso de serem indis-

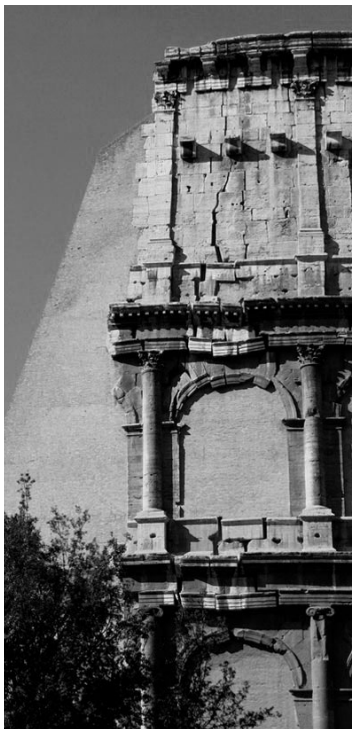
40. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 136.
41. "*Para a modernidade já não haveria de se utilizar o historicismo nas novas construções, mas sim um estilo novo, tal como Viollet procurava*". **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración". Op. Cit. P. 42.
42. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas", Madrid : Ediciones Cátedra, 2008. P. 229.
43. O texto desenvolve-se num diálogo entre dois técnicos: um defende as ideias de Viollet-le-Duc, e o outro, alter ego de Camillo Boito critica-as servindo-se de argumentos de Ruskin e de Morris. Camillo Boito utiliza esta oposição para construir a sua doutrina, ultrapassando-a.
44. "*Quando seja demonstrada a necessidade de restaurar um edifício, este deve ser antes consolidado do que reparado; antes reparado do que restaurado, evitando as renovações e adições*". Camillo Boito citado por **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia", in *Teoría y Historia de la Restauración*, Madrid : Munilla-Lería, 1997. P. 139-140.
45. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 137.
46. "*Consiste basicamente em aceitar a crítica radical de Ruskin, porém, sem participar na sua visão fatalista da irremediável morte dos edifícios*". **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración". Op. Cit. P. 39.
47. Camillo Boito chega a admitir preferência pelos maus restauros, pois nesses casos manifesta-se com maior evidência a sua condição falsa. **Idem**. P. 34.
48. Esta consiste na correta interpretação da sua estrutura formal, como também em todas as suas partes, detalhes e questões, que resultam numa dificuldade de distinguir o antigo do novo. **Idem**. P. 35-36.
49. Entendendo o paradigma de Viollet-le-Duc em extremo, veja-se que nos restauros em estilo mais qualificados eram aplicadas soluções técnicas de caráter tradicional e artesanal. Apesar de estabelecerem uma autenticidade construtiva, acabam por transformar-se, paradoxalmente, na cópia mais vil que Ruskin criticava. Estes são os verdadeiros exercícios do pastische. **Idem**. P. 35-36 e 39.
50. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas". Op. Cit. P. 230.

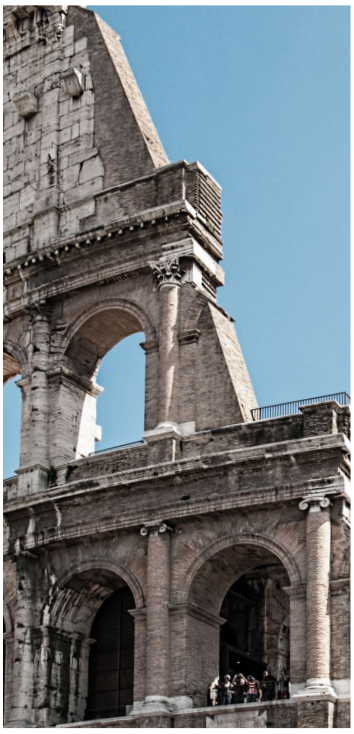
21.

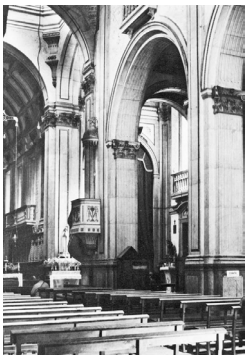

22.

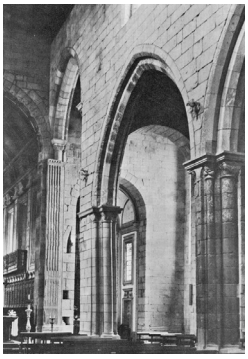


23.

24.



25.


26.


27.

21. Restauro arqueológico do Teatro Romano de Mérida, em Espanha (16-15 a.C.). A reconstiruição foi realizada por anastilose dos vestígios arqueológios encontrados, enquanto novos elementos, devidamente assinalados, foram reintegrados para se alcançar uma certa unidade visual e formal do conjunto.
22. Aspeto dos vestígios arqueológicos do Teatro Romano de Mérida antes da intervenção e reconstituição de Menendez Pidal (1962-1978).
23. Aspeto geral do Teatro Romano de Mérida após a intervenção de Menendez Pidal que decorreu entre 1962 e 1978. A reconstituição foi alcançada pelo processo de anastilose, nos quais os vestígios foram reintegrados na sua posição original e onde os vazios representam a lacuna provocada pela ação do tempo. De maneira a conseguir-se uma certa unidade formal do conjunto, foram realizado novos elementos como colunas e paredes de alvenaria de granito, que estão devidamente assinalados como nos princípios de Camillo Boito.
24. Coliseu de Roma em Itália (68-79 d.C.). a Intervenção de Rafael Stern (1774-1820) e Giuseppe Valadier (1762-1839) de visou principalmente a reconstituição arqueológica e a consolidação da estrutura primitiva.
25. A arquitetura clássica como sistema modular, permitiu a reintegração de novos elementos, que repetem os antigos e distinguem-se pela textura diferente.
26. Aspeto do interior da igreja medieval da Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães antes da intervenção da DGEMN, concluída em 1970. A igreja foi alvo de sucessivas transformações, principalmente durante os séculos XVI e XVII que lhe valeu o aspeto neoclássico pela introdução de novos elementos em madeira.
27. O mesmo aspeto do interior da igreja de Nossa Senhora da Oliveira após a intervenção da DGEMN. Foram retirados os elementos neo-classicos em madeira que revelaram o aspeto primitivo e pitoresco da estrutura românica da igreja. Constituíndo um dos casos de maior detalhe metodológico da DGEMN, foram conservados vários elementos das transformções que o monumento sofreu ao longo dos séculos, como o retábulo barroco da capela-mor.

A ação mínima como princípio

sociáveis, fiquem completamente diferenciadas do edifício antigo, reconhecíveis como adições contemporâneas. Com efeito, Camillo Boito sugere oito princípios, apresentados no III Congresso dos Engenheiros e Arquitetos Italianos (1883)[51], para evidenciar o caráter contemporâneo das novas adições:

"1º. Diferença de estilo entre o novo e o antigo; 2º. Diferença dos materiais de construção; 3º. Supressão de figuras e ornamentos; 4º. Exposição de partes antigas suprimidas, abertas ao público dentro de um espaço contíguo ao monumento; 5º. Inscrição em cada parte renovada da data de restauro ou de um símbolo convencional; 6º. Epígrafe descritiva gravada no monumento; 7º. Descrição escrita e fotográfica das sucessivas fases de trabalho, conservadas quer dentro do próprio edifício, quer num espaço contíguo, quer na sua forma impressa; 8º. Notoriedade da intervenção realizada".[52]

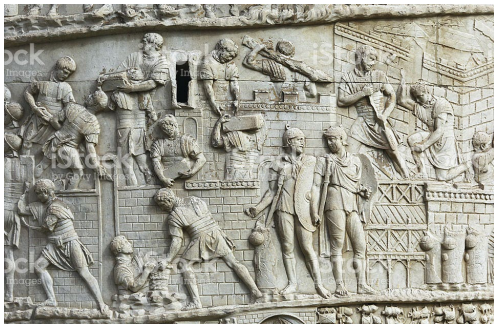
Acrescendo o tipo de intervenção a realizar, Boito estabelece importantes inflexões da sua doutrina, no que diz respeito à natureza do tipo de monumento a restaurar. Desta maneira, ficam identificados três métodos de restauro, correspondentes a três classificações cronológicas. Para os monumentos da Antiguidade, Boito atribuí um *restauro arqueológico* - consistente numa ação mínima e evidente distinção entre o novo e o antigo, admitindo a consolidação dos fragmentos segundo o estudo escrupuloso dos vestígios arqueológicos[53] (figs.21-25). Para os edifícios da Idade Média é utilizado o *restauro pictórico*[54] que respeita a condição ambiental e pitoresca do monumento consistente na conservação da sua imagem primitiva e pela consolidação da sua *estrutura* interna[55] (figs.26-27). Por último, o *restauro arquitetónico*, próprio dos edifícios clássicos e renascentistas, que tem por valor compositivo o caráter unitário e formal próprio destes monumentos. Dada a proximidade histórica com a atualidade, é permitido o restauro dos seus elementos individuais utilizado os mesmos materiais de construção originais[56].

Assente em critérios analíticos e num discurso prático e fundamentado, a teoria de Boito inaugura um novo discurso para o *restauro científico*. Ao entender a questão do restauro como uma situação extrema e submetida a condições, estabelece a dialética entre duas ideias: o *valor documental dos monumentos*, (no qual o plano arquitetónico subjacente no edifício primitivo tem valor sob um ponto de vista histórico e arqueológico), e a *conservação* por *consolidação* ou *restauro*, operações que permitem libertar a intervenção do estrito conceito de autenticidade, obedecendo ao mandamento de exibir a sua condição distinta e moderna[57].

51. *"Foi a propósito de três congressos de engenheiros, reunidos em Milão e em Roma entre 1879 e 1886, que Boito foi levado a formular um conjunto de diretivas para a conservação e restauro dos monumentos históricos"*. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 136-137.
52. **Camillo Boito**, "Conserver ou Restaurer : Les dilemmes du patrimoine" (trad. Jean-Marc Mandosio), Besançon : L'Imprimeur, 2000. P. 41.
53. *"É, portanto, necessário nas escavações, anotar a posição absoluta e relativa de cada fragmento, realizar desenhos fiéis, detalhar escrupulosamente a crónica das escavações e das descobertas; examinar minuciosamente, um após outro, cada elemento, ou melhor, cada detrito"*. **Idem**. P. 34.
54. Neste sentido, pictórico, adquirem sentido os critérios românticos, no respeito pela sua condição antiga e pitoresca. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración". Op. Cit. P. 44.
55 . Devem ser utilizadas próteses invisíveis *"de modo a que não modifique em nada o aspeto primitivo do edifício […]. O «esqueleto» é reforçado, deixando-se a «pele» intacta, com a sua carne e os seus músculos"*. **Camillo Boito**, "Conserver ou Restaurer : Les dilemmes du patrimoine". Op. Cit. P. 36.
56. A proximidade histórica desta época configura uma diminuição do valor histórico e arqueológico do monumento, *"porém, não deve ser considerado um engano arquitetónico, a restituição dos elementos desaparecidos ou deteriorados por novos, fabricados do mesmo material e com a mesma elaboração que os antigos, de modo a que, não observando de perto, possam ter o aspeto dos originais"*. **Idem**. P. 38.
Apesar de todos estes princípios não serem suficientes para acabar com a diversidade histórica real, eles estabeleceram uma base para a conceção de um certo tipo de ecletismo para considerar a diversidade de tipos de intervenção a realizar em diferentes edifícios históricos. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración". Op. Cit. P. 44.
57. **Idem**. P. 42.



28.



29.



30.

28. Coluna de Trajano (114 d.C.), localizada no Fórum de Trajano em Roma, desenho de 1575. Acredita-se tradicionalmente que a coluna constituía um monumento intencional e glorioso do imperador de Roma, cujas cinzas foram colocadas numa câmara na base da coluna.
29. Os relevos esculpidos na coluna retratam dois momentos vitoriosos das campanhas militares romanas de Trajano face aos dácios, cujas campanhas foram contemporâneas à construção da coluna. A coluna de Trajano "[...] *sofreu então numerosas mutilações, sem que ninguém pensasse no seu restauro. O que chegou a manter-se em pé deve-se fundamentalmente à sobrevivência de restos de patriotismo da Roma Antiga, que os romanos medievais nunca chegaram a perder por completo*". **Aloïs Riegl**, "El Culto Moderno a los Monumentos : Caracteres y Origen", Op. Cit. P. 33.
30. Vista do Pártenon em Atenas antes dos trabalhos de reconstituição por anastilose dirigidos por Nikolaos Balanos (1869-1943), realizados entre 1929 e 1930. Destaca-se a disposição dos vestígios arqueológicos, que neste momento encontravam-se reunidos e prontos para proceder à reconstituição.

1.2. *Novos Valores e Teorias (século XX)*

Durante as últimas décadas do século XIX os arquitetos e teóricos italianos insurgem-se contra os excessos produzidos pela escola de Viollet-le-Duc, disseminada como prática recorrente na Europa e em Itália; e contra o fatalismo passivo da escola de John Ruskin, que, por sua vez, propunha em essência a conservação[58].

Estes novos valores e teorias surgem de uma procura pela dialética entre o novo e o antigo, quando se considera inevitável a intervenção nos monumentos. Como consequência deste debate advieram novas tendências teóricas, protagonizadas por Camillo Boito no *restauro científico (arquitetónico)*, Luca Beltrami no *restauro histórico*, Gustavo Giovannoni no *restauro científico (urbano)* e Cesare Brandi no *restauro crítico*. Contudo, a uma escala europeia do debate sobre o restauro e conservação, destaca-se ainda a importância do austríaco Aloïs Riegl que veio introduzir novos valores na classificação da arte moderna que serão transportados para a sua cultura e, em última análise, os seus monumentos.

O Culto Moderno dos Monumentos

O historiador de arte austríaco Aloïs Riegl (1858-1905) publica em Viena e em Leipzig o célebre ensaio intitulado *O Culto Moderno aos Monumentos : o seu Carácter e as suas Origens* (1903)[59]. A publicação deste escrito supõe uma profunda reflexão crítica sobre a noção de *monumento histórico*[60], tal como se tinha formulado e aplicado ao longo do século XIX, onde se introduzem e adquirem importância os *valores* que a sociedade contemporânea reconhece nos monumentos, que, em última análise, determinam a atividade de proteção e restauro[61].

Segundo a definição de *monumento* Riegl distingue a conceção antiga de *monumento intencional*[62] (fig.28-29) da conceção moderna de *monumento histórico* e *artístico*. Na conceção moderna tratam-se de monumentos não-intencionais, "*pois o caráter e significado de monumento não corresponde em virtude do seu destino originário, mas antes somos nós, sujeitos modernos, quem o atribuímos*". Nos dois casos a importância do monumento surge do seu *valor rememorativo*[63], porém, no primeiro caso o valor rememorativo é-nos imposto pelos seus antigos criadores, enquanto no segundo, somos nós próprios quem o determina (fig.30). Nesta conceção, o monumento é uma criação da sociedade moderna, um evento localizado no tempo e no espaço, tal como já referimos, é a partir do século XV em Itália, durante o renascimento, que os monumentos da Antiguida-

58. **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia". Op. Cit. P. 136.

59. Com o título original: Der moderne Denkmalkultus : *sein Wesen und seine Entstehung*.

60. É também em 1903 que Riegl torna-se membro da Comissão Central Imperial e Real de Investigação e Preservação dos Monumentos do reino e império austríaco, onde desempenhou a função de conservador geral. É durante esse período que redige *"O Culto Moderno dos Monumentos"*, como encargo da presidência da mesma comissão, ao ter sobre sua responsabilidade a reorganização da conservação dos monumentos públicos em Áustria. **Aloïs Riegl**, "El Culto Moderno a los Monumentos : Caracteres y Origen", (trad. Ana Pérez López), Madrid : Visor, 1987. P. 19.

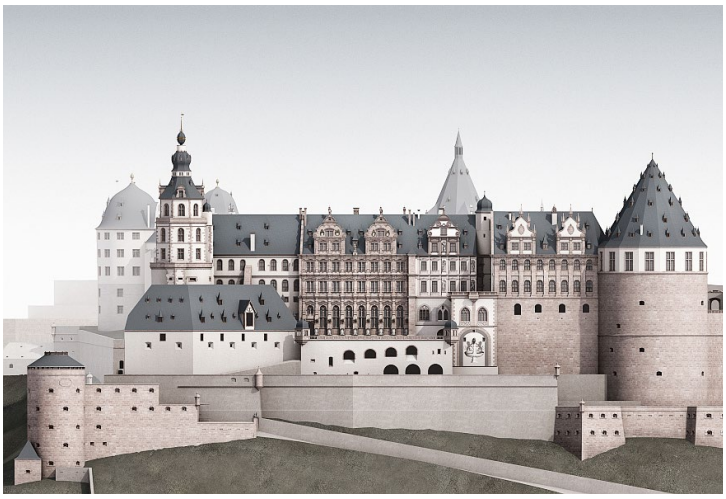
61. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 38.

62. *"Por monumento, no sentido mais antigo e primitivo, entende-se uma obra realizada pela mão humana e criada com o fim específico de preservar feitos notáveis ou destinos individuais, (ou um conjunto destes), eternamente vivos e presentes na consciência das gerações vindouras"*. **Aloïs Riegl**, "El Culto Moderno a los Monumentos : Caracteres y Origen". Op. Cit. P. 23.

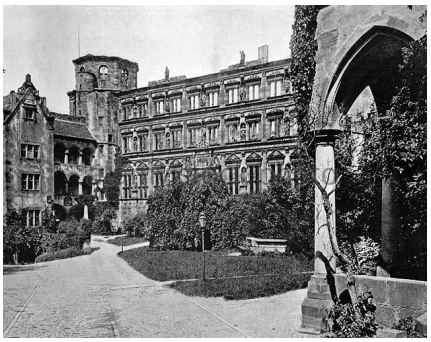
63. Os valores rememorativos do monumento advêm do reconhecimento da sua pertença ao passado histórico. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 39.



31.



32.



33.

31. Gravura do Castelo de Heidelberg na Alemanha em 1845, Eduard Willmann. O castelo de Heidelberg foi utilizado como exemplo explicativo da maneira como o culto histórico influencia o valor da antiguidade dos monumentos. Neste monumento impressiona no caráter vetusto que as ruínas transmitem, e, como tal, o valor de antiguidade exigiu a conservação do monumento, pela reconstrução de uma cobertura (a única que se vê na gravura), para proteção de um fresco. Veja-se, portanto, neste caso, que o valor documental legitimou a necessidade de conservação do monumento sem determinar o restauro sob um ponto de vista da manutenção do valor histórico do monumento.
32. Desenho de reconstituição da fachada Norte do Castelo de Heidelberg. O valor histórico do monumento é capaz de suscitar a vontade de reconstituição e entendimento do *documento*, que, neste caso, se encontra o menos falsificado possível e permite entender, entre as ruínas e dados historiográficos o aspeto e expressão do monuemento antes da sua ruína.
33. Vista do pátio do Castelo de Heidelberg, onde se denota a conservação mínima das ruínas que protegem o monumento da destruição provocada pela ação da natureza. A presença de vários estilos e épocas de construção, suscita ainda uma conservação de todas as fases de construção que denotam a existência do castelo ao longo de vários séculos.

de Clássica começam a valorizar-se pelo seu caráter *histórico*[64] *e artístico*[65]. É segundo esta oposição, entre *valores rememorativos* por um lado, e, por outro, *valores de contemporaneidade*, que Riegl articula o seu discurso do culto moderno aos monumentos.

Os *valores rememorativos* dos monumentos surgem pelo reconhecimento da sua pertença ao passado histórico, dentro desta categoria, Riegl distingue três valores que subsequentemente reclamam exigências de conservação e restauro distintas.

"Enquanto o valor de antiguidade baseia-se exclusivamente na destruição, e o valor histórico na prevenção da destruição total a partir do momento atual, […]*, o valor rememorativo intencional aspira, de modo sistemático, ao eterno presente, ao estado permanente da sua génese".*[66]

Em primeiro lugar, o *valor de antiguidade* está conectado à memória por um sentimento vagamente estético[67] que consiste nas marcas de deterioração da própria desintegração da obra humana[68]; *manifesta-se imediatamente, a quem o contempla, por meio da perceção sensorial mais imediata*, sendo, portanto, compreensível às consciências individual e coletiva que lhes permite ser apropriados pela *cultura de massas*; próximo do valor de devoção de Ruskin, admite-se apenas a conservação como preservação da sua morte prematura[69] (fig.31). Em segundo lugar, o *valor histórico* remete para um "saber" intelectual e científico[70], t*rata-se de manter um documento o menos falsificado possível para que a investigação histórico-artística o possa completar no futuro*[71], segundo uma mentalidade conservativa das obras de arte que legitima a intervenção, pela mão humana, para impedir o curso da evolução natural das forças destrutivas naturais[72] (fig.32-33). Por último, o *valor rememorativo intencional* tem por princípio o propósito de não permitir que um dado momento, (que a obra de arte representa), nunca se converta em passado, pelo que se mantenha sempre viva na consciência da posteridade; o axioma fundamental dos monumentos intencionais, a que esta categoria está atribuída, é, portanto, o restauro, que estará protegido da intervenção destruidora da mão humana pela legislação[73].

Por outro lado, os valores de contemporaneidade são aqueles que estão afetos à satisfação de necessidades materiais (valor instrumental) ou espirituais (valor de

64. Até então, apenas se consideravam dignos de consideração monumentos como a Coluna de Trajano, porém, a partir do Renascimento, inclui-se também fragmentos ou elementos da arquitetura Clássica, como molduras e capitéis, demonstrando o interesse que a arte clássica como tal ia despertando interesse. **Aloïs Riegl**, "El Culto Moderno a los Monumentos : Caracteres y Origen". Op. Cit. P. 33-34.
65. Este valor artístico não é absoluto, mas antes relativo, na medida em que é pela vontade de arte moderna que as obras antigas são valorizadas pela sua conceção, forma e cor, tal como se fossem atuais. **Idem**. P. 27.
66. **Idem**. P. 67.
67. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 39.
68. Deste ponto de vista, valorizam-se no monumento as marcas de erosão das influências naturais que vão-se atuando sobre ele no tempo transcorrido desde a sua criação. **Aloïs Riegl**, "El Culto Moderno a los Monumentos : Caracteres y Origen". Op. Cit. P. 50 e 57.
69. Toda a obra humana é concebida como um organismo natural […]; este organismo há de gozar livremente da sua vida, e o homem pode, quanto muito, preservá-lo de uma morte prematura. **Idem**. P. 49-55.
Para Riegl, ao contrário de Ruskin, o valor de antiguidade não é um desejo nem valor de devoção, mas sim uma realidade do século XX. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 140.
70. Por oposição ao valor de antiguidade, o valor histórico dos monumentos será tanto maior, quando menor sejam as alterações sofridas desde o seu estado original e completo, *"o trabalho do historiador é preencher novamente, com todos os meios possíveis ao seu alcance, os vazios que as influências da Natureza produziram na forma originária no transcurso do tempo"*. **Aloïs Riegl**, "El Culto Moderno a los Monumentos : Caracteres y Origen". Op. Cit. P. 57-58.
71. O valor histórico não ignora que toda a suposição humana, assim como todo o restauro, está exposto ao valor subjetivo; daqui resulta, que todo o documento, como único objeto definitivamente dado, tenha que conservar-se o mais intacto possível para que a posteridade possa controlar as nossas intenções de reabilitá-lo e, em caso necessário, substituí-los por outros melhores e mais fundamentados. **Ibidem**.
72. *"Para o valor de antiguidade, trata-se simplesmente de retardar o processo de deterioração, enquanto que o valor histórico pretende impedi-lo totalmente"*. **Idem**. P. 59 e 64.
73. Esta terceira categoria de valores rememorativos constitui, portanto, um caminho claro frente aos valores da contemporaneidade. **Idem**. P. 67-68.



34.



35.

34. "O Juízo Final", Michelangelo, 1534. Capela Sistina, Vaticano. Pormenor do fresco após os trabalhos de restauro (1980-1999). A saturação das cores e a variedade cromática do fresco revela o valor de novidade da obra de arte pelo seu caráter completo e intacto que parece tratar-se de uma obra recém-criada. O restauro foi efetuado sob o ponto de vista do valor histórico suscitando um novo valor de novidade ao observar-se todo o conjunto restaurado.

35. O mesmo pormenor do fresco antes dos trabalhos de restauro. Desta-se o monocromatismo e as falhas da tinta, que suscitam o valor de antiguidade da obra de arte. Com o risco de se perder ou desfigurar os frescos de Michelangelo que possuem um grande valor artístico, atraíndo milhões de visitantes anuais, foram restaurados todos os frescos da capela gerando alguma polémica no que toca a uma certa perda da autenticidade do trabalho de Michelangelo. Em 2014, tendo o Vaticano verificado o grande número de visitantes (cerca de seis milhões anuais), foi decidido proceder à instalação de novos sistemas de ar condicionado para proteção dos frescos, que acabam por ser vítima do contínuo desgaste gerado pela afluência do turismo. Riegl também destaca no seu livro "O Culto Moderno aos Monumentos", a *cultura das massas*, que seria responsável pela crescente afluência de turismo no século XX.

novidade e valor artístico relativo). *"Do ponto de vista do valor de contemporaneidade, tender-se-á do princípio a não considerar os monumentos históricos como tal, mas antes como uma obra contemporânea recém-criada, e, portanto, a exigir também do monumento (antigo) a aparência externa de toda a obra humana (nova) no seu estado original"*.[74]

O *valor instrumental* é o valor concedido ao monumento pela consideração da sua capacidade de satisfazer no presente necessidades materiais ou de utilização prática. A atenção a este valor implica o *restauro* para tornar o monumento *funcional*, […] *a contínua utilização prática de um monumento* […] *frequentemente,* é sensível e indispensável[75].

O *valor artístico* proposto por Riegl, é, sobretudo, um valor subjetivo e estabelecido no momento presente. *Todo o monumento possuí para nós um valor artístico, segundo a conceção moderna, se responde às exigências da vontade de arte moderna*[76]. Distinguem-se duas exigências: a primeira é o *valor de novidade*, que reside no caráter completo e intacto de uma obra recém-criada[77] (fig.34). A segunda exigência, o *valor artístico relativo* baseia-se na possibilidade de que obras de gerações anteriores possam ser apreciadas, não apenas como testemunhos da superação das *forças da natureza*, mas antes pela *força criadora do homem*[78] que permanece acessível à sensibilidade contemporânea, cujas exigências modificam-se continuamente (fig.35).

É nesta oposição, entre *valor de novidade* e *valor de antiguidade* que se desenvolveu a controvérsia do restauro/conservação. Por um lado, o valor de antiguidade exclui o valor de novidade, ameaçando o valor histórico e de utilização; porém, o valor de utilização contraria o valor de arte relativo e o valor histórico.

É neste fundamento relativista que Riegl inscreve a cultura moderna dos monumentos, como utensílio crítico e ponto de vista de um problema social que interroga o futuro das sociedades modernas onde *o valor de antiguidade tende a investir o espaço social que era tradicionalmente ocupado pela religião*[79].

"Como vemos, a interpretação dos valores do monumento proposta por Aloïs Riegl permite enquadrar de modo completo todos os valores atribuídos historicamente ao monumento, compreendendo as formulações do século XIX, antecipando o valor de antiguidade como dominante no século XX enquanto valor de massas".[80]

74. **Aloïs Riegl**, "El Culto Moderno a los Monumentos : Caracteres y Origen". Op. Cit. P. 71-72.

75. *"De um ponto de vista do valor de antiguidade, sem nos deixarmos perturbar pelo valor instrumental, apenas podemos contemplar e disfrutar de um modo puro as obras inutilizáveis, enquanto que, a par das obras que estão em prefeito estado de utilização, sentimo-nos mais ou menos contrariados e perturbados se não completam o valor de contemporaneidade a que estas obras nos têm acostumado"*. **Idem**. P. 76.

76. **Idem**. P. 79.

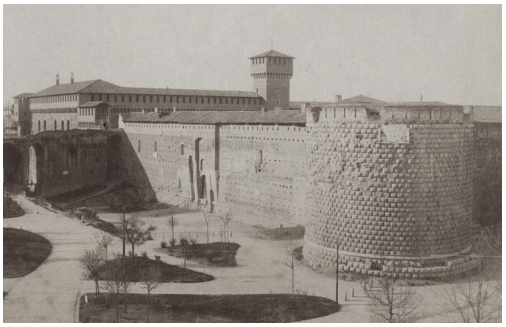
77. *"Só o novo e completo é belo segundo as ideias das massas; o velho, fragmentado e descolorido é feio. Esta conceção milenar,* […] *corresponde ao novo uma superioridade inquestionável frente ao velho". "É o substituir da esquina partida de um móvel por outra nova,* […]. *Mas ainda: toda a conservação de monumentos desde o século XIX baseava-se numa parte muito considerável nesta conceção tradicional, mais exatamente, numa íntima fusão do valor de novidade com o valor histórico"*. **Idem**. P. 78.

78. **Idem**. P. 91.

79. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 140-141.

80. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 40-41.

37.



38.



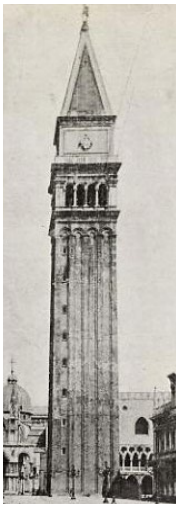


39.

40.



41.





42.

37. Vista do ângulo Sul do Castelo Sforzesco em Milão antes das obras de reconstituição. As duas torres laterais da fachada Sudeste encontravam-se incompletas.
38. Vista do ângulo sul do Castelo Sforzesco e da fachada Sudoeste durante as obras de restauro (1893-1910). Destaca-se o acrescento considerável realizado na mesma torre que se vê na figura anterior; e a reconstrução da torre principal, na mesma fachada, que antes contava apenas com os muros de fundação.
39. Aspeto da Torre principal, a partir do pátio interior do castelo, após as obras de restauro. A torre, denominada de "torre de Filarete", foi reconstruída com base em vários documentos gráficos: incluido um desenho de filarete, desenhos da abadia de Chiaravalle e ainda os da *Cascina* Pozzoboneli em Milão.
40. Fotografia da praça de S. Marcos em Veneza após a derrocada do campanário de S. Marcos em 1902.
41. O campanário de S. Marcos antes da sua derrocada.
42. O campanário reconstruído por Gaettano Moretti realizada entre 1906 e 1912.

O Restauro Histórico

Ao mesmo tempo que Camillo Boito inaugura um nova posição do restauro, (o *restauro* chamado *científico*), coloca-se uma outra, o restauro histórico que é motivado pelas mesmas inquietações disciplinares. Protagonizada neste trabalho pelo reconstrutor de monumentos italiano Luca Beltrami (1854-1933), esta nova via está relacionada com o restauro em estilo, e pretendia recolocar as questões levantadas por Viollet-le-Duc, de maneira a retificá-las e, em última análise, legitimá-las[81].

Em concordância comum aos dois métodos de intervenção nos monumentos, está a admissão da reconstrução dos edifícios do passado, ou a sua consolidação, segundo as considerações genéricas de estilo. Contudo, apoiado num argumento *científico* e moderno, o método histórico, defendia critérios específicos e unitários distintos para cada restauro[82]. As reintegrações deviam ser avançadas por uma análise filológica, material e documental da obra submetida ao restauro.

"O restauro histórico afirma que cada obra de arte, […]*, é um feito distinto e individual, de modo que é arbitrário reconstruir elementos e formas por dedução estilística ou por analogia e confrontação com outros monumentos do mesmo estilo. A investigação histórica permite descobrir os testemunhos de forma segura e certa, capaz de devolver ao monumento a «sua» imagem primitiva «real»* […]*".*[83]

De um ponto de vista científico, o restauro histórico consegue alcançar a sua legitimidade que contribuiu para a classificação do *monumento-documento*[84]. A contribuição deste método para a num plano teórico, revelou a importância da agregação das fontes iconográficas, arquivistas, crónicas de documentos e escritos, que em si inauguram uma visão mais completa do que foi o monumento ao longo da sua história.

Dentro dos restauros realizados por Luca Beltrami, destaca-se o restauro do Castelo Sforzesco de Milão (1893-1910), cujo apoio documental foi considerável, e foi analisado o estado do castelo em diversos momentos históricos. A sobreposição destes documentos permitiu a Luca Beltrami reconstruir a torre principal a partir de fontes gráficas, quando apenas existiam os muros de fundação (figs.37-38). A unidade formal que resultava da expressão final do restauro não era muito diferente, comparando aos resultados obtidos no *restauro em estilo*, porém Beltrami apoia-se na sua investigação histórica como argumento da sua intervenção[85] (figs.39).

Outro dos casos mais paradigmáticos que dão imagem a este método de intervenção é a reconstrução do campanário da praça de S. Marcos em Veneza por Gaetano Moretti (1860-1938)[86]. Após ter ruído em 1902, ficando reduzido a escombros (fig.40), foi decidida a sua reconstrução tal como tinha existido, *dov'era e com'era*[87], efetuando-se uma cópia literal através dos materiais científicos, gráficos e os demais, para garantir com bastante semelhança a fidelidade da cópia[88], realizada em betão armado (figs.41-42).

81. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 218.
82. **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia". Op. Cit. P. 136.
83. Deixa de se restaurar *"tal como deveria ter sido"*, (restauro em estilo), e restaura-se *"tal como foi real e verdadeiramente"* (restauro histórico). **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 218-219.
84. **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia". Op. Cit. P. 137.
85. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 218-219-220.
86. Símbolo da cidade, o campanário sempre foi alvo de operações de restauro e conservação ao longo da sua história.
87. Expressão da campanha que apoiava o restauro. *"Onde estava e como estava"*.
88. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 218-219-220.



43.



44.



45.

43. Gustavo Giovannoni. Ambiente histórico de Bruges na Bélgica, exemplo de agrupamento pitoresco onde o casario de pequena escala enquadra os elementos de maior escala como neste caso, o campanário medieval de Bruges. *"Giovannoni afirma decididamente a natureza urbana dos monumentos que encontram o seu completo significado na sua inserção e compenetração com a arquitetura «menor», e postula a conservação do contexto urbano dos mesmos"*. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas", Op. Cit. P. 362.

44. Fotografia aérea da malha urbana de Roma nos anos de 1920 antes das operações de *limpeza urbana* para abertura de grandes vias que viessem a facilitar os acessos na cidade. Estas operações foram denominadas por *sventramenti* e foram realizadas pelo regime fascista com grande intensidade. Na fotografia destaca-se a malha urbana compreendida entre o Coliseu de Roma e a praça de Veneza.

45. Fotografia aérea do mesmo trecho de malha urbana da fotografia anterior em 1936, após as obras de construção da Via dell'Impero, hoje denominada Via dei Fori Imperiali. A Via dell'Impero traçada estratégicamente entre um dos maiores monumentos romanos e uma artéria impotante em Roma (Via dei Corso) tinha vários objetivos: isolar e *valorizar* os monumentos da Roma antiga, *"libertando-os"* de construções menores que foram adossadas posteriormente; aproveitar essas demolições e escavações para fazer pesquisas arqueológicas; suprimir os quarteirões degradados e insalubres, expulsando os habitantes com mais dificuldades económicas do centro da ciade para zonas periféricas; melhorar a circulação no centro de Roma. Contudo, o maior objetivo que se verificou foi o da criação de um palco para os grandes desfiles de Benito Mussolini, fazendo simultaneamente a propaganda do regime e mostrando o seu dinamismo na realização de obras públicas e na criação da Roma Fascista e Imperial.

Restauro Científico e Contexto Urbano

O engenheiro e arquiteto italiano, Gustavo Giovannoni foi quem aglutinou o pensamento do restauro artístico em Itália durante a primeira metade do século XX[89], que culmina no seu envolvimento para a redação das primeiras cartas nacionais e internacionais do restauro e conservação de monumentos, respetivamente a Carta Italiana do Restauro (1931-32) e da Carta de Atenas (1931).

Enquadrado pelo *restauro científico* desenvolvido por Camillo Boito[90], Gustavo Giovannoni defende o monumento como documento histórico e como obra de arte, razão pela qual prescinde de intervir nos edifícios, com a ressalva da legitimidade da operação, quando não afete os períodos distintos do edifício, nem os seus valores artísticos[91]. Da sua atividade como *restaurador-urbanista*, Giovannoni estende a conservação do monumento até ao seu contexto urbano[92] (fig.43 e 44).

"[…] *para o conhecimento e a valorização da grande documentação histórica traduzida em pedra que se encontra nos centros antigos, os pequenos conjuntos de casas têm o mesmo valor que os grandes monumentos".*[93]

Ao integrar os conjuntos urbanos históricos numa conceção geral da organização territorial, Giovannoni concede-lhes simultaneamente um valor de utilização e um valor museológico. Este *património urbano*, cujo Giovannoni é o primeiro a definir, adquire sentido e valor como elemento e parte integrante de uma doutrina original de urbanização[94]. A modernidade do pensamento de Giovannoni advém da sua capacidade de definir critérios atuais aos problemas da *defesa dos centros históricos*, à introdução do conceito de *respeito ambiental* (entorno urbano), e à valorização das *arquiteturas menores*[95].

Não partidário das políticas urbanas praticadas em Roma, no início do século XX, conhecidas por *sventramento*[96] (fig.45), Giovanni condenou as reformas urbanistas modernas que destruíam o centro histórico para criar vias monumentais[97], isolando os monumentos[98] destituídos do seu contexto urbano[99] (fig.44). É neste sentido que Giovannoni estende os limites do seu pensamento sobre o restauro, dentro da própria

89. *"Funde na mesma unidade de intenções os polos do restauro monumental, e a programação urbanística; trata-se de uma intenção lúcida por encontrar a síntese ansiada entre as razões da história e da conservação, e as exigências da ciência aplicada, campo próprio da técnica da construção e do urbanismo. A sua fomação mista como engenheiro civil do Politécnico e arquiteto da Academia de Belas Artes permite-lhe conciliar ambos os polos"*. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 358 e 236.

90. *"De declarada filiação «boitiana»,* [Giovannoni] *foi um apoiante convencido das ideias do «restauro científico» ao sistematizá-las e conceder-lhes uma extrema importância enquadrada no caráter filológico do restauro"*. Consolida a teoria *boitiana* por um lado, e por outro, estende-a, especialmente pela natureza urbana dos monumentos e a conservação da cidade histórica. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración". Op. Cit. P. 51-52.

91. Tirou partido das teorias de Camillo Boito para sobre elas refletir e aperfeiçoar a prática do restauro. **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia". Op. Cit. P. 143.

92. (Ou contexto urbano, muitas vezes denominado por ambiente urbano). **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 236.

93. **Gustavo Giovannoni** in **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia". Op. Cit. P. 144.

94. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 137.

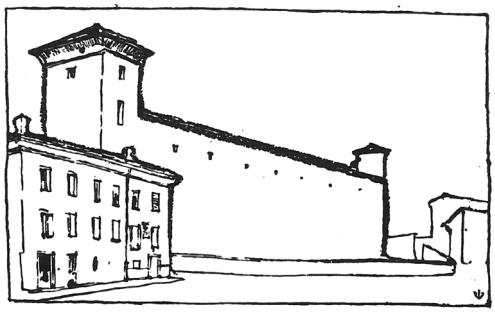
95. **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia". Op. Cit. P. 143.

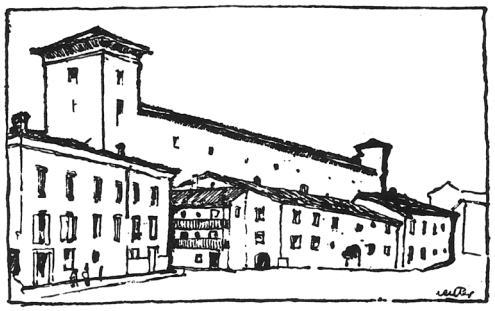
96. "*Operação de transformação radical da estrutura arquitetónica e socioeconómica dos centros históricos que se vinha a desenvolver por esses anos nas cidades italianas. Desde as suas primeiras versões no século XIX, o «sventramento» prolonga amplamente a sua vigência durante as duas décadas fascistas (1922-44), com a apropriação dos planos reguladores de várias cidades italianas*". **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 359.

97. Giovannoni opôs-se à abertura da *Via della Conciliazione*, a nova entrada monumental ao Vaticano, que resultou da destruição dos antigos *Borghi*, assim como o contraste que existia entre a densidade dos quarteirões dos bairros em relação à amplitude da Praça de S. Pedro. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración". Op. Cit. P. 52.

98. *"Os monumentos romanos são isolados e apresentados num contexto desnaturalizado para exaltar a sua grandeza,* […]*"*. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 361.

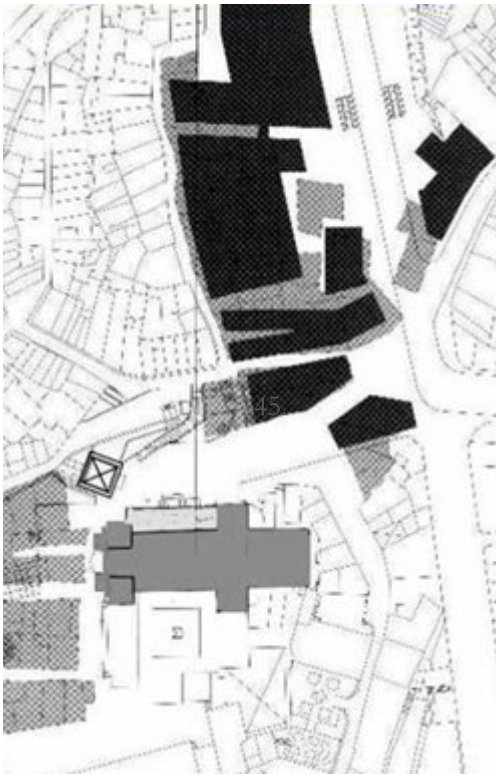
99. Giovannoni não falava apenas do valor pitoresco ou vetusto do contexto urbano, mas também da importância capital dos volumes que se geraram com o tempo nas ruas. Volumes sobre os quais emergem e contrastam os monumentos em diversas escalas. **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los

46. 

 47.

48. 

49. 

 50.

46. Wenter Marini. Torre Aquila do Castelo de Buonconsiglio. Confronto da proposta de isolamento do monumento, pelo apeamento das casas adossadas às muralhas. confrontado com o existente (fig.47), a demolição do tecido urbano cria um efeito rígido e de escala monumental.
47. Wenter Marini. Confronto da proposta de manutenção do casario adossado à Torre de Aquila e muralhas do Castelo de Buoconsiglio. O casario existente, cria um efeito pitoresco que permite um aspeto de conformidade de escalas assim como a geometria da malha urbana, revelando a importância de manter intacto o contexto dos monumentos.
48. Fotografia aérea da autoria da Foto Beleza. Também no Porto, a abertura da Avenida da Ponte, entre 1940-1948, levou a fortes demolições do conjunto tecido urbano envolvente à Sé Catedral. Na fotografia consegue-se observar o tecido bastante denso e formado por ruas estreitas e sinuosas que *afogavam* Sé, destacada apenas pela sua altimetria sobre o morro.
49. Modelo 3d, do mesmo ponto de vista, do morro da Sé atualmente. As demolições de 1940-1948, visaram essencialmente a abertura da Avenida da Ponte, (atualmente denominada Avenida D. Afonso Henriques), e a criação de uma grande esplanada posterior à fachada principal da Sé (projeto de Rogério de Azevedo). A maioria dos trabalhos realizados podem ser comparados ao *sventramento edilizio* que vieram a provocar o isolamento da Sé em relação ao casario, e ainda a abertura de uma grande via, que continua como uma ferida aberta no tecido urbano. Foram realizados mais de 40 projetos para colmatar este trecho de malha urbana, contudo nenhum foi realizado.
50. Projeto de Álvaro Siza Vieira para a requalificação da Avenida D. Afonso Henriques (2001). O projeto vem colocar claramente os enunciados de Gustavo Giovannoni, no que toca à complementariedade entre monumento e tecido urbano, afirmando que *"a excelência dos monumentos depende desse contraste"*. Neste sentido é proposta a construção de varios volumes (a preto), que baseiam-se no antigo tecido urbano (a cinzento), amparando e colmatando a cidade.

disciplina, ao criar o conceito de *diradamento*[100], ou "desbaste", segundo o qual se restaura toda uma área urbana.

Esta operação de intervenção nos núcleos históricos consistia, primeiramente, em rejeitar as demolições massivas do tecido urbano antigo, assim como a negação da prática do *isolamento dos monumentos*[101], motivada pela afirmação do conceito de *ambiente urbano* (figs.46-47). A prática do método do *diradamento* permitia a demolição estratégica de pequenos tramos ou grupos de casas que não tivessem interesse, de maneira a libertar áreas para a criação de praças e jardins, contudo, sem prejudicar a geometria original do tecido urbano[102]. Relativamente à introdução de novas adições arquitetónicas, Giovannoni adverte para o máximo respeito pelo ambiente urbano, que coincide com a máxima simplicidade de linhas arquitetónicas[103] de modo a recuperar-se a sua condição anterior[104] e salvaguardar o tecido urbano histórico[105] (figs.48-50).

A crítica e formulação de Giovannoni, situavam-no como pioneiro ideológico, porém, advieram algumas atitudes problemáticas com a aplicação excessiva dos seus princípios. Potenciada pela renuncia da inserção controlada de novas arquiteturas, capazes de relacionar-se com o contexto histórico, despoletou-se a separação da *cidade histórica* e da *cidade nova*, potenciadora da cristalização da primeira como estática e imutável que valoriza o seu papel como *cidade museu*[106].

A teoria do *diradamento edilizio* de Gustavo Giovannoni pode ser considerada, com os seus limites, como a primeira formulação correta orientada à salvaguarda operativa dos centros históricos[107]. Formulação esta potenciada pelo transporte dos princípios de Camillo Boito sobre o *restauro científico*, agora aplicados às dimensões do fragmento e do centro urbano, com o objetivo essencial de respeitar a escala e morfologia desses conjuntos, assim como preservar as suas relações originais[108] .

origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia". Op. Cit. P. 143.

100. *Diradamento edilizio*, um conceito que aparece formulado no artigo de Gustavo Giovannoni intitulado "Vecchie città ed edilizia nuova", publicado em *Nuova Antologia* em 1903.
101. *"O contexto do monumento histórico não poderia designar um edifício singular no exterior do contexto no qual se insere"*. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 171.
102. Para clarear o tecido urbano, criavam-se, pontualmente e estrategicamente, novas praças para cumprir funções modernas e de salubridade. Para o casario restaurava-se o seu exterior e interior proibindo a adição de pisos e alterações de uso. **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia". Op. Cit. P. 146.
103. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 362-363.
104. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración". Op. Cit. P. 52.
105. *"Em condições próximas às originais, porque o velho habitat tinha a sua ordem, a sua lógica, a sua higiene e a sua verdade"*. **Gustavo Giovannoni** in **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia". Op. Cit. P. 144
106. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 364.
107. **Ibidem**.
108. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 171.



51.



52.



53.

51. Milão - Itália, Galerias Vitorio Emanuele II após o bombardeamento de 1943. Milão foi alvo de mais de 60 ataques, tendo sido o de Agosto de 1943 o mais funesto, registando-se um maior número de vítimas e destruição da cidade. Os principais edifícios históricos da cidade foram alvo de ataques com o objetivo de destruição da identidade regional/nacional que se encontra espelhada no património cultural. Cenário que se repetiu em vários países europeus durante toda a guerra.
52. Igreja de Nossa Senhora de Nápoles, Itália, após o bombardeamento e incêndio durante a Segunda Guerra Mundial. A igreja ficou reduzida às suas fachadas, e fucou completamente arruínada, tendo perdido todo o seu recheio e os elementos clássicos que a ornamentavam.
53. Interior da igreja de Nossa Senhora de Nápoles após o restauro. O tempo do restauro, colocou-se neste caso sobre o seu aspeto primitivo, visto ter-se restaurado a igreja na sua idealidade gótica, segundo vestígios encontrados. Contudo, se a igreja tivesse sido mantida como ruína, esses mesmos vestígios poderiam ser observados sem a necessidade de deturpação da autenticidade histórica. "

[...] *Pelo facto de terem reaparecido os vestígios da Igreja gótica angevina parecia ter permanecido mais do que uma ruína; mas, jusmente porque pareciam conspícuos os vestígios reaparecidos, o problema deveria ter sido colocado sob o ângulo* [...] *do conceito de ruína pela instância artística: sob este aspeto o problema deveria ser considerado,* [...]*, se a evocação do primitiva estado da igreja teria sido mais eficaz com a conservação sob a forma de ruína histórica do que com a represtinação*". **Cesare Brandi**, "Teoria do Restauro", Op. Cit. P. 41-43.

Restauro Crítico

A teoria do restauro de Cesare Brandi (1906-1986) constitui um marco importante na reflexão moderna sobre o restauro. É através da fundação do Instituto Central do Restauro (1939-59)[109], e as intervenções levadas a cabo sob a sua administração, que Brandi revela uma atividade consistente com numerosos escritos sobre o restauro, que abordaram os problemas e polémicas da disciplina[110,] culminando na publicação da *Teoria do Restauro* (1963) . É num contexto pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945), no qual a Europa se encontrava tragicamente arrasada, com as suas cidades e monumentos arruinados, que Cesare Brandi e o ICR atuam, a partir da experiência prática e sistemática, até à individualização das questões do restauro (fig.51).

"O restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão para o futuro".[111]

Partindo desta premissa, Brandi aborda aquilo a que podemos chamar *os grandes temas do restauro*: a unidade e o tempo da obra de ate, a sua matéria construtiva, as adições, as reconstruções, e a pátina e limpeza[112].

No ponto de partida fundamental da teoria de Brandi está a definição da natureza da obra de arte, que, como produto da atividade humana, impõe uma dupla valorização. De um lado, a sua *instância histórica*, que a remete para um certo tempo e um determinado lugar; e, por outro lado a sua *instância estética*, que advém da apropriação de uma qualidade específica como produto artístico da atividade humana; o restauro da obra de arte deve respeitar e reconhecer as suas duas instâncias, nas quais a sua natureza e singularidade determinarão o modo de intervenção.

A *instância histórica* insere a obra de arte no tempo histórico para determinar em qual deles o restauro é lícito[113]. O *tempo* está presente na obra de arte sob o seu aspeto de *duração*, *intervalo* e *instante*[114]. O restauro não pode inscrever-se no instante temporal próprio do processo criativo, colocando-se como *recriação* da obra de arte[115] e não pode incidir no lapso temporal que discorre desde a conclusão da obra até ao momento presente[116]. O único tempo legítimo que se apresenta à própria ação de restauro é o próprio presente da consciência do observador[117] (figs.52-53).

É sobre a *instância histórica*, e na sua legítima inserção

109. **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia". Op. Cit. P. 148.

110. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 271.

111. **Cesare Brandi**, "Teoria do Restauro", (trad. Cristina Prats), Amadora : Orion, 2006. P. 4.

112. A superação desta dialética constitui o núcleo da teoria de Brandi e responde à intenção de harmonizar de maneira crítica o tradicional debate: "restaurar ou conservar?". **Maria José Martínez Justicia**, "Historia y Teoría de la Conservacíon y Restauración Artística". Op. Cit. P. 303.

113. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 273.

114. Duração, na expressão da obra de arte quando é formulada pelo artista; em segundo lugar como intervalo, que separa o fim do processo criativo em que a nossa consciência atualiza em si a obra de arte; e em terceiro lugar, o instante da irrupção da obra de arte na consciência humana. **Cesare Brandi**, "Teoria do Restauro". Op. Cit. P. 29.

115. *"A confusão mais comum é a que tende a identificar o tempo da obra de arte com o presente histórico em que o artista ou o observador, ou ambos, vivem. […] nessa suposição grosseira está implícita a confusão dos dois momentos do processo criativo: no primeiro, que leva à individualização do objeto, o artista fará ou não confluir na sua escolha indiscutíveis* […] *aspirações ou conspirações que pode ter em comum com a sua época.* […] *Mas quando passar à formulação daquele objeto,* […] *as concomitâncias externas que se solidificaram no objeto constituído não permanecerão* […] *como o inseto que ficou encerrado na gota de âmbar. O tempo em que o artista vive será ou não reconhecido na sua obra e a validade desta em nada aumentará ou diminuirá*". **Idem**. P. 30.

116. *"Por mais absurdo que também possa parecer, poder-se-á tentar fazer cair o restauro no lapso de tempo entre a conclusão da obra e o presente; e também isto foi feito e possui um nome. É o restauro de repristinação, que quer abolir aquele lapso de tempo*". Tal como o restauro em estilo, trata-se de eliminar este intervalo temporal ao recuperar-se o seu estado original tal como surgia depois do momento criativo. **Idem**. P. 33.

117. *"O restauro, para representar uma operação legítima, não deverá pressupor nem o tempo como reversível, nem a abolição da história. A ação de restauro, além disso, e pela mesma exigência que impõe o respeito pela complexa historicidade devido à obra de arte, não se deverá apresentar como secreta e quase fora do tempo, antes deverá apresentar-se de modo a ser caracterizada como evento histórico que é, pelo facto de ser ato humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte ao futuro*". **Idem**. P. 33-36.

54.





55.

56.





57.

54. Templo Malatestiano de Rimini, intervenção sobre um templo gótico (século XIII) de Leon Battista Alberti (1450). Sobre a estrutura gótica, Alberti é encarregue de transformar o templo num mausuléu para Malatesta em estilo Renascentista. O templo inacabado apresenta o contraste da intervenção de Alberti através da diferenciação de texturas e vocabolário clacissista expresso pela justaposoção do mármore à alvenaria de tijolo.

55. Pormenor da fachada Norte do templo, onde a fachada projetada por Alberti, em primeiro plano, se sobrepõe ao plano posterior de janelas em estilo gótico.

56 Aspeto do templo Malatestiano após a sua ruína provocada pelos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial. O mausuléu foi reconstruído utilizando elementos resgatados dos destroços.

57. Interior do Templo Malatestiano, onde se confrontam e complementam a estrutura gótica, expressa nas abóbadas e cobertura em madeira, e a imagem clássica, expressa nos arcos talhados em mármore. A intervenção de Alberti, assertiva e confiante, utiliza a arquitetura clássica como ferramenta e unidade capaz de absorver e transformar o edifício histórico, a tal ponto que, aquando o seu restauro, o templo não foi reconstituído na sua feição primitiva, mas antes na asserção de todas as épocas de construção que o monumento compreendeu.

temporal, em virtude do seu caráter documental e histórico[118], que Brandi coloca alguns problemas do restauro e conservação. Em primeiro lugar o problema da conservação ou remoção[119] das adições históricas à obra de arte, que *"do ponto de vista histórico,* […] *não é senão um novo testemunho do fazer humano, e, portanto, da história: neste sentido, a adição não difere da cepa originária e tem os mesmos direitos a ser conservada"*[120]. Em segundo lugar, no problema das *reconstruções*[121], que implica abolir um *lapso de tempo*, distingue dois tipos de intervenção completamente opostos: um na qual a obra de arte pretende ser *"retrodatada"*, e representa um *"falso histórico que jamais pode ser admissível"*; e um segundo caso em que a reconstrução pretende absorver e transformar a obra de arte preexistente, sem deixar vestígios e pode ser legítima, no sentido em que é *"testemunho autêntico de um fazer humano do presente e, como tal, um documento não dúbio da história"*[122] (figs.54-55).

O problema da conservação ou eliminação de elementos adicionados à obra de arte adquire uma argumentação precisa na *instância estética* que, em princípio, inverte os valores que dizem respeito à *instancia histórica*[123].

"E como a essência da obra de arte é ser vista no facto de constituir uma obra de arte, e só numa segunda instância no facto histórico que caracteriza, é claro que, se a adição deturpa, desvirtua, ofusca oculta parcialmente a visão da obra de arte, essa adição deve ser removida"[124].

Em muitas ocasiões, a reconstrução comporta a criação de uma nova unidade artística pelo que, segundo Brandi, requer a sua conservação[125] (figs.56-57). "*Mas pode suceder que a reconstrução – seja ela uma condenável repristinação ou uma nova adaptação – não possa ser retirada, por ter causado a destruição parcial de alguns aspetos do monumento* […]. *Neste caso, a reconstrução deverá ser conservada, ainda que prejudicial ao monumento"*[126]. Contudo, as *cópias*, como substituição da obra original pela sua réplica, representam uma falsidade histórica e estética, a não ser que adquiram sentido de mero elemento integrador[127].

A matéria como epifania da imagem dá, então, a chave do desdobramento que já se vislumbrara e que agora se define como *"estrutura"* e *"aspeto"*[128]. O campo legítimo do restauro concentra-se na materialidade da obra de arte e na sua aplicação aos componentes materiais que a constituem[129] - o *aspeto* e a *estrutura*. A matéria é insubstituível quando prevalece diretamente pela figuração da *imagem* como *aspeto*; o mesmo não

118. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas". Op. Cit. P. 275.

119. *"Mas como a obra de arte se apresenta com a bipolaridade da historicidade e da estética, a conservação e a remoção não poderão ser feitas nem a despeito de uma, nem no desconhecimento da outra"*. Cesare Brandi, "Teoría do Restauro". Op. Cit. P. 45.

120. A sua conservação é a norma a seguir, enquanto que a sua remoção leva à negação e destruição de uma passagem histórica e à falsificação do dado "[…] *a remoção deve ser sempre justificada e, em qualquer caso, deve ser feita de modo a deixar traços de si mesma e na própria obra*". "[…] a *conservação da adição deve ser considerada normal; excecional, a remoção*". **Idem**. P. 45-46.

121. O termo refazimento como surge na tradução da "*Teoria do Restauro*" de Cesare Brandi dado pela amplitude das obras de arte, pareceu-nos inadequado para a sua aplicação no caso da arquitetura, daí a utilização do termo reconstruções. Termo também empregado por Ignacio González-Varas.

122. **Cesare Brandi**, "Teoria do Restauro". Op. Cit. P. 46-47.

123. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas". Op. Cit. P. 275.

124. Sendo a instância que tem maior peso a sugerir a resolução, em todo o caso, devem ser conservadas à parte a documentação e registo do período histórico que é removido e apagado do corpo vivo da obra. **Cesare Brandi**, "Teoría do Restauro". Op. Cit. P. 61-62.

125. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas". Op. Cit. P. 275.

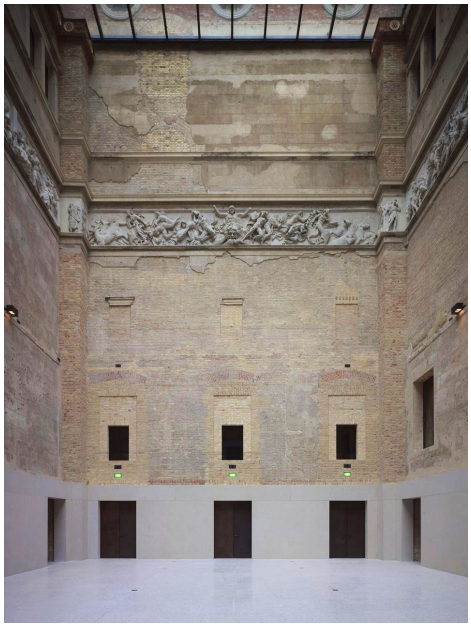
126. **Cesare Brandi**, "Teoria do Restauro". Op. Cit. P. 61-63.

127. Como no caso da já referida reconstrução do campanário de São Marcos, onde o seu valor didático e comemorativo alcança o axioma *"nostálgico «como era, onde estava», como ofensa à história e um ultraje à estética, ao colocar o tempo reversível e a obra de arte reproduzível à vontade*".

128. **Cesare Brandi**, "Teoria do Restauro". Op. Cit. P. 8.

129. "*É na noção de que a matéria permite a expressão da imagem, e que a imagem não limita a sua espacialidade ao invólucro de matéria transformada em imagem [que] poderão ser assumidos como meios físicos de transmissão da imagem também outros elementos intermediários entre a obra e o observador" tais como a qualidade da atmosfera e da luz assumidas como o próprio lugar de manifestação da imagem*. **Idem**. P. 12.

58.



59.



60.



61.



62.



58. Neues Museum (Novo Museu), Berlim, Alemanha, David Chipperfield (2009). Edificado entre 1843 e 1855 o museu foi severamente danificado entre 1943-1945 durante os bombardeamentos de Berlim na Segunda Guerra Mundial. Contrariamente ao restauro sob o ponto de vista de reconstituir a feição primitiva neoclássica do edifício histórico, a intervenção de Chipperfield visou a conservaçõ de todos os fragmentos do edifício que estavam em ruína, e a introdução de novos elementos para garantir a sua acomodação às novas necessidades do museu contemporâneas.

59. "Annunciazzone", Antonello da Messina, Siracusa, Museu Nacional do Palácio de Bellomo. Neste caso, as lacunas aparecem como manchas sobre a pintura, fazendo com que as partes omissas funcionem como fundo sobre a qual a pintura é figura. Cesare Brandi, exemplifica o reestabelecimento da unidade potencial da obra de arte através de alguns casos de restauro de pinturas e frescos. Estabelece-se aqui um paralelismo entre o preenchimento da lacuna na pintura com a da arquietura, onde os novos elementos são introduzidos com cores neutras e morfologias simplificadas com o propósito de não adulterar a leitura histórica e da autenticidade dos monumentos.

60. Remodelação do Edifíco Sede do Banco de Portugal, Gonçalo Byrne e João Pedro Falcão de Campos, Lisboa, 2015. Tal como o preenchimento de uma lacuna, o altar da antiga igreja de S. Julião é consolidado utilizando uma expressão neutra e simples, com um cromatismo semelhante à igreja pombalina à qual serve de fundo.

61. "Madonna col bambino, da Lucignano d'Arbia", Simone Martini, Siena, Pinacoteca. A grande lacuna que o fresco apresentava, em torno da Senhora e do menino, levou a que o aspeto cromático do fundo fosse pintado a dourado para que não criasse impacto sobre a figura.

62. Teatro Thalia, Gonçalo Byrne e Barbas Lopes, Lisboa, 2008. À semelhança da figura anterior, a nova estrutura que serve de fundo apresenta o mesmo aspeto cromático que a imagem da preexistência.

se passa como *estrutura*, que é substituível, na medida em que para a conservação da *imagem* da obra de arte, pode-se considerar o sacrifício das suas partes ou características estruturais, quando não interfiram de modo algum com o *aspeto* da obra[130] (figs.58, 60 e 62).

"O restauro deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isto seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem apagar nenhum sinal da passagem da obra de arte no tempo".[131]

O restabelecimento da *unidade potencial da obra de arte*, ainda que, fisicamente, se assumam lacunas ou interrupções, deve tentar desenvolver a potencial unidade originária contida em cada um dos fragmentos da obra de arte que compõe um *todo*[132] (figs.58-62). Contudo, as instâncias histórica e estética estão inerentes à própria operação de restauro e à direção do que pode ser este restabelecimento, de maneira a não praticar um falso histórico ou a realizar uma ofensa estética:

"A integração deverá ser invisível à distância da qual a obra de arte deve ser vista, mas imediatamente reconhecível, e sem necessidade de instrumentos especiais"; a matéria "só é insubstituível se contribuir diretamente para o aspeto da imagem e não para tudo aquilo que é estrutura"; e, por fim, "cada intervenção de restauro não deve tornar impossível, mas antes deve facilitar as eventuais intervenções futuras".[133]

O caráter crítico da teoria do restauro de Brandi é claro nas suas asserções: na afirmação fundamental de que o restauro é um ato crítico dirigido ao reconhecimento da obra de arte, encaminhado à reconstituição do texto autêntico da obra de arte; no privilégio concedido à instância estética, que *corresponde ao facto basilar da artisticidade pela qual a obra é obra de arte*[134]. Contudo, Brandi não nega a legitimidade de uma ação de intervenção que pretenda *absorver e transformar* […] *a obra preexistente*[135], numa nova figuração ainda que este procedimento já não faz parte do campo do restauro.

Em suma, a sistemática teorização de Cesare Brandi permanece como uma das mais completas tentativas de dotar de um *corpus* de regras e princípios conexos ao restauro. A "Teoria do Restauro" permanece plena de atualidade, como um brilhante esforço de conciliação numa síntese superior e rigorosamente deduzida das instâncias culturais e metodológicas, confrontada, por vezes, contra os aspetos criativos em defesa da historicidade, e, noutras ocasiões, contra os aspetos conservadores puros, em defesa das exigências figurativas da obra de arte, discussão que resulta numa dialética governada com completa propriedade por Cesare Brandi[136].

130. Concede-se também uma nova atenção às intervenções que, sem consistir em operações práticas sobre a matéria própria da obra de arte, contribuem em determinar as condições necessárias para a sua fruição, resolvendo o acordo entre a espacialidade própria da obra e o espaço existencial em que esta resulta imensa. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 276-277. E; Cesare Brandi, "Teoria do Restauro". Op. Cit. P. 7-12.

131. **Cesare Brandi**, "Teoria do Restauro". Op. Cit. P. 6.

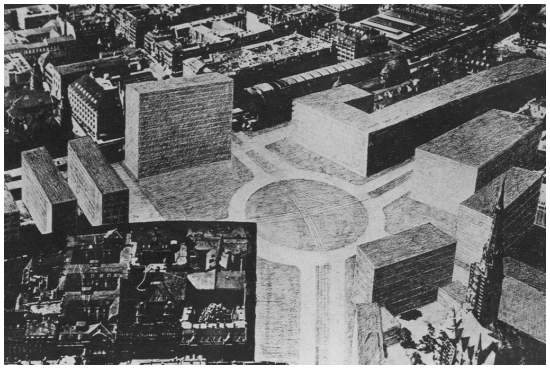
132. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 277.
"Devemos, […]*, sondar a irrevogabilidade da atribuição do caráter de unidade à obra de arte e, precisamente, a unidade que diz respeito ao «inteiro», e não a «unidade» que se alcança no total.* […]*. É, portanto,* […] *a construção feita de blocos separados, o caso que de forma mais eloquente demonstra a impossibilidade de a obra de arte ser concebida como um total, quando, ao contrário, deve realizar um inteiro. […] A intervenção orientada para reencontrar a unidade original, desenvolvendo a unidade potencial dos fragmentos daquele «todo» que é a obra de arte, deve limitar-se a desenvolver sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou que se podem encontrar em testemunhos autênticos do estado original*". **Cesare Brandi**, "Teoria do Restauro". Op. Cit. P. 13-16.

133. **Idem**. P. 16-18.

134. **Idem**. P. 3.

135. Pode ser perfeitamente legítimo, mesmo do ponto de vista histórico, porque é sempre testemunho autêntico do presente de um fazer humano e, como tal, documento não dúbio da história. **Idem**. P. 47.

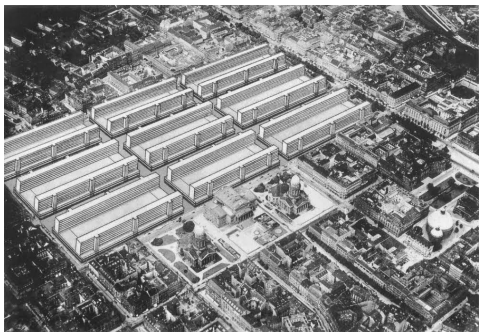
136. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, princípios y normas". Op. Cit. P. 278.



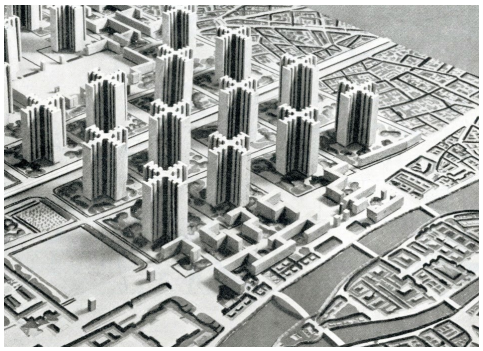
63.



64.



65.



66.



67.

63. Ludwig Mies van der Rohe, projeto para Alexanderplatz, Berlim, Alemanha, 1929. A fotomongem apresenta uma técnica de representação que expressa a relação contrastante entre a nova arquitetura e a a arquitetura existente. Destaca-se ainda que a nova arquitetura não é completamente alheia ao contexto urbano onde se insere, procurando alinhamentos e colmatando os quarteirões existentes.

64. Mies van der Rohe, projeto de uma torre em Friedrichtrasse, Berlim-Mitte, Alemanha, 1921. Note-se que a representação do edifício estabelece uma forte relação contrastante com o tecido urano, determinando um valor de novidade.

65. Ludwig Hilberseimer, plano de urbanização em altura para Friedrichstadt, Berlim, Alemanha, 1927. Apesar do contraste estabelecido entre os novos edifícios e os existentes, Hilberseimer procura uma relação com a cidade através da modulação dos quarteirões que são duplos em relação aos existentes.

66. Maquete do projeto de Le Corbusier, "Plano Voisin" de Paris, França, 1936. Este projeto é um dos mais radicais da arquitetura moderna considerando sua escala e inserção urbana. Previa-se a destruição de 5 milhões de metros quadrados na margem Norte do rio Sena, e a substiuição do tecido urbano existente por grandes torres cruciformes que conseguiam albergar mais serviços e habitações respondendo a novos requesitos de salubridade.

67. Templo Malatestiano de Leon Battista Alberti, Rimini, Itália, 1450. A utilização da linguagem clássica como atitude projetual prévia ("*uma linguagem que se apresenta como absolutamente unificada em si mesmo, que tem o seu próprio sistema conotativo, que tem a sua própria sintaxe*"), permitia intervir *"sobre as arquiteturas de uma cidade existente com o fim de submetê-las neste projeto unitário que a arquitetura do classicismo comporta"*. Ignasi de Solà-Morales, "Teorías de la intervención arquitectónica (1979)", Op. Cit. P. 21.

1.3. *Intervir e Transformar (n)os Monumentos (século XXI)*

"A relação entre uma intervenção de nova arquitetura e a arquitetura preexistente é um fenómeno variante, em função dos valores culturais atribuídos, tanto à significação da arquitetura histórica, como às intenções de uma nova intervenção".[137]

Uma nova arquitetura, para além de se aproximar fisicamente à preexistente, relaciona-se visualmente e espacialmente com ela e estabelece uma leitura que acompanha explícita ou implicitamente a nova intervenção, na sua significação global. A partir da definição categórica proposta por Riegl, Solà-Morales explica a arquitetura do Movimento Moderno no século XX, pela sua nova vontade de arte moderna, prefigurada no contraste entre o valor de novidade e o valor da antiguidade, *isto é, o contraste entre o novo e o vetusto*[138].

Expressos nos grafismos utilizados para representar os projetos de Mies van der Rohe de Friedrichstrasse (1919) e Alexanderplatz (1921, figs.63-64); Ludwig Hilberseimer para o centro de Berlim (1927, fig.65); ou o projeto de Le Corbusier para a área central de Paris (1936, fig.66), as técnicas da fotomontagem ou representações perspéticas análogas[139] são especialmente adequadas para salientar o contraste entre as velhas e as novas arquiteturas. Uma contraposição que traduz diferenças de textura, materiais, geometrias e densidades das tramas urbanas[140]. Para além das novas arquiteturas inseridas em contexto urbano no século XX, também os profissionais do restauro, direcionados à conservação dos monumentos, propunham a intervenção nos monumentos e admitiam a adição de partes, segundo um princípio de intervenção mínima, utilizando o contraste como categoria básica de relação entre o velho e o novo[141].

Solà-Morales interpreta as teorias e formulações do restauro em três momentos que nos ensinaram a qualificá-lo e legitimá-lo. O primeiro momento da época clássica do renascimento, pôs em manifesto que a intervenção é capaz enfrentar o edifício preexistente com a segurança que os instrumentos da arquitetura são capazes de dar resposta a uma unificação do espaço da cidade pela justaposição do antigo e do novo (fig.67). O segundo momento, situado nas formulações da cultura positiva, comprovou que o conhecimento científico, codificado nos valores da arquitetura, permite-nos analisar e intervir nos edifícios históricos[142]. O terceiro momento, que deriva do *positivismo póshegeliano*, legou-nos o entendimento que o edifício tem capacidade para expressar-se e, apesar de não serem possíveis de ser definidos sob um ponto de vista formal, os problemas da intervenção podem ser colocados como problemas concretos sobre estruturas concretas[143].

137. **Ignasi de Solà-Morales**, "Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica (1985)", in *Intervenciones*. Op. Cit. P. 35.

138. *"A história da arquitetura do passado é analisada como produto do passado, ao enfatizar a «novidade» e a «diferença» da arquitetura do presente"*. **Idem**. P. 35 e 38-39.

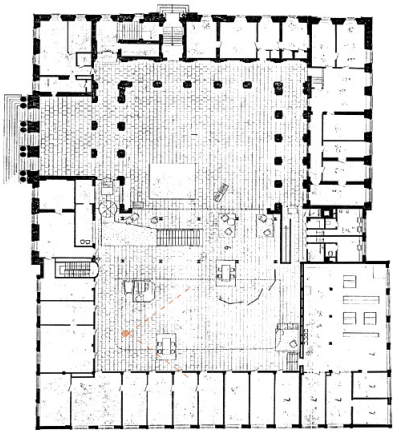
139. *"Da mesma maneira que a «collage» ou a fotomontagem desenvolveram técnicas de significação a partir da contraposição de fragmentos autónomos na qual a sua confrontação produzem um novo significado específico, também a arquitetura, no seu confronto entre estruturas vetustas e novas, encontra o fundo e forma nas quais o passado e o presente se reconhecem"*. **Ignasi de Solà-Morales**, "Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica (1985)". Op. Cit. P. 40.

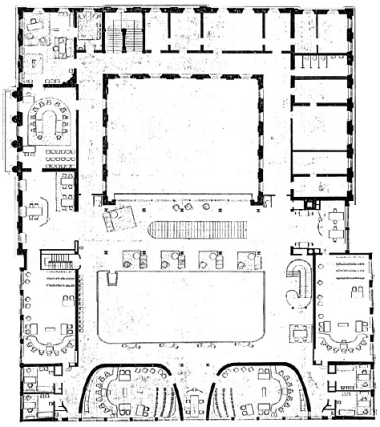
140. *"Nas suas expressões pragmáticas, a arquitetura do movimento moderno era filha de um sistema formal que pretendia ser autossuficiente, baseado na gramática abstrata da forma e na geometria elemental dos volumes"*. **Idem**. P. 35 e 36.

141. Tal como os princípios desenvolvidos por Camillo Boito nos finais do século XIX, ao tentar desenvolver uma atitude propriamente positiva face às aporias do restauro de Viollet-le-Duc e Ruskin ao desenvolver o restauro científico, que foi aplicado na Carta de Atenas de 1931. **Idem**. P. 40-41.

142. **Ignasi de Solà-Morales**, "Teorías de la intervención arquitectónica (1979)", in *Intervenciones*. Op. Cit. P. 30-31.

143. ***"Talvez por isso, perceber as necessidades do edifício é, ainda hoje, a primeira a atitude responsável e consciente ante um problema de restauro"***. **Idem**. P.32.





68.



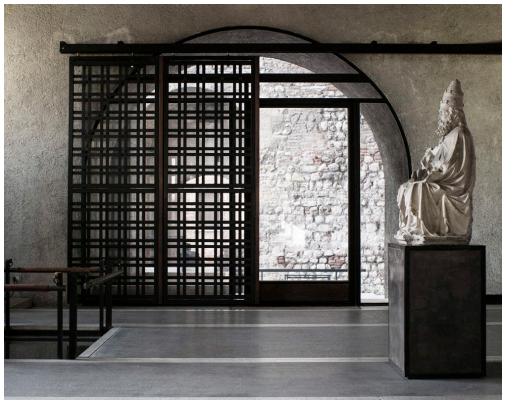
69.



70.



71.



72.

68. Erik Gunnar Asplund, Ampliação do Tribunal de Gotemburgo, Suécia, 1913-1936. Plantas dos pisos 0 e 1 com indicação da localização e ângulo de visão das duas figuras seguintes.
69. Aspeto interior do átrio na área ampliada por Asplund. Em termos planimétricos, esta área está relacionada com o claustro do edifíco histórico.
70. Fachada do Tribunal de Gotemburgo, do lado direito destaca-se a ampliação de Asplund, que procura relação com o edifício histórico pela modulação e métrica dos vãos, e pelo aspeto cromáico entre o novo e o antigo.
71. Castelvecchio, Carlo Scarpa, Verona, Itália, 1957-1975. A intervenção de Scarpa afasta-se de uma atitude de reconstituição do edifício histórico, procurando o (re)estabelecimento da unidade potencial através da conservação e reinserção de todos os fragmentos que fazem parte do antigo castelo.
72. Vista interior do Castelvecchio, pormenor de uma porta. Scarpa introduz novos elementos que estabelecem uma analogia com os antigos.

Do Contraste à Analogia

A posição de Solà-Morales (1942-2001), analisada através da publicação da conferência *Teorias da Intervenção Arquitetónica* (1979) e do artigo *Del Contraste a la analogia : transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica* (1985), é consciente da impossibilidade de que é a definição estática e absoluta da prática do restauro. Neste sentido é sugerido, pela sua *vaguidão e imprecisão*, o termo *"intervenção"* que, no seu duplo sentido, é capaz de definir qualquer tipo de operação a realizar num edifício ou arquitetura; e, por outo lado, comporta em si um sentido crítico às ideias anteriores que estabeleceram a *intervenção* como restauro, conservação ou reutilização[144].

"Na realidade, todo o problema de intervenção é sempre um problema de interpretação de uma obra de arquitetura existente, pois as possíveis formas de intervenção que se propõe são sempre formas de interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir".[145]

Intervir significa, portanto, interpretar[146]; é como tentar que o edifício volte a dialogar, e que dialogue numa determinada direção. *Se a intervenção é o termo maximamente geral, é necessário considerar as formas da intervenção como formas de interpretação diferentes*[147]. É num caminho a uma atitude de intervenção projetual que Solà-Morales propõe o repensar da nossa relação com os edifícios históricos. É preciso passar de uma atitude no fundo evasiva e cada vez mais distante, própria da proteção-conservação, a uma atitude de intervenção projetual[148].

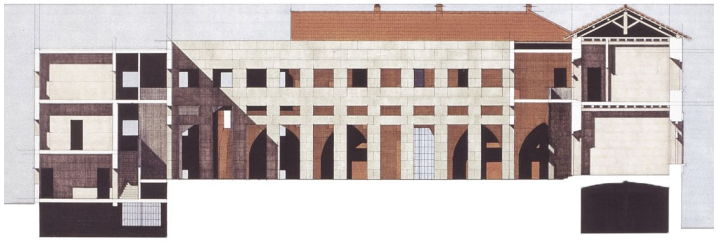
"O predomínio da categoria do «contraste» como fundamento do efeito estético nos problemas da intervenção pertence já ao passado. Pelo menos não se pode falar hoje da sua condição privilegiada e os efeitos do «contraste» permanecem nas obras de intervenção recentes, como resíduos da poética do movimento moderno em alguns arquitetos atuais, ou, em qualquer caso, como uma mais das figuras retóricas que se utilizam na nova relação mais complexa que a sensibilidade atual estabelece com a arquitetura histórica".[149]

É desta proposição que Solà-Morales apresenta quatro exemplos de intervenções em edifícios preexistentes.

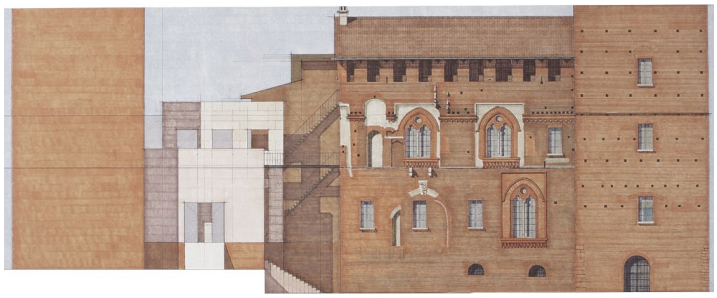
O projeto para o edifício anexo ao Tribunal de Gotemburgo (1913-1937), realizado por Erik Gunnar Asplund, já não pode ser explicado pela simples noção de contraste (fig.68). Fruto de uma interpretação das características dominantes no edifício antigo, a distribuição da planta, (ao estender o sistema de pátios), assim como a ordem da fachada, (que prolonga o ritmo de vãos e pilastras), constituíram a aproximação a uma solução que se desenvolveu segundo a analogia entre os dados que se consideraram relevantes na estrutura antiga e as formas que se propunham para a nova ampliação (fig.69-70). A diferença e a repetição davam-se em simultâneo segundo um conjunto de relações semelhantes e diversidade próprias de toda a operação analógica[150].

Na reutilização da obra medieval Castelvecchio de Verona (1957-1967) como museu da cidade, Carlo Scarpa (1906-1978) intervém com a introdução de figuras historicistas sobre a historicidade do edifício existente (figs.71-72). É através de um percurso onde

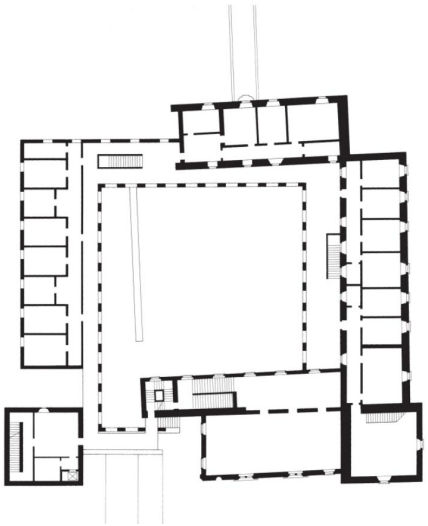
144. **Ignasi de Solà-Morales**, "Teorías de la intervención arquitectónica (1979)". Op. Cit. P. 15.
145. **Ibidem**.
146. *"A intervenção significa, portanto, interpretação, e que estas interpretações podem ser diversas, prova-o inclusive, a diversidade terminológica com que os problemas da intervenção costumam apresentar-se.* […] *Conceitos que significam coisas diferentes, mas, por vezes, são critérios que se sobrepõe"*. **Idem**. P. 15-16.
147. **Idem**. P. 16.
148. **Idem**. P. 31.
149. **Ignasi de Solà-Morales**, "Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica (1985)". Op. Cit. P. 42.
150. **Ibidem**.



73.



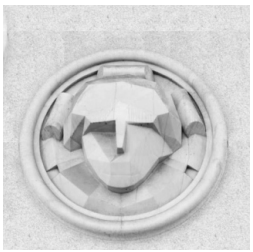
74.



75.



76.



77.



78.



79.

73. Giorgio Grassi, Restauro do Castelo de Abbiategrasso, Itália, 1970, secção Sul-Norte, (projeto não construído). A intervenção de Grassi visava a reconstituição tipo-morfológica do antigo castelo, pela construção de um novo claustro e volume na ala Sul para restabelecimento da unidade formal.
74. Alçado Este e principal da intervenção de Grassi no Castelo de Abbiategrasso. A construção de um volume a Sul relaciona-se com a torre Norte preexistente.
75. Planta do piso principal do Castelo de Abbiategrasso, Giorgio Grassi. As paredes mais espessas das alas Norte, Este e Oeste, são a preecistência, enquanto o claustro, a ala Sul e a torre a Sudeste são novos elementos da intervenção de Grassi.
76. Pormenor de um elemento ornamentativo preexistente neoclássico do Banco de Espanha em Madrid.
77. A intervenção de Rafael Moneo para a ampliação do Banco de Espanha (1980), visou a construção da fachada no mesmo estilo, contudo, na simplicação dos seus elementos como marca da intervenção contemporânea.
78. Gaveto onde se centrou a intervenção de Moneo, destacando-se a diferença, do lado esquerdo, da patine das alvenarias de pedra antiga e recente.
79. Maquete e secção 3D do projeto de Rafael Moneo. Apesar da fachada ser construída no mesmo estilo, no interior é assumida a contemporaneidade da intervenção.

Do Contraste à Analogia

se acumulam imagens redesenhadas de arquiteturas do passado, que o procedimento analógico[151] surge pelas associações que o espetador estabelece ao longo do tempo e estabelecem conexões ou enlaces entre o edifício histórico real e/ou imaginário e os elementos de desenho que servem para acondiciona-lo eficazmente[152].

No restauro do Castelo de Abbiatgrasso (1970), Giorgio Grassi (1935-) introduz uma correspondência dimensional, tipológica e figurativa entre as velhas e as novas partes baseada numa análise tipológica do edifício (fig.75). O projeto resolve-se numa procura de uma correlação recíproca que unifica a identidade do conjunto. A restituição tipológica do pátio interno como elemento de ligação entre o velho e o novo[153], trata-se de uma maneira dialética de expressar simultaneamente a semelhança e a diferença[154] (figs.73-74).

Por outro lado, no projeto de ampliação do edifício do Banco de Espanha (1980) em Madrid, Rafael Moneo (1937-) propõe a intervenção através de um procedimento rigoroso estabelecido pelas leis do edifício preexistente, segundo a sua lógica compositiva e de organização espacial e construtiva (fig.78). O projeto de ampliação completa o edifício existente, apagando, até ao extremo, os sinais de intervenção, sobressaindo até que limites o edifício existente impõe as suas exigências (fig.79). A *analogia* aqui produz-se ténue e quase impercetível para converter-se em mero pleonasmo[155] (figs.76-77).

"A compreensão da linguagem utilizada nos fenómenos artísticos, que tem a sua origem na linguagem formalista, permitiu conhecer com maior precisão as condições pelas quais a significação pode afastar-se, transformar-se através de relações estruturais"[156].

Nos exemplos analisados, os significados que as obras colocam, são explicados por uma liberdade de manipulação do sentido das novas adições, enquanto que apenas existem como suporte dessa manipulação as estruturas de significação próprias do edifício preexistente. É na adição de um conglomerado de referências históricas que agora substituem um antigo conhecimento sistemático e eficiente da história como um imaginário múltiplo[157].

"A intervenção como operação estética é a proposta criativa, arbitrária e livre pela qual tenta-se não só reconhecer as estruturas significativas do material histórico existente, mas também utilizá-las como pauta «analógica» do novo artefacto edificado"[158].

151. Aqui não através das ordens formais interdependentes, como no caso do Tribunal de Gotemburo.
152. **Ignasi de Solà-Morales**, "Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica (1985)". Op. Cit. P. 43-44.
153. *"Trata-se de uma correção do idealismo de Viollet-le-Duc, quem procurava no edifício a «ideia» como pauta para a intervenção, pela qual agora se transforma num realismo completamente relacionado à materialidade espacial, física e geográfica do artefacto sobre o qual se atua"*. **Idem**. P. 45.
154. **Idem**. Op. Cit. P. 45-46.
155. **Ibidem**.
156. *"A estrutura da linguagem, que reconhecida sobre a trama dos objetos permite a sua liberdade e manipulação, esta é também a que, no campo da intervenção arquitetónica, define a situação presente"*. **Idem**. P. 50.
157. **Ibidem**.
158. *"A confrontação, como diferença e semelhança, a partir do interior do único sistema possível: o sistema particular definido pelo objeto existente é o fundamento de toda a »analogia», e, sobre esta «analogia» constrói-se todo o significado possível e aleatório"*. **Idem**. P. 50.

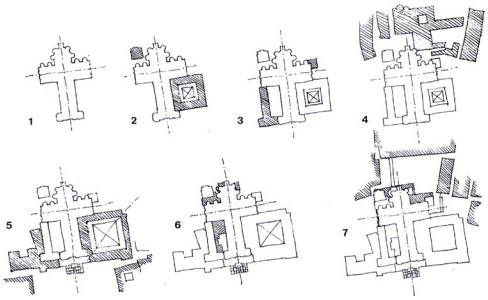
80.

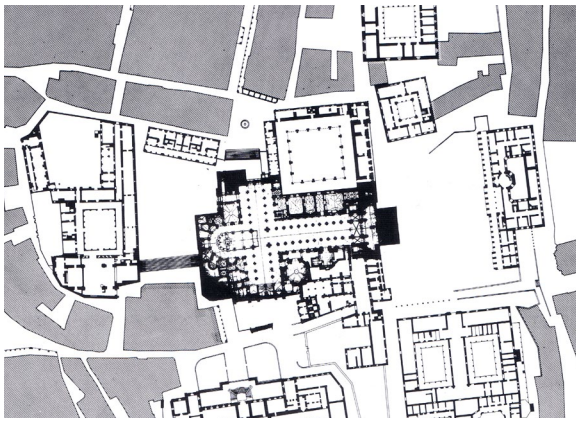




81.

82.





83.



84.



85.

80. Palácio de Carlos V, Alhambra, Espanha, (à direita). Intervenção renascentista iniciada em 1528 sobre o conjunto islâmico realizado pelo arquiteto Pedro Machuca (1490-1550). *"O palácio, representando a unidade central da articulação do conjunto, sem renunciar da sua unidade formal, oferece a sua própria estrutura regular como ordenador da complexidade do conjunto"*. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración", Op. Cit. P. 165.

81. Vista aérea do palácio renascentista e da sua inserção no conjunto islâmico de Alhambra.

82. Anton Capitel, esquema evolutivo da Catedral de Santiago de Compostela em Espanha.

83. Planta da Catedral de Santiago e dos edifícios adjacentes. Destaca-se a configuração românica (absidial) da cabeceira da catedral que foi reformulada e geometrizada entre os séculos XVII e XVIII em deterimento da formulação da praça contígua.

84. Aspeto interior da parte posterior do coro da mesquita-catedral de Córdoba, Espanha. A mesquita, construída no século X, foi *cristianizada* no século XIII, e no século XV é ampliada a catedral, realizada no seu interior, sob uma lógica de fusão entre a arquitetura muçulmana e cristã provocando a sua metamorfose.

85. Aspeto interior da Capela do Sagrário, onde a estrutura muçulmana é ornamentada com motivos cristãos.

Metamorfose de Monumentos

É numa atitude de síntese e complementaridade que Antón Capitel (1947-) entende *«as doutrinas distintas* [do restauro] *como parte qualificada da disciplina arquitetónica, incluindo-as no seu «corpus» e considerando-as como análises alternativas e complementares"*[159]. Todas as doutrinas elaboraram reflexões e enunciaram leis que se acumulam e matizam, constituindo, mesmo nas suas oposições, um discurso rico e diversificado sobre a intervenção em arquiteturas do passado.

Este é o ponto de partida[160] com que Capitel desenvolve, a par de Ignasi de Solà-Morales, o conceito de *intervenção analógica*. Entendida como um amplo campo não constrangido a posições únicas, *"na qual é necessário que o novo desenho seja capaz de interpretar o eco do antigo, a «simpatia» do monumento, e procurar assim a solução numa harmonia «analógica» que, evitando os equívocos históricos, não se sinta necessidade de exibir diferenças artificiosas nem distâncias mentais, mas que procure, melhor, uma relação estritamente lógica, rigorosa e bela com o antigo. A necessária diferença arqueológica se estabelecerá, por si só, na própria procura da harmonia com uma história que é, em todo o caso, impossível de se repetir"*[161].

É pela difusão destas ideias no seu livro *Monumentos y Teorías de la Restauracíon*, que Antón Capitel, numa importante reflexão disciplinar, aborda e distingue dois casos concretos de transformação nos monumentos: a *metamorfosis*, que configura e transforma a arquitetura original; e o *restauro*, que intervém, a partir e exclusivamente dos valores primitivos do monumento. Enquadrada na disciplina da composição arquitetónica, a *metamorfosis* é um ato criativo que intervém na própria natureza do edifício, respeitando as suas qualidades e resolvendo os seus problemas compositivos.

Em suma, *"modificar um monumento provocando a sua «metamorfosis», será entender por completo a sua configuração, apreciar os seus valores e diagnosticar a sua configuração, apreciar os seus valores e diagnosticar as suas carências no âmbito de uma interpretação arquitetónica satisfatória"*.[162]

Antón Capitel analisou esta atitude de *metamorfose* em alguns casos de interveção em preexistências realizados por arquitetos classicistas. Das quais destacamos a ampliação do palácio de Alhambra com o palácio classicista-maneirista de Carlos V (figs.80-81); as intervenções na catedral de Santiago de Compostela (figs.82-83); e a *cristianização* da mesquita de Córdoba (figs.84-85).

Nestes casos, como em outros processos de operações sobre arquiteturas existentes durante séculos seguintes, conclui-se que o modo de operar autónomo e consolidado pela linguagem da arquitetura renascentista, introduzia adições distintamente *"contemporâneas"* que introduziam uma nova unidade formal e compositiva ao monumento. Estas intervenções eram recriadas a partir de uma relação particular, estabelecida pelo arquiteto - o artista, e não a partir da assimilação crítica do seu valor histórico primitivo[163].

159. *"Por importante comprovação pode ter-se o compreender como a polémica em torno do tema, formava um episódio mais do já tradicional confrontação entre «antigos e modernos», tendo-se convertido a discussão em marcadamente estéril ao tender a assinalar modelos arquitetónicos universais, adequados enquanto perfeitos para a mentalidade que os suste, mas de grande modo independentes do problema real"*. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración". Op. Cit. P. 63.

160. *"Nem a ideia de conservação nem a de reconstrução dão respostas adequadas ao problema de adicionar novos elementos a um edifício antigo, morta a fé no universal moderno"*. **Idem**. P. 66.

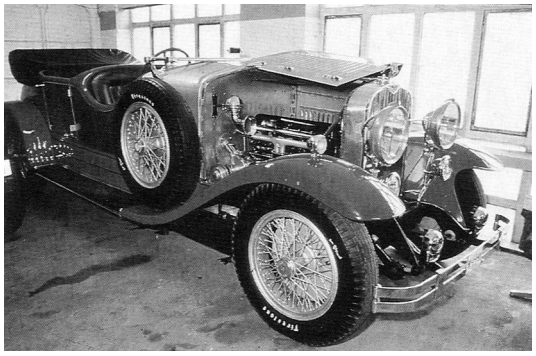
161. *"A transformação de uma arquitetura anterior surge então como uma operação compositiva altamente condicionada, por um lado, e carente de uma notável qualificação, por outro"*. **Idem**. P. 13.

162. **Ibidem**.

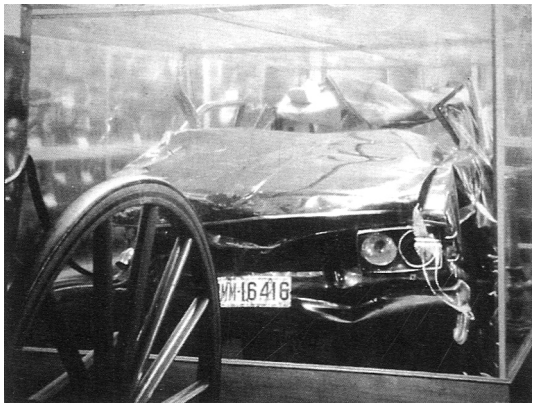
163. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas". Op. Cit. P. 137.



86.



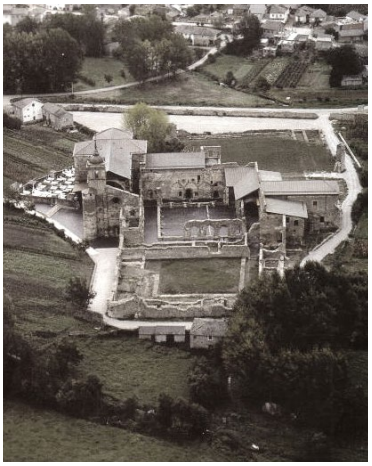
87.



88.



89.



90.

86. Escultura hipotética da Vénus de Milo nos nossos dias, segundo a versão do arquiteto Antoni González realizada pelo escultor Emili Colom (1991). A escultura de uma hipotética Vénus de Milo restaurada e atualizada, (segundo preceitos e conceções contemporâneas), pretende provocar o questionamento da salvaguarda do património enquanto produto de consumo de uma sociedade globalizada e turística.

87. Restauro de um automóvel antigo. *"O restauro de um automovel de época será muito distinto caso se pretenda que o carro esteja apto para circular* [exigindo-se um possível restauro do motor, assim como a atualização e adaptação do veículo ao código de cirvulação vingente]. *Se apenas se trata de um fim museológico, bastará possivelmente a recuperação da sua beleza primitiva.* Este é um exemplo que serve de analogia ao restauro objetivo, de como o uso final dos monumentos ou edifícios históricos condicionam os critérios de intervenção.

88. Automóvel onde foi assassinado o almirante Carrero Blanco (1973), Museu do Automóvel do Exército, Espanha. *"Pouco depois do atentado, decidiu-se exibir o automóvel no Museu Militar de Madrid. Foi exposto tal e qual como ficou, sem nenhum outro tipo de intervenção que não fora sua limpeza. O objetivo perseguido neste caso,* [...foi o de] *transmitir a mensagem da tragédia"*. Exemplo de Antoni González de como a mensagem condiciona os critérios de intervenção.

89. Vista do claustro do mosteiro de Santa Maria de Carracedo, León, Espanha, intervenção de S. Pére Arroyo e S. Mora, 1988-1987.

90. Vista aérea do mosteiro de Santa Maria de Carracedo. O critério de intervenção, foi o da conservação da ruína com um fim museológico e reversível.

Restauro Objetivo

Antóni González Moreno-Navarro (1943-), propõe uma *metodologia* de intervenção nos edifícios históricos, a partir da administração do Serviço de Património Arquitetónico Local da *Diputaciò de Barcelona* (1981). O *restauro objetivo* não é proposto como um critério geral prévio, mas antes, como um método de trabalho, que tem pela leitura do monumento o ponto inicial de partida[164], do qual variam, em função desta leitura, os critérios da intervenção (figs. 86-88).

O primeiro passo conceptual para entender e colocar a intervenção encontra-se num conjunto de aspetos essenciais do monumento. Estes aspetos resumem-se em três *facetas essenciais*: a *documental*, a *arquitetónica* e a *significativa*.

Como condição primitiva do monumento está o seu valor como *documento histórico*, isto é, a sua aptidão para transmitir informação histórica e cultural para a coletividade; *"trata-se de fornecer – mediante a análise da sua materialidade – dados sobre a arte, a arquitetura, a construção e a técnica do passado, e também sobre a sua própria história e a das coletividades com ele relacionadas, ou sobre os sistemas produtivos, hábitos residenciais, mentalidades sociais ou, enfim, sobre a história do país, ou do lugar onde se edificou"*[165].

A condição do monumento como *objeto arquitetónico* está em primeiro lugar no seu caráter como objeto material, isto é, na eficácia com que responde à função utilitária e simbólica que o justifica, na sua beleza formal e espacial que está sujeira à racionalidade na disposição dos materiais e sistemas construtivos; *"também é valor genuíno da obra arquitetónica a possibilidade de admitir novos usos quando perde o* [seu uso] *primitivo «*[…]*é uma prova da sua valia: uma prova de que o edifício responde a algo mais profundo para nós que a efémera função que o requeria», o seu valor urbano ou paisagístico, isto é, a sua capacidade de singularizar ou enriquecer, inclusive de ordenar ou hierarquizar a trama urbana ou o território»"*[166] (figs. 89-90).

Por último, a condição do monumento como *elemento significativo* transpõe-se no significado do objeto construído, esta é uma valorização subjetiva e simbólica, relacionada com aspetos emocionais, estéticos ou sentimentais; *"imagens e arquiteturas que formam parte da memória individual* [ou coletiva]*, cuja desaparição ou transformação (sobretudo se a sua justificação não é entendida) pode ferir a sensibilidade de alguma pessoa ou grupo, a menos que seja indiferente à maioria"*[167].

"Utilizamos a palavra «restauro» para definir qualquer operação sobre qualquer elemento do património arquitetónico que tenha como intenção a garantia e melhoria do seu estado de conservação, o seu uso ou a sua significação e estima, sempre que não prejudique os valores essenciais do objeto".[168]

A definição do restauro objetivo não pretende ser uma declaração formal alternativa, mas sim, uma reflexão das suas características essenciais. As cartas

164. *"O restauro objetivo deve ser entendido, portanto, como aquele no qual, à diferença do que foi mais habitual até agora, conta mais o objeto (o monumento) – as necessidades objetivas (agora sim no sentido de «certas») do monumento e do seu entorno humano – que a maneira de pensar ou sentir do sujeito restaurador, isto é, que as teorias, doutrinas, ideologias ou escolas genéricas com as que este possa identificar-se"*. **Antoni González Moreno-Navarro**, "Restauración Objetiva : (Método SCCM de restauración monumental) : Memoria SPAL 1993-1998", Barcelona : Diputación de Barcelona, Área de Cooperación, Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local, 1999. P. 12.

165. *"Três facetas cuja presença conjunta no objeto construído constitui um requisito inaudível para poder aceitar a sua condição monumental, e que, ao mesmo tempo, toda a intervenção sobre o monumento deve contemplar, assumir e respeitar"*. **Idem**. P. 17.

166. *"Estes parâmetros, decisivos como digo para valorizar uma obra arquitetónica, são também básicos para valorizar o monumento e para definir os objetivos e os meios a implicar no seu restauro"*. **Idem**. P. 18.

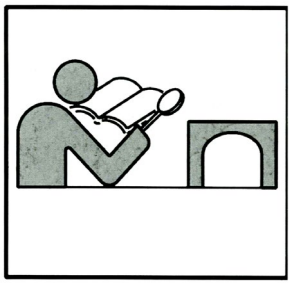
167. *"Em algumas ocasiões a relação significativa de uma comunidade com um edifício depende apenas, ou prioritariamente, da função que o edifício cumpra na organização social e do seu papel simbólico ao assumir a representatividade dessa função"*. **Idem**. P. 19-20.

168. **Idem**. P. 26.

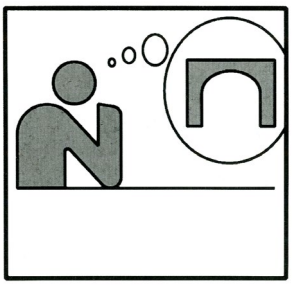
91.



93.



94.



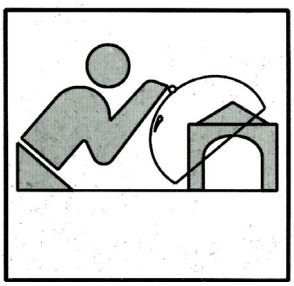
92.



95.



96.



91. Intervenção na igreja de Corbera d'Ebre, Ferran Vizoso, Terragona, Espanha, 1999-2011. O principal objetivo da intervenção era a recuperação do uso público do antigo templo sem modificar excessivamente o seu aspeto arruínado - símbolo e expressão da Batalha de Ebro que o destruiu. A sua transformação num amplo salão polivalente preservou a mensagem da destrição como condicionante dos critérios de intervenção, que resumiu-se à construção de uma cobertura transparente, com estrutura em ferro.
92. Novo portal da igreja de Sant Vicenç de Malla (séculos X-XX), intervenção de Antoni Gonzallez (1982-1986). O portal foi idealizado numa conceção analógica em betão armado, seguindo o traçado, dimensões e vibração formal do portal românico do século XII que tinha sido desmontado e transladado para o Museu Diocesano de Vic em 1900.
93. Esquema das várias etapas do restauro objetivo, realizado por Antoni González. *Primeira etapa: o conhecimento.*
94. *Segunda etapa: a reflexão.*
95. *Terceira etapa: a intervenção.*
96. *Quarta etapa: a conservação preventiva.*

Restauro Objetivo

e manifestos que até então tinham sido expostos, basearam-se em princípios hipoteticamente válidos para o conjunto do património cultural, porém, numa sinónima aparente entre o património cultural e artístico[169]. É segundo a especificidade do património arquitetónico que o restauro objetivo surge como uma proposta de disciplina técnica, criativa e científica (figs.91 e 92).

"O último fim genérico do restauro monumental [objetivo] *não é tanto acrescentar ao monumento em que se intervém, como obter um benefício (social, cultural ou emotivo) para o contexto humano. E é precisamente esse fim genérico do qual se deriva como objetivo essencial de cada ato restaurador em particular o de proteger os três valores fundamentais do monumento (o documental, o arquitetónico e o significativo)".*[170]

O método do restauro objetivo estratifica-se em quatro etapas ou princípios. A primeira etapa designa-se *o conhecimento*, e tem por base uma leitura prévia das análises histórica, material e sociológica[171] de forma a obter informação e diagnosticar problemas[172] (fig.93). Numa segunda etapa, denominada *reflexão*, avalia-se o estado e interesse do monumento: a *avaliação do objeto*, assim como as propostas e os recursos sobre o seu futuro, o *critério da intervenção*[173] e a sua *reutilização*[174] (fig.94). A terceira etapa, onde tem lugar a *intervenção*, corresponde, numa primeira fase, ao *projeto*, de onde derivam os seus critérios e conhecimentos, o seu possível restauro, o seu valor documental, e o seu conteúdo (aspetos construtivos, estruturais, programáticos e tratamento da sua envolvente) [175]; e, numa segunda fase a sua *execução*, tomando especial atenção ao acondicionamento do monumento, às eliminações e desmontagens de elementos, e os trabalhos construtivos e complementares[176], onde o *acompanhamento* da obra em curso é indispensável, e a *participação* de todos os intervenientes técnicos do projeto, bem como os seus agentes promotores e responsáveis[177] (fig.95). E, por fim, a quarta etapa que visa a *conservação preventiva* do edifício, posterior à intervenção, sob um ponto de vista de manutenção do monumento que evita novas intervenções (fig.96). Nesta etapa é de grande importância a entrega da *custódia* do monumento aos seus usuários, assim como a *divulgação* pública de toda a documentação produzida, e, ainda, uma contínua *verificação e prevenção* para evitar o risco de danos no monumento, assim como a sua *manutenção*[178].

169. *"Essa diferença é a que se deseja expressar com a imagem de uma Vénus de Milo restaurada que utilizamos como alegoria visual"*. **Antoni González Moreno-Navarro**, "Restauración Objetiva : (Método SCCM de restauración monumental) : Memoria SPAL 1993-1998". **Op.Cit**. P. 27.

170. **Idem**. P. 30.

171. *"Os conhecimentos que devem adquirir-se previamente à intervenção devem ser precisos. Não se deve nunca intervir a partir da ignorância, porém, não é necessário o conhecimento exaustivo para poder intervir. A natureza, extensão e profundidade desses conhecimentos vão determinar-se em função do seu interesse correto ou presumível e, naturalmente, em função dos recursos disponíveis ou racionalmente exigíveis. Não deve ocorrer que a inversão em análise esgote os recursos previstos ou possíveis e impossibilite posteriormente a abordagem das soluções"*. **Idem**. P. 39.

172. "*A etapa do conhecimento divide-se em duas fases sucessivas. A primeira, o pré-diagnóstico onde se estudam as informações básicas do monumento (denominações, localização, enquadramento, tipo, datas, propriedade, serventias, regime urbanístico e de proteção), que constam em três aspetos: a aproximação ao conhecimento histórico, ao conhecimento arquitetónico e artístico, ao conhecimento da sua natureza material, e ao conhecimento sociológico. Numa segunda fase realiza-se o diagnóstico, que consiste no desenvolvimento dos estudos realizados na primeira fase, porém, de maneira a permitir o conhecimento e compreensão do monumento, diagnosticar com certeza a sua problemática e propor a intervenção*". **Idem**. P. 40.

173. Antoni González propõe o citério da intervenção como característica do restauro objetivo, que está precisamente na subversão das práticas de restauro dos séculos anteriores, (onde a prática do restauro implicava uma maneira de intervir alheia à análise do objeto onde se intervém), e, ao propiciar que em cada caso e em função do tipo de monumento, do seu estado físico, da sua significação coletiva ou objetivos a satisfazer, possa optar-se por critérios e mecanismos diferentes de intervenção segundo a escolha daqueles que serão mais eficazes em função das circunstâncias e valores. **Idem**. P. 57-58.

174. "*A reutilização – ou a melhoria do uso do monumento – está na origem do restauro; é um dos pilares no qual sempre se apoiou (não em como ser realizado, mas como o porquê). Muitos monumentos permanecem e foram restaurados porque a sociedade foi capaz de conservar o seu uso ou a sua reutilização*". **Idem**. 66.

175. **Idem**. 79-92.

176. **Idem**. Cit. P. 92-97.

177. **Idem**. P. 97-102.

178. **Idem**. P. 102-109.

É a partir dos princípios desenvolvidos por Camillo Boito, assim como a sua própria contribuição, que Gustavo Giovannoni desenvolve o *restauro científico*[179], e, do qual se forma uma ampla escola em Itália especializada na conservação de monumentos[180]. É precisamente a Giovannoni, que devemos, no desenvolvimento deste campo institucional[181], as redações dos primeiros documentos internacionais e nacionais para a proteção dos monumentos: a Carta de Atenas (1931)[182] e a Carta Italiana do Restauro (1931-32).

A **Carta de Atenas** *Sobre o Restauro de Monumentos*, (1931)[183], sob um ponto de vista de *cooperação internacional*, recomenda uma *"colaboração vasta e concreta com o objetivo de favorecer a conservação dos monumentos artísticos e históricos"*, na qual os seus interesses devem ser manifestados tanto pelos Estados, como pelas instituições, e agrupamentos qualificados. Também é assinalada a *colaboração profissional* entre os conservadores de monumentos e arquitetos, assim como os representantes das ciências físicas, químicas e naturais[184].

Em respeito aos princípios gerais da *conservação*, *manutenção* e *restauro* a carta adverte, admitindo a diversidade dos casos específicos, para uma *tendência geral de abandono das reconstituições integrais*, e instituição da manutenção regular e permanente no sentido conser-

179. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas". Op. Cit. P. 439.

180. **Ignasi de Solà-Morales**, "Teorías de la intervención arquitectónica (1979)". Op. Cit. P. 27.

181. Para a contribuição deste campo institucional González-Varas destaca o papel decisivo de Giovanonni na organização, no ano de 1931, da Conferência de Especialistas para a Proteção e Conservação de Monumentos de Arte e de História, promovida pelo Serviço Internacional de Museus do Instituto para a Cooperação Intelectual dependente da Sociedade das Nações. O resultado desta conferência foi a publicação da Carta de Atenas de 1931 […]. Mencionamos este documento aqui, não só por constituir a expressão no âmbito internacional dos princípios de Giovanonni, mas também porque a sua publicação italiana deu lugar à emissão da Carta do Restauro de 1932. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas", Op. Cit. P. 439.

182. **António Fernández Alba**; **Roberto Fernández**; **Javier Rivera**; **Ramón Gutiérrez**; **Lauro Olmo**; **Rodrigo de Balbín**, "Teoría y História de la Restauración", Op. Cit. P. 142.

183. Realizada a partir das conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos organizada pelo Serviço Internacional de Museus em Outubro de 1931, define os princípios expostos que podem considerar-se como expressão internacional da doutrina do restauro científico. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas", Op. Cit. P. 467.

184. **"Carta de Atenas de 1931"**, disponível in http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/cartas-e-convencoes-internacionais-sobre-patrimonio/; [consultada em 08-09-2017]. Art. V, 1º e 2º; Art. VI, a). No artigo II, sobre a administração e Legislação dos Monumentos Históricos, refere-se o valor das legislações das diferentes Nações para proteção dos monumentos de interesse histórico, artístico ou científico; na qual existe uma tendência geral para a

vativo. O *restauro* deve surgir apenas em consequência de uma degradação ou destruição e em respeito pela obra histórica e artística. A ocupação dos monumentos deve assegurar a sua continuidade no tempo e deve respeitar o seu caráter histórico ou artístico[185].

As *técnicas da conservação* distinguem o tratamento das ruínas segundo uma conservação escrupulosa e por um processo de anastilose; no tratamento de outros monumentos, devem ser realizadas, antes de qualquer operação de consolidação ou restauro, as análises minuciosas das suas patologias, sendo cada caso tratado como singular[186]. Os *materiais do restauro* devem ser resistentes e dissimulados, sem alteração do caráter do edifício primitivo; devem ser evitadas as desmontagens de elementos e é aprovada a utilização de recursos modernos, especialmente do betão armado[187]. Os momentos devem ser valorizados no respeito pela sua construção e pelo caráter e fisionomia das cidades, especialmente no contexto urbano onde se inserem, desta medida advém uma necessidade de estudar plantas e ornamentações vegetais que são adequadas para a manutenção do caráter antigo de alguns monumentos[188].

Termina esta carta com o dever de participação da Comissão Internacional de Cooperação Intelectual em pronunciar-se sobre as diligências e procedimentos a seguir em cada caso particular de conservação e restauro dos monumentos[189].

A **Carta Italiana do Restauro (1931-32)**[190] coloca a sensibilidade da questão, bem como o caráter do monumento como documento, expressa pela analogia estabelecida na introdução, *"ao por as mãos sobre um conjunto de documentos históricos e artísticos traduzidos em pedra, não menos preciosos daqueles que se conservam nos nossos museus e nos arquivos"*; e a oposição que marca o sentido da operação: "*na obra de restauro devem unir-se e não se eludir* […] *vários critérios de distinta ordem"*.

Tal como na Carta de Atenas (1931) atribuem-se normas, primeiramente, à prevalência de um caráter conservativo dos monumentos, preferindo-se a sua *consolidação* face à *repristinação* e a operação de *anastilose*, para os monumentos da antiguidade[191]. Segundamente, devem ser conservados e respeitados: os seus usos, (que não devem variar muito dos originais), todos os elementos de caráter artístico ou histórico, assim como as suas diferentes fases e condições ambientais[192]. Terceiramente, as adições aos monumentos são legitimas para a sua consolidação ou reintegração, total ou parcial, de um ponto de vista de utilização prática; estas adições devem ser mínimas, simples, em concordância com o esquema construtivo quando possível, (admitindo-se a possível utilização de mate-

prevalência do direito da coletividade perante a propriedade privada. Em cada Estado, a autoridade pública investida do poder, deve tomar as medidas de conservação em caso de urgência.

185. **"Carta de Atenas de 1931"**, Op. Cit. Art. I.

186. **"Carta de Atenas de 1931"**, Op. Cit. Art. VI.

187. **"Carta de Atenas de 1931"**, Op. Cit. Art. IV.

188. Medidas, princípios e técnicas bastante enquadradas nas doutrinas da conservação desenvolvidas pelo restauro científico e também pelo valor de antiguidade e vetustez, adiantado por John Ruskin e proposto por Aloïs Riegl. **"Carta de Atenas de 1931"**, Op. Cit. Art. III.

189. O papel da educação no respeito pelos monumentos e a criação de uma documentação internacional mostram a importância da sua preservação para as futuras gerações. Finalmente, a carta apela para que cada Estado ou instituições próprias criem um inventário dos monumentos, reunidos em arquivos estatais, que por sua vez serão depositados no Conselho Internacional de Museus para futuro estudo e publicação. **"Carta de Atenas de 1931"**, Op. Cit. Art. VII, a), b) e c).

190. Redigida pelo Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes, foi estruturada em onze artigos sob a forma de normas que devem reger o restauro dos monumentos. Na introdução da Carta coloca-se que a problemática, em Itália, do restauro e conservação dos monumentos eleva-se como grande questão nacional. O restauro constituí, em si, uma múltipla e gravíssima responsabilidade. **"Carta del Restauro de 1932"**, (trad. María José Martínez Justicia), disponível in http://ipce.mcu.es/conservacion/intervencion.html; [consultada em 07-09-2017].

191. **"Carta del Restauro de 1932"**, Op. Cit. Artigos 1, 2 e 3.

riais modernos), e, claramente assinaladas ou evidenciadas[193]. Finalmente, no restauro dos monumentos assim como nos trabalhos de escavações e arqueologia, deve ser reunida toda a documentação precisa que acompanhe o trabalho em formato de texto, desenhos ou fotografias[194].

Em remate final, o Concelho adverte para ser requerido antes dos inícios dos trabalhos de restauro que resultem da atividade conservadora ordinária de monumentos, sejam eles de caráter público ou privado; que a cada ano se celebre em Roma uma reunião amistosa na qual se exponham os trabalhos realizados; e, que seja obrigatória a compilação e conservação metódica dos diários de restauro, devendo-se procurar a sua publicação científica. Todas estas advertências são submetidas à consciência de que cada monumento e respetiva fase de restauro constituem casos específicos, onde se apresentam problemas singulares[195].

A atividade internacional iniciada com a formulação da Carta de Atenas fica interrompida drasticamente com o começo da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Os anos posteriores ao conflito bélico caracterizam-se por anos de reconstruções nos quais se confrontam problemas que deram lugar a uma revisão do *restauro científico* e posterior codificação italiana do *restauro crítico*. Neste contexto era importante elaborar um novo documento internacional que fosse capaz de

192. **"Carta del Restauro de 1932"**, Op. Cit. Artigos 4, 5 e 6.

193. Normas que seguem essencialmente os desenvolvimentos de Camillo Boito. **"Carta del Restauro de 1932"**, Op. Cit. Artigos 7, 8 e 9.

194. **"Carta del Restauro de 1932"**, Op. Cit. Artigos 10 e 11.

195. **"Carta del Restauro de 1932"**, Op. Cit. Artigos 11: a), b) e c).

196. *"Ao mesmo tempo,* […]*, reinicia-se e reforça-se a cooperação internacional com a fundação da ONU, organização da qual surge a UNESCO. Também se começam a realizar congressos internacionais, como o promovido pela União Internacional de Arquitetos (Moscovo 1958) ou o Acordo da Federação Internacional da Casa e do Urbanismo (Santiago de Compostela, 1961)"*. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas", Op. Cit. P. 469.

197. **"Carta de Veneza (1964)"**, II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos/ICOMOS, disponível in http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/cartas-e-convencoes-internacionais-sobre-patrimonio/; [consultada em 08-09-2017].

198. Chegou agora a altura de atualizar a Carta [de Atenas de 1931], de modo a definir melhor os princípios envolvidos e ampliar o seu âmbito num novo documento. **"Carta de Veneza (1964)"**, Op. Cit. Preâmbulo.

199. **"Carta de Veneza (1964)"**, Op. Cit. Art. 1.º e 14.º.

responder a uma nova situação e atualizar os conteúdos doutrinais da Carta de Atenas[196].

A **Carta de Veneza (1964)** *"sobre a conservação e restauro dos monumentos e dos sítios"*[197], que surge como reação aos grandes restauros e reconstruções após a Segunda Guerra Mundial, define os monumentos históricos como *testemunhos vivos das tradições de várias gerações*. Classificados como *património comum*, estes devem ser protegidos e mantidos com a riqueza da sua *autenticidade*[198]. Nesta carta são ampliados os conceitos *ambientais* dos monumentos já referidos. A noção de *monumento histórico* engloba, além da arquitetura isolada, o seu sítio rural ou urbano que testemunha uma civilização particular. Os *sítios monumentais* são sujeitos, então, a cuidados especiais para a sua salvaguarda e valorização[199].

A *conservação* e *restauro* são analisados de um ponto de vista de salvaguarda da *obra de arte* e do seu *testemunho histórico*[200]. Relativamente à conservação dos monumentos a adaptação a uma função útil à sociedade é privilegiada, sob a proteção da disposição e decoração dos edifícios, devem-se conceber adaptações necessárias exigidas pela evolução dos usos e costumes, sem nunca alterar as relações de volume, cor, enquadramento e escala do monumento[201]. A deslocação do todo ou parte de um monumento, assim como os seus elementos não deve ser tolerada, salvo a exceção em que a salvaguarda ou conservação o exija[202]. Relativamente ao *restauro* levanta-se a hipótese de *reconstituições*, que se traduzem em trabalhos complementares e indispensáveis por razões estéticas ou técnicas, porém, estes devem ser condicionados a uma *continuidade* de harmonia arquitetónica, contudo, acusando a sua modernidade[203], cuja intervenção claramente identificável promove o contraste entre o antigo e o novo. Os eventuais acrescentos devem respeitar o quadro tradicional, o equilíbrio de composição, e as relações com o meio envolvente do edifício[204]. Finalmente, acrescenta-se também que as documentações relativas a todas as fases de trabalho devem ser guardadas num organismo público para serem colocadas à disposição de quem as quiser consultar[205].

A **Carta Italiana do Restauro (1972)**[206], (de âmbito nacional), foi também motivada pela atividade operativa nos monumentos num contexto pós-guerra da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e pela difusão do *restauro crítico* de Cesare Brandi (1963). É com estes precedentes, com a intenção de chegar a critérios uniformes no campo da conservação do património artístico, assim como a vontade de atualizar as normas do restauro italiano com os princípios estabelecidos na Carta de Veneza (1964), que se publica a Carta de 1972[207].

A carta estrutura-se em doze artigos dirigidos às nor-

200. **"Carta de Veneza (1964)"**, Op. Cit. Art. 3.º.

201. **"Carta de Veneza (1964)"**, Op. Cit. Art. 5.º e 6.º.

202. O monumento é inseparável da História – da qua é testemunho – e também do meio em que está situado. **"Carta de Veneza (1964)"**, Op. Cit. Art. 7.º e 8.º.

203. O restauro é uma operação de caráter excecional, respeitando as substâncias antigas e os documentos autênticos, e, não com o objetivo de alcance de uma unidade de estilo. O julgamento sobre eventuais eliminações a efetuar não pode depender unicamente da opinião do autor do projeto. **"Carta de Veneza (1964)"**, Op. Cit. Art. 9.º, 10.º, 11.º e 12.º.

204. **"Carta de Veneza (1964)"**, Op. Cit. Art. 13.º.

205. **"Carta de Veneza (1964)"**, Op. Cit. Art. 16.º.

206. **"Carta do Restauro (1972)"**, Ministério de instrução Pública Governo da Itália, Circular nº 117, 6 de Abril de 1972, (trad. Daniella Rebouças Silva), in "Cadernos de Sociomuseologia : Museologia e Património: Documentos Fundamentais", org. e apr. Judite Primo. Lisboa : Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Nº15, 1999.

207. A partir do ponto de vista teórico, grande parte dos princípios contidos na Carta de 1972 traduzem, em linguagem normativa, os princípios expressos por Cesare Brandi e convertem em metodologia generalizada a experiência operativa levada a cabo naqueles anos pelo Instituto Central do Restauro de Roma.

mas do *restauro* e *salvaguarda*[208] de *todas as obras de arte*[209] e, desenvolve quatro anexos para precisar as instruções metodológicas das *Antiguidades* (anexo A), de *Arquitetura* (anexo B), do *restauro de pinturas e esculturas* (anexo C), e instruções para a tutela dos *Centros Históricos* (anexo D). Englobando todos os objetos artísticos[210], esta é uma considerável ampliação do campo da intervenção no património, que estrutura as técnicas e define de maneira precisa os procedimentos de intervenção.

É a partir da *instância histórica* desenvolvida por Cesare Brandi que a Carta do Restauro de 1972 traduz esta consideração do valor histórico pela proibição de cinco operações[211]. Proíbem-se: os complementos estilísticos ou analógicos, mesmo nas suas formas simplificadas; as remoções ou demolições que apaguem a trajetória da obra através do tempo, (excetuam-se casos em que a remoção se justifique pelo respeito aos valores históricos); a remoção, a reconstrução ou a deslocação de elementos para locais diferentes do original, (excluindo-se casos determinados por razões superiores de conservação); a alteração das condições de acesso ou ambientais nas quais a obra de arte se encontra nos nossos dias, assim como o seu conjunto monumental ou ambiental; e a alteração ou eliminação das pátinas[212].

É sob um ponto de vista da *instância estética*, que são admitidas cinco operações e reintegrações nas obras de arte, com o destino de melhorar a legibilidade e a

Ignacio González-Varas, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas", Op. Cit. P. 442-443.

208. *"Entende-se por «salvaguarda» qualquer disposição conservadora que não implique intervenção direta sobre a obra; e, entende-se por «restauro» qualquer intervenção destinada a manter a eficiência, facilitar a leitura e a transmitir integramente ao futuro as obras* [de arte]*"*. **"Carta do Restauro (1972)"**, Op. Cit. Art. 4.

209. Incluem-se em todas as obras de arte de todas as épocas: os monumentos arquitetónicos, a pintura, escultura (ainda que fragmentária), desde o paleolítico, às expressões figurativas da cultura popular e da arte contemporânea. Também se consideram os complexos de edifícios de interesse monumental, histórico ou ambiental, particularmente os centros históricos; as coleções artísticas e os mobiliários que se conservem na sua disposição tradicional; e, os jardins e parques que se considerem de particular importância. **"Carta do Restauro (1972)"**, Op. Cit. Art. 1 e 2; Anexo A, B, C e D.

210. Aplica-se ao património artístico, monumental, etnográfico e arqueológico, e ao restauro dos conjuntos, jardins e sítios históricos; em suma, inclui todos aqueles «bens culturais» que constituem este património e aos quais se reconhecem «qualidade artística» e que, portanto, são suscetíveis de ser submetidos a operações de «restauro» ou «intervenção direta». **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas", Op. Cit. P. 443.

211. **Ibidem**.

consolidação física da estrutura para permitir a transmissão da *imagem artística*[213]. Neste sentido admitem-se: a adição de partes acessórias de função estática e reintegração de pequenas partes verificadas historicamente (executadas em material harmónico e diferente da obra original, facilmente distinguível ao olhar); a limpeza de pinturas e esculturas, respeitando a cor, pátina e vernizes antigos, no caso de outras obras, não devem chegar à superfície nua da matéria; a anastilose documentada com segurança, recomposição de obras fragmentadas, reconstituindo os interstícios de pouca entidade com técnica claramente diferente e neutra; e, a nova ambientação ou instalação da obra, quando não existam ou tenham sido destruídas as tradicionais que exijam a sua transferência[214].

Na Carta Italiana, ao contrário da Carta de Veneza, (onde todas as etapas da vida de um edifício deviam ser conservadas, ainda que tivessem pouca qualidade), a *instância estética* pode sobrepôr-se à *instância histórica*.

A *documentação do restauro*, como estudo metódico, deve preceder a intervenção e ser registada durante o processo da obra sob forma de um *diário*, desenhos e fotografias, cujas cópias devem constar nos arquivos no Ministério e do Instituto Central do Restauro[215].

A **Declaração de Nara (1994)**[216] com o tema central da *autenticidade* é celebrada pela ICOMOS, em cooperação com a UNESCO e o ICCROM. A linha doutrinal deste documento japonês está concebida, como indica no preambulo, *no espírito da Carta de Veneza de 1964* e pelos crescentes efeitos mundiais da globalização e homogeneização. Neste sentido, é proposto o desafio do pensamento convencional no campo da conservação, para debater modos e meios de alcançar maior respeito pela diversidade cultural e patrimonial da prática da conservação com respeito à memória coletiva da humanidade[217].

Frente a esta situação, a declaração de Nara estrutura-se sob dois termos: a *diversidade* e a *autenticidade*. Expressa tangível e intangivelmente em formas e meios particulares de uma dada cultura ou sociedade, a *diversidade* cultural resulta de uma diversificação do património que deve ser protegida e valorizada enquanto riqueza espiritual e intelectual da humanidade[218].

Do ponto de vista da *autenticidade* e conservação, os requisitos básicos encontram-se no conhecimento e compreensão das fontes de informação relativas às características originais, subsequentes do património cultural e do seu significado. Esta compreensão da autenticidade desempenha um papel essencial a todos os estudos científicos do património cultural, que não podem corresponder a critérios fixos. As propriedades do património devem ser julgadas segundo os contextos culturais aos quais pertencem, às quais, a sua leitura permite elaborar as específicas dimensões artística, histórica, social e científica do património cultural que está a ser examinado[219].

212. **"Carta do Restauro (1972)"**, Op. Cit. Art. 6, alínea 1, 2, 3 , 4 e 5.
213. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas", Op. Cit. P. 444.
214. **"Carta do Restauro (1972)"**, Op. Cit. Art. 7, alínea 1, 2, 3 , 4 e 5.
215. **"Carta do Restauro (1972)"**, Op. Cit. Art. 8.
216. **"Declaração de Nara Sobre Autenticidade (1994)"**, ICOMOS, disponível in http://culturanorte.gov.pt/pt/documentos-e-multimedia/cartas-e-convencoes/; [consultada em 09-09-2017].
217. **"Declaração de Nara Sobre Autenticidade (1994)"**, Op. Cit. Art. 1, 2, 3 e 4.
218. A proteção e gestão deste património cultural cabe, em primeiro lugar, à comunidade cultural à qual pertence, porém, a declaração de Nara sublinha a importância da adesão às cartas e convenções internacionais que obriga à consideração de princípios e das responsabilidades delas decorrentes. **"Declaração de Nara Sobre Autenticidade (1994)"**, Op. Cit. Art. 5, 6, 7, e 8.
219. Dependendo da natureza do património cultural, do seu contexto cultural, e da sua evolução através do tempo, os julgamentos de autenticidade podem estar

Com efeito, a declaração de Nara constata que a definição da autenticidade, sancionada internacionalmente desde a Carta de Veneza, tinha-se estabelecido a partir de um conceito que identifica a *autenticidade* do património com a conservação da *originalidade material*, contudo, a declaração de Nara afirma que existem culturas distintas (das do ocidente) que inscrevem o respeito cultural em elementos diferentes à estrita *conservação da matéria* da qual é constituído o objeto[220].

A **Carta de Cracóvia (2000)**[221] atua expressamente no *espírito da Carta de Veneza 1964*, num contexto europeu caracterizado pela diversidade cultural, e pela pluralidade de valores associados ao património móvel, imóvel e intelectual. Consciente da memória coletiva de cada comunidade, a *identificação* e *gestão* do património fazem parte de um processo, que não pode ser objeto de uma definição redutora, e onde apenas se pode indicar o modo sobre o qual os monumentos, (elementos individuais desse património), podem ser identificados. Os instrumentos e métodos a utilizar para uma correta preservação do património devem adaptar-se às situações concretas, que são evolutivas dentro de um processo de mudança contínua. Neste sentido, o contexto particular de escolha destes valores requerem a elaboração de um *projeto de conservação*[222] e a tomada de decisões que constituem o *projeto de restauro*[223].

A conservação deste património, que é objetivo desta carta, pode ser realizada mediante diferentes tipos de intervenções: *controlo ambiental*, *manutenção*,

ligados ao valor de uma grande variedade de fontes de informação. **"Declaração de Nara Sobre Autenticidade (1994)"**, Op. Cit. Art. 9, 10, 11, 12 e 13.

220. Por exemplo, em muitas culturas africanas a conservação do património cultural construído refere-se, mais do que a conservação da matéria, à conservação das técnicas de construção […], do mesmo modo que o Taj Mahal na Índia realiza-se mediante a substituição sistemática dos seus materiais originais. **Ignacio González-Varas**, "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas", Op. Cit. P. 487.

221. Realizada pela preparação da Conferência Internacional sobre Conservação Cracóvia 2000 e pela Sessão Plenária "o património cultural como fundamento do desenvolvimento da civilização". **"Carta de Cracóvia (2000)"**, Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído, Cracóvia, 26 de Outubro de 2000, disponível in http://culturanorte.gov.pt/pt/documentos-e-multimedia/cartas-e-convencoes/; [consultada em 09-09-2017].

222. *"A «manutenção e reparação» […] exigem diversos procedimentos, nomeadamente investigações prévias testes, inspeções, controlos, acompanhamento dos trabalhos e do seu comportamento pós-realização. Os riscos de degradação do património devem ser previstos em relatórios apropriados para permitir a adoção de medidas preventivas"*. **"Carta de Cracóvia (2000)"**, Op. Cit. Art. 1 e 2.

reparação, *restauro*, *renovação* e *reabilitação*. O *projeto de restauro* inscreve-se numa conservação a longo prazo que se baseia num conjunto de opções técnicas apropriadas onde se integram recolhas de informação e compreensão do edifício ou sítio. A reconstrução de partes com significado arquitetónico é admitida, porém limitadas à incorporação de elementos espaciais e funcionais expressos na linguagem da arquitetura atual[224].

A carta é bastante clara na adoção de metodologias e técnicas específicas do campo disciplinar, praticadas por profissionais formados nas diferentes áreas do restauro: nas intervenções do *património arqueológico*, na conservação de *monumentos e edifícios com valor histórico* e nas *decorações, esculturas e elementos artísticos*[225]. Além das técnicas estarem intimamente relacionadas à investigação pluridisciplinar, o *projeto de restauro* apropriado deve respeitar a função original e assegurar a compatibilidade de materiais, estruturas e valores arquitetónicos diferentes e garantir uma relação correta com o conjunto evolvente[226].

A grande novidade desta carta consiste no papel da *gestão* das cidades históricas e da pluralidade dos valores do património cultural, que, consciente da sua diversidade de interesses, implicam a adoção de regulamentos, decisões e a participação de especialistas, gestores culturais e cidadãos, que devem identificar riscos, antecipar sistemas de prevenção e planos de emergência[227]. Motivada pelas crescentes movimentações turísticas, a carta adverte: *o turismo cultural, apesar dos seus aspetos positivos para a economia local, deve ser considerado como um risco*[228]. A *formação e educação* em património cultural também é um tema bastante desenvolvido nesta carta. Para além da integração da temática nos sistemas nacionais de educação a todos os níveis, devem tomar-se em consideração a formação de especialistas em conservação, no seu campo interdisciplinar, que deve considerar a evolução das metodologias e conhecimento técnico bem como a qualificação da mão-de-obra[229].

As Cartas e Declarações internacionais apresentam-se como documentos fundamentais para a compreensão da evolução dos critérios de intervenção, bem como os problemas e preocupações que visam a proteção dos monumentos. Apesar de fixarem limites e artigos concretos, estes documentos admitem o caráter único que cada intervenção constitui, tendo, por isso, alguma flexibilidade que corresponde às exigências que cada obra de arte suscita quando submetida à intervenção. É a própria sensibilidade crítica e histórica de quem restaura, considerando toda esta panóplia de advertências, que determinam a intervenção nos monumentos e obras de arte. Contudo, devemos salientar, que estas cartas denunciam um desfasamento entre intervalos que duram décadas e percorrem diferentes teorias, evidenciando-se que nem sempre estão a par dos desenvolvimentos mais recentes, como no caso da *intervenção analógica*, contemporaneamente, grande parte dos técnicos e gestores do património continuam a reger-se pela Carta de Veneza, que foi a mais desenvolvida e disseminada.

223. **"Carta de Cracóvia (2000)"**, Op. Cit. Preâmbulo.

224 . *"A reconstrução total de um edifício* […] *só é aceitável se existirem motivos sociais ou culturais excecionais, que estejam relacionados com a própria identidade da comunidade local"*. **"Carta de Cracóvia (2000)"**, Op. Cit. Art. 3 e 4.

225. **"Carta de Cracóvia (2000)"**, Op. Cit. Art. 5, 6 e 7.

226. **"Carta de Cracóvia (2000)"**, Op. Cit. Art. 6 e 7 e 10.

227. **"Carta de Cracóvia (2000)"**, Op. Cit. Art. 11 e 12.

228. A conservação do património cultural deve constituir uma parte integrante dos processos de planeamento económico e gestão das comunidades, pois pode contribuir para o desenvolvimento sustentável, qualitativo, económico e social dessas comunidades. **"Carta de Cracóvia (2000)"**, Op. Cit. Art. 11.

229. **"Carta de Cracóvia (2000)"**, Op. Cit. Art. 13 e 14.

II.
REFLEXÃO

O Restauro em Portugal: 81
Nacionalização do Património;
Salvaguarda do Património/ Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.
A Reconversão de Mosteiros em Pousadas. 89

2.1. *Pousada de Santa Marinha da Costa:* 93

(Costa, Guimarães);
Fernando Távora (1975-1984).

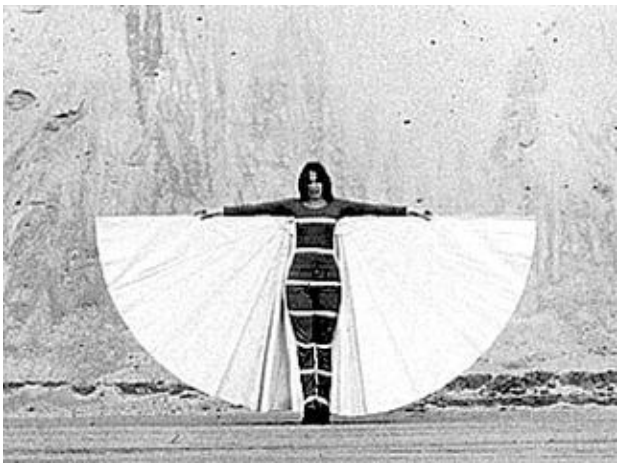
2.2. *Pousada de Flor da Rosa:* 103

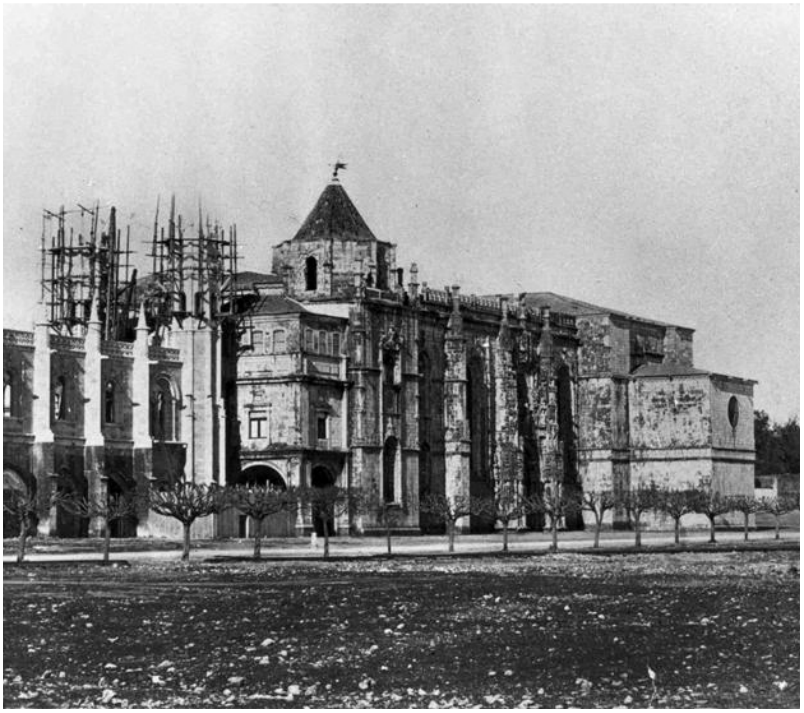
(Crato, Portalegre);
João Luís Carrilho da Graça (1990-1994).

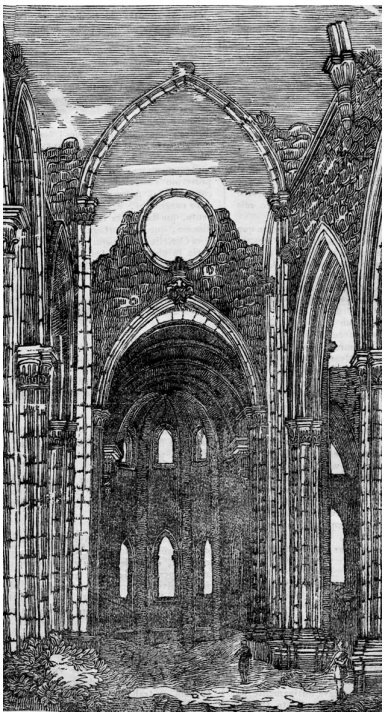
2.3. *Pousada de Santa Maria do Bouro:* 107

(Amares, Braga);
Eduardo Souto de Moura (1989-1997).

II



1. 

 2.

1. Aspeto da Igreja e nova ala de dormitórios do Mosteiro dos Jerónimos, no início das obras de restauro no século XIX. Repare-se que a nova ala de dormitórios, da autoria de Augusto Fuschini começava a ser construída para albergar a Casa Pia. As intervenções no mosteiro e igreja foram norteadas pela ânsia monumental de engrandecer o passado, pela promoção de uma determinada imagen ou ideologia baseada na *reintegração estilística*. A fachada Oeste, principal da igreja, tinha uma adição neoclássica (como se pode aferir na fotografia), que foi removida; e, na fachada lateral Sul, destaca-se a torre da igreja cujo coroamento e cobertura foram alterados.
2. Aspeto do interior da igreja do Carmo, em Lisboa. Após a instalação Real Associação dos Arquitetos Civis e Arqueólogos na igreja, foram vários os pedidos de realização de obras de consolidação e reparação das coberturas, que nunca chegaram a ser realizadas. Havia inclusive um plano para a construção de uma estrutura em ferro e vidro para albergar a exposição do espólio da Associação, porém nunca concretizado. Apenas a capela-mor e os absidíolos foram fechados e cobertos para albergar parte da exposição, e toda a restante estrutura ficou intocada, constituindo um exemplar das ideias da conservação romântica em Portugal.

II

REFLEXÃO

O Restauro em Portugal - Nacionalização do Património

É a partir de 1834, na sequência da extinção das ordens religiosas e na posterior *incorporação* dos seus bens na *Fazenda Nacional*[1], que o Estado Liberal fica na posse de um número considerável de imóveis com grande valor histórico e artístico. *"Profanados, destruídos e vendidos abusivamente"*[2], estes bens foram alvo de um *"vandalismo"* generalizado, no qual as *"recordações do passado"* que aportavam se apagavam continuadamente[3].

"Correi as principais cidades do reino: buscai os mais veneráreis edifícios: ou jazem por terra, ou foram destinados para estabelecimentos que de necessidade os estragaram. […] *O mosteiro dos Jerónimos em Belém, obra prima da arquitetura* […]*, foi deturpada* […]*; o seu maravilhoso claustro afeado com paredes caiadas, e convertido em dormitórios forçosamente* […]. *A Batalha, Alcobaça, o convento da ordem de Cristo em Tomar caem em ruínas; e diz-se: «Que importa?» Bárbaros! Importa a arte, as recordações a memória de nossos pais, a conservação de coisas cuja perda é irremediável"*.[4]

A falta de atuação do Estado Liberal promoveu a reutilização de imóveis sem preocupações estético-artísticas, destacando-se algumas exceções de iniciativa régia, municipal e associativa. Por iniciativa régia inicia-se o restauro no Mosteiro da Batalha (1840), na Torre de S. Vicente e no Mosteiro dos Jerónimos (1859, fig. 1); por iniciativa associativa destacam-se algumas intervenções como na Capela de S. Miguel em Guimarães (1874), ou as tentativas de restauro no Convento do Carmo (1864, fig. 2); e, por iniciativa municipal destacam-se os restauros na Sé Velha de Coimbra (1893) e na Catedral de Lisboa (1895, figs. 3-4)[5].

1. Com grande papel na consolidação do regime liberal, a extinção das ordens religiosas por decreto de 30 de maio de 1834 era o culminar de uma *"crescente onda anticlerical"*. **Maria João Baptista Neto**, "Memória, Propaganda e Poder : O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)", Porto : FAUP Publicações, 2001. P. 65.
2. *"Criando uma situação comparável ao vandalismo pós-revolucionário em França"*. **Idem**. P. 66.
3. *"Cada facto histórico tinha uma igreja, uma casa, um mosteiro, um castelo, uma muralha, uma pedra de sepulcro, que eram documentos perenes desse facto, e da existência das pessoas que nele tinham aparecido: com tudo isto topou o vandalismo"*. **Alexandre Herculano**, "Monumentos II", in *O Panorama*, vol. II, nº70, Lisboa : Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1/set./1838. P. 275.
4. **Idem**. P. 276.
   "Diga a lei aos arrasadores que os monumentos são propriedade pública […]. *Tenha enfim, essa lei a sanção do castigo"*. **Alexandre Herculano**, "Mais um brado a favor dos monumentos II", in *O Panorama*, vol. II, nº 94. Op. Cit. 16/fev./1893. P. 51.
5. **Maria João Baptista Neto**, "Memória, Propaganda e Poder : O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)". Op. Cit. P. 87 e 89.

3. 

 4.

3. Aspeto da fachada principal da Sé Catedral de Lisboa no sécuo XIX antes das intervenções de Augusto Fuschini e António do Couto Abreu. O edifício histórico tinha já sofrido bastantes alterações, pela subsequente ruína após o terramoto de 1755.

4. O mesmo aspeto da fachada principal da Sé Catedral de Lisboa durante a primeira metade do século XX, nas campanhas de restauro cujo objetivo foi devolver à Sé a sua aparência medieval. O primeiro arquiteto encarregado dos trabalhos foi Augusto Fuschini em 1902, que idealizou uma aparência em estilo neogótico. Fuschini demoliu algumas construções no contexto imediato da catedral , reconstituiu abóbadas, restaurou e criou novos vãos, e coroou o edifício com ameias. No seu plano ainda estava prevista a (re)construção das flechas sobre as torres que se perderam no terramoto.

II. O RESTAURO EM PORTUGAL

Salvaguarda do Património

Em 1880, a salvaguarda do património enquadra-se no plano legislativo, pela elaboração de um *"Relatório e Mapa"* dos edifícios que deviam ser considerados monumentos nacionais[6] pelo parecer oficial da *Real Associação dos Arquitetos Civis e Arqueólogos Portugueses* (1872)[7], que formou, em 1882, a primeira *Comissão dos Monumentos Nacionais*[8]. Em 1901, é formado o *Conselho de Monumentos Nacionais*[9], presidido por Ramalho Ortigão (1836-1915) e, posteriormente, por Gabriel Pereira (1847-1911), que estabeleceram bases para a classificação dos imóveis que deviam ser considerados património[10], à qual se seguiu a publicação de uma lista de monumentos em 1910[11]. A visão de Ramalho Ortigão veio a introduzir novos critérios teóricos na inventariação e intervenção dos monumentos.

"Cabe à comissão arrolar definitivamente, […]*, os monumentos confiados à sua guarda bem como as obras de arte que o país possui; nomear comissões locais definir claramente o que é «conservar», o que é «restaurar», e o que é «continuar» ou «concluir» um monumento;* […]. *Os cuidados de «conservação» devem ser obrigatórios e extensivos a todos os monumentos. Para esse efeito o programa é simples, e a despesa insignificante,* […]. *As ocasiões em que cabe «restaurar» são relativamente raras. E nenhum edifício, qualquer que seja a sua importância histórica ou artística, convém «concluir», a não ser nos casos em que vantajosamente ele se possa adaptar a algum dos serviços vigentes da civilização contemporânea. Este mesmo critério económico se deveria aplicar à oportunidade das «restaurações»".*[12]

Através desta citação podemos entender que os critérios teóricos do restauro, analisados no capítulo precedente, eram conhecidos e discutidos, distinguidos neste caso na posição crítica de Ramalho Ortigão, com uma filiação bastante próxima ao enunciado de Camillo Boito: assumindo a viabilidade da intervenção nos monumentos, lançada por Viollet-le-Duc, e matizada na quase estrita conservação, enunciada por Ruskin. Destaca-se ainda o seu caráter pioneiro em defender o *restauro* do património no seu sentido mais abrangente de *reutilização* com fins cívicos e utilitários.

A partir da implantação da República Portuguesa, em 1910, promulga-se em 1911 a *Lei da Separação do Estado da Igreja*, formando-se um estado laico, proprietário legal de todos os bens religiosos[13]. Por decreto do mesmo ano, formam-se os *Conselhos de Arte e Arqueologia* em Lisboa, em Coimbra e no Porto[14]. Contudo, foi a retoma económica alcançada pelos primeiros governos da ditadura, que incutiu a dinâmica de políticas e operações de restauro, protagonizado pela *3ª Repartição da Direção-Geral das Belas Artes*, organismo dependente do Ministério da Instrução Pública, que, em 1926, contava com as mesmas funções e corpo

6. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)", Porto : FAUP Publicações, 2002. P. 16.

7. Fundada em 1863 pelo arquiteto Joaquim Possidónio da Silva (1806-1896) e colocada em 1872 sob o patrocínio de D. Fernando II (1816-1885), esta associação instalou-se nas antigas ruínas do Convento do Carmo em Lisboa (1864) e tinha o objetivo de *"acorrer ao salvamento de antiguidades que,* [...]*, se vinham a perder por incúria ou até intencional ação destrutiva*". **Luís Raposo**, "As origens da arqueologia científica portuguesa no século XIX", in **Jorge Custódio**, *Portugal 1910-2010 : 100 anos de património : memória e identidade*, Lisboa : IGPAA, 2011. P. 52 e 53.

8. **Alice Nogueira Alves**, "Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX", Dissertação de Doutoramento em História – Arte, Património e Restauro, orientação: Maria João Baptista Neto, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009. P. 148. Disponível em: "http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2401/1/ulsd058670_td_Alice_Alves.pdf" ; [consultado a 5-11-2017].

9. Criada por Decreto de 24 de outubro de 1901. **Idem**. P. 150.

10. Decreto de 30 de dezembro de 1910. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. P. 16.

11. Diário do Governo, nº136/1910, Série I de 1910-06-23. O património classificado dividia-se em: *Monumentos Pré-históricos*, *Monumentos Lusitanos e Lusitano-romanos*, *Monumentos Medievais, do Renascimento e Modernos*, *Monumentos Militares*, *Monumentos Civis*, e *Trechos Arquitetónicos*. Disponível em: "http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/decsmaria/Decreto23_06_1910.pdf"; [consultado em 19-11-2017]

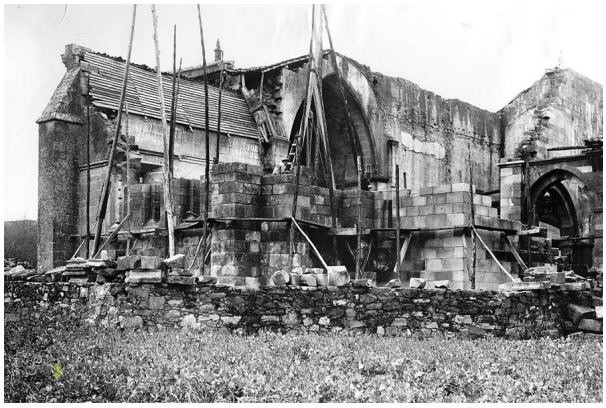
12. **Ramalho Ortigão**, "O Culto da Arte em Portugal", Lisboa : António Maria Pereira Editor, 1896. P. 164-166.

13. **Maria João Baptista Neto**, "Memória, Propaganda e Poder : O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)". Op. Cit. P. 74 e 95.

14. Com o decreto reorganizador dos Serviços Artísticos e Arqueológicos e do ensino das Artes Plásticas, o Estado procurava nacionalizar o património artístico e torná-lo matéria de cultura e ensino. **Idem**. P. 94-95.

5. 

 6.

7. 

 8.

5. Igreja de Santa Clara de Vila do Conde, vista do ângulo Sudoeste do claustro antes da derrocada e dos trabalhos de restauro. Destacam-se os aspetos da torre, e dos anexos junto à igreja, que mudaram completamente de feição após o restauro.
6. Igreja de Santa Clara de Vila do Conde, vista do mesmo ângulo da imagem anterior após *"os trabalhos de limpeza e conservação"*. Destacam-se a *limpeza* dos anexos em torno da igreja, a alteração do aspeto da torre, a colocação de ameias sobre as fachadas exteiores, e o claustro que foi deixado como "vestígio arueológico", tendo para tal sido reconstruídas partes, incluíndo as cornijas que estavam danificadas após a derrocada. Apesar da referência à conservação, estes trabalhos visaram a reconsituição da igreja na sua feição primitiva.
7. Aspeto da fachada Este da Igreja de Santa Maria de Aguiar em Castelo Rodrigo durante os trabalhos de restauro. Grande parte da igreja foi reconstituída pela idealização da sua feição primitiva.
8. Aspeto da fachada Este da Igreja de Santa Maria de Aguiar após os trabalhos de restauro.

Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

técnico que a anterior *Administração-Geral*[15], protagonizados pela direção de Adães Bermudes (1864-1948), secundado por António do Couto (1874-1946) e Baltazar Castro (1891-1967)[16]. O critério de intervenção regia-se pela recuperação do *"caráter"* e da *"traça primitiva"* dos monumentos, determinados pela intenção reintegradora, arrasando acrescentos posteriores para se enfatizar uma leitura *unitária* do conjunto[17] (figs. 5 e 6).

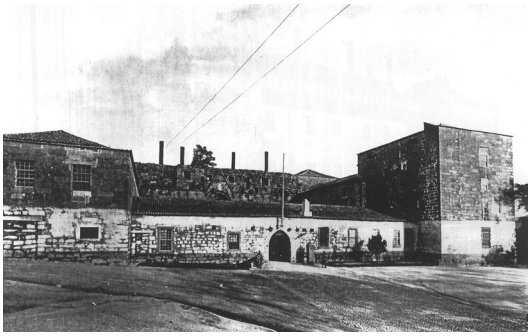
Por decreto de 1929, é criada a *Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*[18], cuja ação restauradora coincide com as ideologias políticas do regime do *Estado Novo* (1933-1974), utilizando os monumentos nacionais como propaganda e emblema histórico da *nação*. Existia um paralelismo estabelecido entre a recuperação dos valores histórico-ideológicos nacionais e os critérios de intervenção no património arquitetónico, utilizando-se a *reintegração estilística* como suporte ideológico para restituir os monumentos à sua *conceção primitiva*[19]. Com efeito, a partir de 1935, foram publicados *Boletins dos Monumentos* que selecionavam as obras mais significativas para apresentação dos resultados das intervenções[20]. O critério geral dos restauros realizados entre 1929-1960, durante a vigência do diretor-geral Henrique Gomes da Silva (1890-1969), é reforçado nas linhas de apresentação do primeiro *Boletim da DGEMN* em 1935.

"1. Importa restaurar e conservar, com verdadeira devoção patriótica, os nossos monumentos nacionais, de modo que, […], *eles possam influir na educação das gerações futuras"; "2. O critério a presidir a essas* […] *obras de restauro* […]*: de modo a integrar o monumento na sua beleza primitiva, expurgando-o de excrescências posteriores e reparando as mutilações sofridas, quer pela ação do tempo, quer por vandalismo dos homens"; "3. Serão mantidas e reparadas as construções de valor artístico existentes, nitidamente definidas dentro de um estilo"*[21].

As operações de *restauro* e *conservação* são remetidas para o mesmo universo teórico e filosófico da *reintegração estilística*, simbolizando o retorno a um *"indefinido estado original"*[22]. A partir de 1936, com a chefia do arquiteto Rogério de Azevedo (1898-1983) na direção do Porto, os critérios reintegradores tiveram o seu apogeu com as intervenções realizadas, entre as décadas de 1930 e 1960, na igreja de Santa Maria de Aguiar[23] (figs. 7-8) e no Paço dos Duques de Bragança[24] em Guimarães[25] (figs. 9-10).

15. A *Administração-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, (1920-1924), substituiu as funções dos Conselhos de Arte e Arqueologia.
16. **Idem**. P. 101.
17. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. P. 34.
18. Devolvendo o serviço dos monumentos à pasta das Obras Públicas, foram criadas duas *Direções de Edifícios Nacionais* (Norte e Sul), e de uma *Direção-Geral*, constituída pelos serviços herdados da extinta *Repartição*. **Idem**. P. 27.
    As suas competências visavam a elaboração, execução e fiscalização de projetos e obras de intervenção em monumentos; a atualização do inventário de imóveis classificados; a organização do catálogo e do arquivo iconográfico e a fixação, e, a fixação de zonas de proteção em torno dos monumentos. **Idem**. P. 17.
19. **Idem**. P. 143-145.
    Semelhante ao papel restaurador de Viollet-le-Duc, restituidor dos monumentos medievais destruídos após a Revolução Francesa; num Portugal "Pós-Revoluções" (1834; 1910; 1921) com o seu património bastante destruído, o *Estado Novo* serve-se da DGEMN para recuperar os monumentos românicos e medievais anteriores ao antigo regime para restaurar uma ideia de *nacionalidade*, utilizando o *restauro estilístico* para recolocar os monumentos no seu *ideal* estado *primitivo*.
20. Os boletins iniciavam com uma breve nota histórica, seguindo-se a enumeração das obras realizadas, e, por último, reunia-se uma série de elementos visuais, (plantas e fotografias), que traduziam a situação do antes e depois. Idem. P. 233-234.
21. **Henrique Gomes da Silva**, "Monumentos Nacionais : orientação técnica a seguir no seu restauro", in *Boletim da DGEMN : A Igreja de Leça do Bailio*, Porto : DGEM, 1935, Nº 1. P. 19-20.
22. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. P. 130.
23. *"Apenas o alçado meridional e a nave lateral sul terão obtido o total respeito dos responsáveis pelo programa de restauro"*. **Ana Margarida Gonçalves Carvalheira**, "A igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar. O conjunto arquitectónico medieval e as campanhas de restauro da DGEMN (1936-1962)". Vila Nova de Foz Côa : Parque Arqueológico, 2002. P. 117.
24. Todo o conjunto de alas, fachadas e claustro foi completamente reconstruído à *imagem* da ala Nascente, segundo uma unidade de estilo baseada em outros

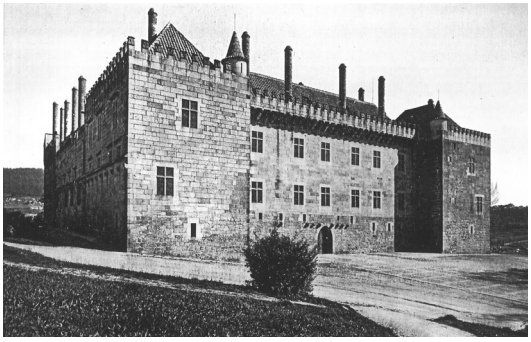
9.





11.

10.



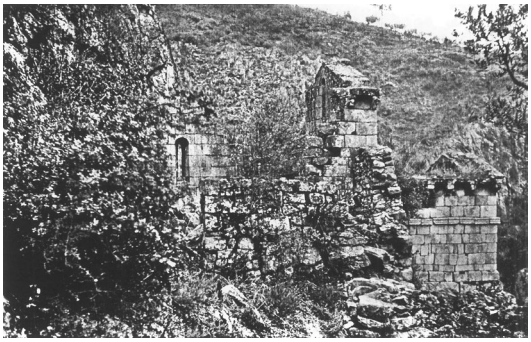
13.





12.

14.





15.

9. Aspeto da fachada principal do Paço dos Duques de Bragança em Guimarães, antes dos trabalhos de restauro. A maior parte do edifício encontrava-se em ruínas e encontrava-se ocupado pela guarda militar que alterou bastante a sua feição primitiva.
10. O mesmo aspeto do Paço dos Duques de Bragança em Guimarães, após os trabalhos de restauro e adaptação a residência presidencial no Norte do país. Os trabalhos estenderam-se ao longo de cerca de trinta anos e visaram a reconstitição do edifício na sua suposta feição primitiva. Para a realização deste projeto, foram analisados vários paços da mesma tipologia e período de edificação, como garante do projeto de restauro. Contudo, este constitui o caso mais gravoso da atitude e critérios de intervenção reintegradora da DGEMN.
11. Apeamento da capela-mor da igreja de S. Pedro de Rates na Póvoa de Varzim. O apeamento foi realizado para a realização de sondagens arqueológicas que determinaram os alicerces primitivos das paredes da capela-mor.
12. Durante os trabalhos de restauro e apeamento, foram encontrados, nas paredes de *"construção recente"*, vários elementos decorativos da capela-mor primitiva, que foram repostos na reconstrução da mesma.
13. Os alicerces da primitiva capela-mor, durante os trabalhos de sondagem.
14. Aspeto da fachada Sul Igreja de S. Pedro das Águias - Tabuaço, antes dos trabalhos de reconstrução por anastilose.
15. Aspeto da fachada principal da Igreja de Gatão em Amarante, após os trabalhos de conservação. A torre, fachada, nártex e pinturas seiscentistas foram respeitadas e integradas no projeto de restauro e conservação.

Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

Apesar da frequente generalização de todos os trabalhos da DGEMN, filiados à reintegração estilística segundo critérios da *unidade de estilo*, pelo apeamento de elementos posteriores e especialmente das partes barrocas (fig. 11), é importante destacar que estes não constituiam o ponto de partida das operações. No restauro da igreja de S. Pedro de Rates (1930-1940, fig. 11), a capela-mor é reconstruída na sua *forma primitiva* pela grande quantidade de vestígios descobertos (fig. 12), que conciliaram a unidade formal com a autenticidade histórica[26], estabelecendo uma aproximação ao método de reconstituição filológico (fig. 13). No restauro da Sé do Porto (1927-1946), o portal principal e a galilé barroca, assim como os azulejos do claustro, foram mantidos e restaurados.

O conflito entre o caráter operativo e os restauros conduzidos pela DGEMN entre 1920-1960, foi alvo de críticas acentuadas a partir da década de 1940, protagonizada por Raul Lino (1879-1974). Desempenhando o cargo de chefe da Repartição de Estudos e Obras de Monumentos (1936-1949), Lino publica um artigo anónimo em 1941, criticando as teorias enunciadas pelo arquiteto francês Viollet-le-Duc, cujas filosofias de restauro provocaram a fabricação de novos monumentos sob pretexto da pureza de estilo[27]. Numa publicação da DGEMN atribuída a Raul Lino, transparece uma filosofia de intervenção distinta das edições oficiais anteriores, baseada na *"arte de conservar"*, considerando que *"é tão importante o monumento em si como o quadro geral em que ele se situa"*, e destacando o papel *"conservador de monumentos antigos"* onde participam *"todas as qualidades e* […] *subtilezas"*, tendo por oposição *"a noção perigosa do reintegrar* [que] *já causou grandes prejuízos artísticos"*[28]. A partir da década de 1950, assiste-se a um alargamento das tipologias de intervenção[29]. O templo de S. Pedro das Águas foi reconstituído por um processo de anastilose[30] (fig. 14); na igreja de Gatão, foram valorizadas as transformações posteriores ao templo românico, conservando-se todos os elementos[31] (fig. 15).

A partir da década de 1950, a DGEMN assiste a uma abertura ao meio internacional pela participação no IBI[32], no Congresso Internacional de Veneza (1964) e, no Comité Cultural do Conselho da Europa sobre a valorização e recuperação de núcleos históricos (1967)[33]. Um dos temas mais importantes para a caracterização das metodologias de intervenção no património arquitetónico a partir da década de 1950 é o da *"reutilização"* e *"refuncionalização de edifícios"*[34]. Passam assim a ser incluídos nos seguintes projetos de intervenção as estruturas militares, castelos e casas conventuais, que, pelas suas localizações em contextos

edifícios da mesma feição. O programa de restauro previa a transformação do imóvel em residência presidencial.

25. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. P. 35.
26. **Idem**. P. 38.
27. **Raul Lino**, "A Propósito da Sé do Funchal : A restauração de monumentos", in *Boletim da Academia de Belas Artes*, IX, Lisboa : ANBA, 1941. P. 561.
28. *"Artisticamente, os monumentos são joias engastadas na paisagem ou nos centros urbanos; documentalmente são focos de interesse que guardam os arcanos da História"*. DGEMN, "15 Anos de Obras Públicas : 1932-1947". Porto : DGEM, maio de 1948. P. 7-9.
29. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. P. 141.
30. *"Só raramente houve que recorrer aos trabalhos de talhar novas pedras, limitando-se a tarefa mais árdua à busca dos lugares onde todo aquele material se encontrava antes da derrocada"*. **Ministério das Obras Públicas e Comunicações**, "Boletim da DGEMN : Igreja românica de S. Pedro das Águias", Nº75, DGEMN : Lisboa, 1954. P. 17-18
31. *"Assim, o salvamento dessas relíquias da nossa antiga atividade artística constituiu, em verdade, um dos mais delicados problemas que foi necessário resolver* [...] *durante o «fervet opus» da restauração"*. **Ministério das Obras Públicas e Comunicações**, "Boletim da DGEMN : Igreja de Gatão", Nº63, DGEMN : Lisboa, 1951. P. 22.
32. *Internationales Burgen Institut*. Instituto Internacional de Castelos, que veio incentivar um aprofundado sobre a arquitetura militar medieval, potenciando a intervenção em castelos Portugueses na década de 1950. **Maria João Baptista Neto**, "A DGEMN e a Intervenção no Património Arquitectónico de Portugal. 1929-1999" in **DGEMN**, *Caminhos do Patrónimo*, Lisboa : DGEMN, 1999. P. 37.
33. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. P. 147.
34. **Idem**. P. 149.



16.



17.



19.

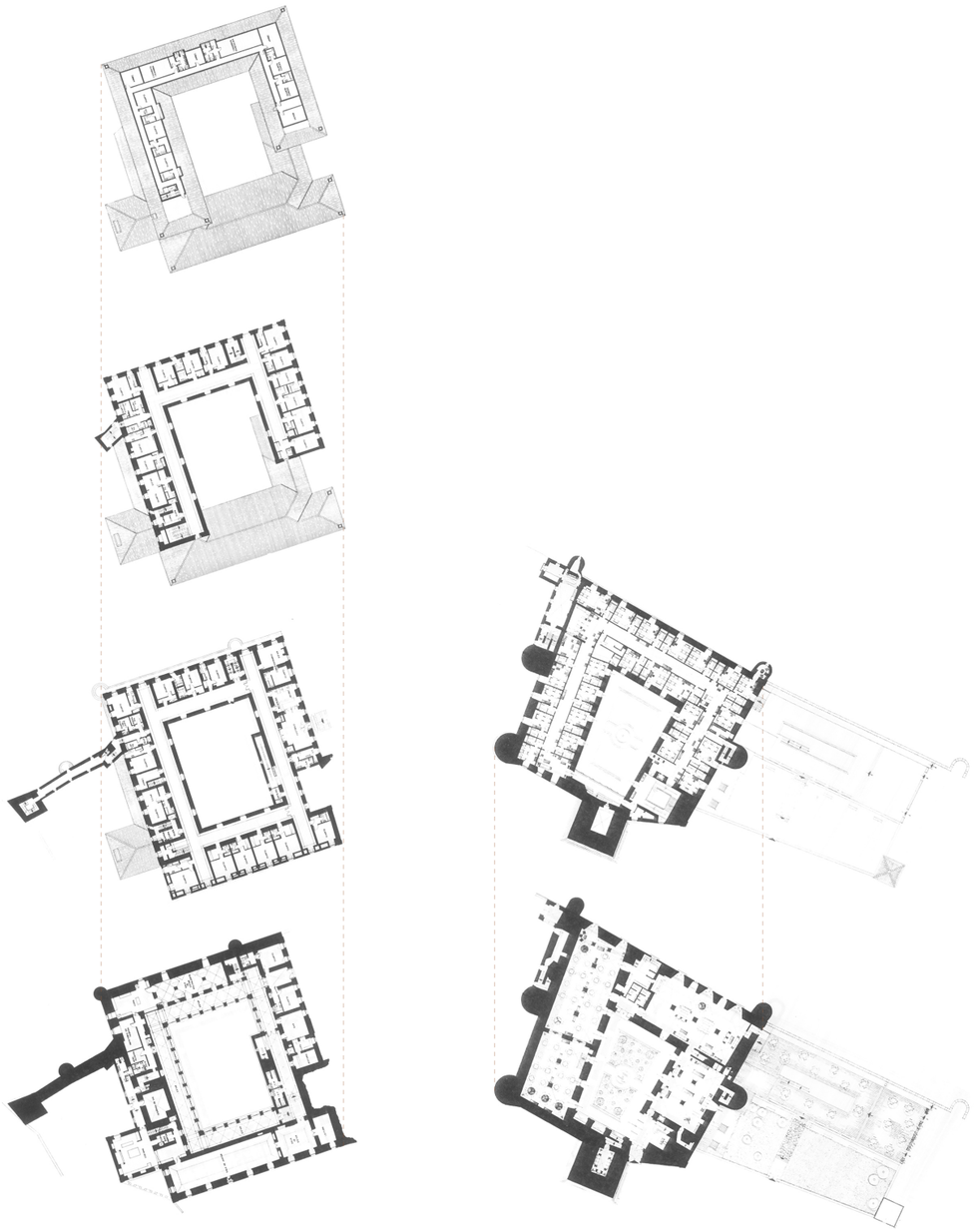


20.



18.

16. Pousada do Castelo de Óbidos. O edifício encontrava-se completamente arruinado e foi reconstruído pela reintegração de novos elementos decorativos e a reutilização de outros que foram encontrados durante os trabalhos.
17. Pousada do Forte de São João Baptista na ilha da Berlenga Grande. O edifício foi mantido extamente na sua disposição primitiva, tendo sido apenas derrubadas algumas paredes em ruína no pátio interior para acomodação da pousada.
18. Aspeto interior do claustro da Pousada dos Lóios em Évora. O claustro foi envidraçado para aproveiramento do seu espaço. Muitas destas intervenções revelaram alguns problemas na sua adaptação, nos quais foram priveligiada a utlização como pousada, sacrificando-se alguns aspetos originais.
19. Aspeto interior da sala de refeições da Pousada da Rainha Santa Isabel em Estremoz. Destaca-se a presença de um mobiliário e elementos decorativos, que tentam evocar o ambiente medieval do antigo castelo.
20. Aspeto cenográfico do Castelo de Palmela, onde foi instalada a Pousada de Santiago. Denota-se com esta imagem que estas readaptações priveligiavam o aspeto e poder cenográfico dos edifícios enquadrados na paisagem.



21. Pousada do Castelo de Santiago - Palmela

Pousada do Castelo da Rainha Sta. Isabel - Estremoz

Pousada dos Lóios - Évora

Pousada do Forte de S. João Baptista - Berlengas

Pousada do Castelo - Óbidos

21. Esquema das plantas dos pisos pricipais das pousadas realizadas em edifícos históricos entre 1952 e 1979.

rurais e periféricos, não conheciam um programa que fosse capaz de assegurar a sua contínua manutenção[35].

A par do programa da criação de *pousadas de raiz* sobre alçada da DGEMN e do SPN (1930-1970), realizam-se, entre 1950 e 1970, a instalação de pousadas em alguns monumentos nacionais, como os casos do Castelo de Óbidos (1952, fig. 16) do Forte da Berlenga (1953, fig. 17), o Convento dos Lóios (1965, fig. 18), o Castelo da Rainha S[ta.] Isabel (iniciada em 1970, fig. 19), e o Castelo de Palmela (iniciada em 1979, fig. 20)[36] (fig. 21). A criação conceptual e figurativa das pousadas de turismo, capaz de traduzir os valores culturais e a hospitalidade nacionais, permitiu a definição de um novo tipo de ocupações para o património arquitetónico[37].

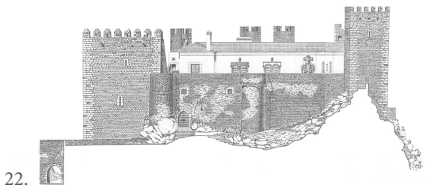
"Em certo momento, […]*, ocorreu a ideia de se aproveitar esse notável edifício* […] *para instalação de uma «pousada» que atraísse ali maior número de visitantes nacionais e estrangeiros,* […]*, resolveu-se afinal estudar a possibilidade de se fazer a adaptação necessária a tal fim – adaptação condicionada, evidentemente, pelo propósito de se não sacrificar, com quaisquer obras imprudentes ou descabidas, a feição tradicional e, a bem dizer, «sentimental» daquele velho palácio casteleiro"*[38].

Estas *adaptações-restauro*, subordinadas à ideologia evocativa do *"monumento como «obra-símbolo» da Nação"* surgiram na continuidade do restauro dos monumentos nacionais, assegurando a sua utilidade e manutenção prática[39]. O critério geral das intervenções foi caracterizado por um *"apagamento da autoria sob o desígnio coletivo"*, e uma *"arquitetura de interiores históricos"* cuja criação de um *"ambiente evocativo"*, pelo mobiliário e elementos decorativos de cariz revivalista, recriava modelos do passado[40] (figs. 18-19). O tipo de obras incidiu sob o ponto de vista de reconstituição dos imóveis, com a ideia de *"harmonizar"* os conjuntos[41], reinserindo-os numa continuidade paisagística, histórica e temporal, contudo, remetida ao *valor de antiguidade* (fig. 20).

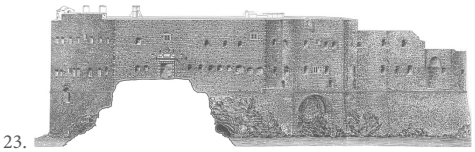
"Na realidade, tudo se reduziu, quase a uma cautelosa e proporcionada subdivisão do espaço habitável em todos os três pavimentos, a diversas disposições favoráveis à criação de um adequado ambiente «doméstico», e a certas obras interiores, manifestamente inofensivas, destinadas a conciliarem com a rudeza das construções arcaicas".[42]

Enquanto as primeiras duas pousadas, (a de Óbidos e a da Berlenga Grande), constituíram casos de adaptação posterior ao restauro, sentindo-se uma maior *"confusão"* no condicionamento do programa; nas últimas pousadas, a adaptação constituía um dado de partida baseado no estabelecimento de uma analogia formal das antigas lógicas de distribuição dos espaços[43] (fig. 21). Destacam-se ainda o caráter inaugural das Pousadas de Óbidos (1950) e dos Lóios em Évora (1965), que deixam antever novos critérios de classificação e intervenção no património. A primeira, ao classificar a vila histórica em torno do castelo como Monumento Nacional; e, a segunda, *"ao introduzir preocupações de diferenciação entre o «antigo» e o «novo», permitindo ler o tipo*

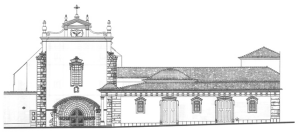
35. Caso contrário às igrejas e catedrais, principal objeto de intervenção da DGEMN, cujas paróquias garantiam a sua manutenção.
36. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : Reflexos da arquitectura portuguesa do século XX", Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. P. 115.
37. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. P. 151.
38. **Ministério das Obras Públicas e Comunicações**, "Boletim da DGEMN : Castelo de Óbidos", Nº 68-69, DGEMN : Lisboa, 1952. P. 21.
39. **José Manuel Fernandes**, "Pousadas de Portugal. Obras de Raiz e em Monumentos", in **DGEMN**, *Caminhos do Património 1929-1999*, Lisboa : DGEMN, 1999. P. 162.
40. *"Atitude muito conservadora, de cariz tradicionalista e algo pomposa"*. **Ibidem**.
41. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : Reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 116.
42. **Ministério das Obras Públicas e Comunicações**, "Boletim da DGEMN : Castelo de Óbidos". Op. Cit. P. 21.
43. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : Reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 115-116.



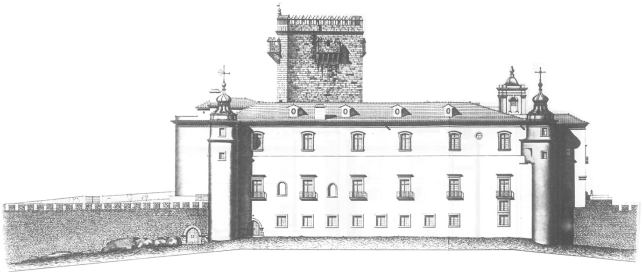
22.



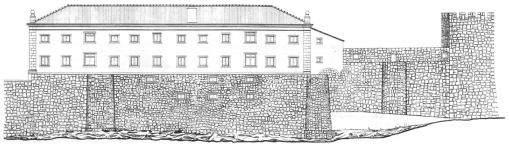
23.



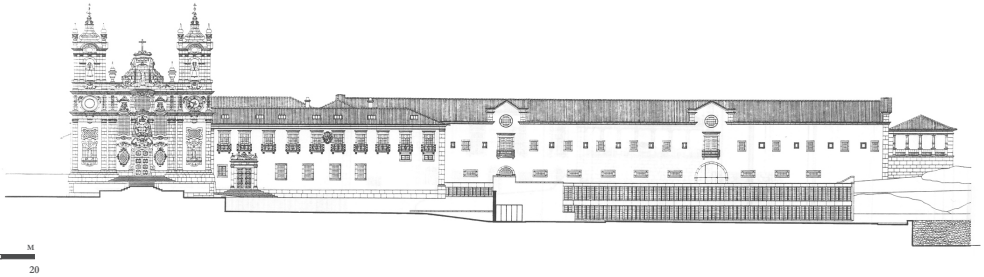
24.



25.



26.



27.

22. Pousada do Castelo de Óbidos, alçado Sul.
23. Pousada do Forte da Berlenga, alçado Oeste.
24. Pousada dos Lóios em Évora, alçado Sudoeste.
25. Pousada da Rainha Santa Isabel em Estremoz, alçado Norte.
26. Pousada do Castelo de Santiago em Palmela, alçado Norte.
27. Pousada de Santa Marinha da Costa em Guimarães, alçado Oeste. Esta pousada, apesar de se enquadrar no mesmo período temporal de interveção nas três anteriores, distingue-se de todas elas por ser o primeiro caso em que é realizado um acrescento, assumidamente moderno ao edifício original.

de materiais e técnicas modernos empregues na consolidação do monumento"; critérios que se enquadram e se solidificam com a Carta de Veneza (1964) sobre a *Conservação e Restauro dos Monumentos e dos Sítios*[44]. Nas intervenções das décadas seguintes (1980-1990), assistiu-se a um engrandecimento da panóplia de ações e posturas face à intervenção patrimonial.

Com a queda do regime do *Estado Novo* em 1974, o acesso aos fundos da Comunidade Europeia, a industrialização do país e a *"desafetação das atividades agrícolas"* alterou-se profundamente *"a paisagem captada pelo Inquérito* [à Arquitetura Popular…] *e com ela o contexto patrimonial"*[45]. É sob este enquadramento social e político, que as novas intervenções da DGEMN e do IPPAR[46] vão tornar possível a abertura e introdução de novas metodologias sobre o património, tendo como ponto de charneira para a intervenção contemporânea, a reconversão do Mosteiro de Santa Marinha da Costa (1972-1984), obra de Fernando Távora (fig. 27).

"O reencontro da modernidade assume então e pela primeira vez desde há muito tempo uma posição de «contemporaneidade», simultaneamente de universalidade e de compreensão da histórica como devir".[47]

O projeto de Fernando Távora veio a apontar um novo caminho metodológico e conceptual que veio a *"frutificar uma série de obras importantes, já na década de noventa"*[48], como foram os casos de Santa Maria de Flor da Rosa (1990-1994), obra de João Carrilho da Graça; e de Santa Maria do Bouro (1989-1997), obra de Eduardo de Souto Moura.

Estes três projetos, selecionados pela variedade de metodologias ancoradas nas diferentes correntes e filosofias do restauro dos monumentos, constituem o nosso ponto de partida para entender como se pode intervir num monumento, provocando a sua transformação. Passamos então a uma análise, em cada projeto, sobre o modo como a ruína induziu a memória do edifício histórico e permitiu a prossecução da vida já longa destes mosteiros, pela readaptação das suas funções na utilização contemporânea.

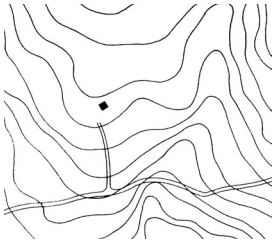
44. **Idem**. P. 119.

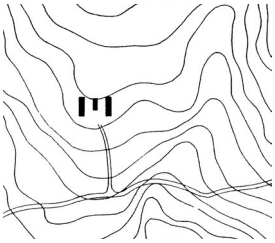
45. **Paulo Pereira**, "(Re)trabalhar o Passado : Intervenção no Património Edificado", in **Annette Becker**; **Ana Tostões**; **Wilfried Wang**, *Potugal : Arquitectura do século XX*, Munique : Prestel, 1997. P. 101.

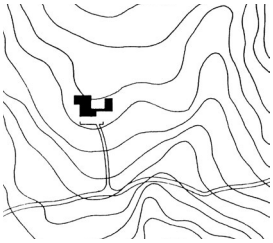
46. Em 1980 é criado o Instituto Português do Património Cultural (IPPC), convertido em Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico (IPPAR) em 1992. Em 2006, o IPPAR fundiu-se com a DGEMN, e no mesmo ano são fundidos com outras instituições, dando origem ao Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR). A gestão das Pousadas cabia desde 1976 à empresa pública ENATUR, contudo em 2003, devido a prejuízos económicos, 49% do capital da empresa foi privatizado, e a exploração das Pousadas de Portugal foi entregue ao Grupo Pestana, que atualmente ainda mantém a gestão das pousadas.

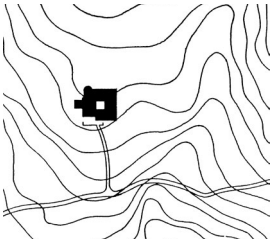
47. **Álvaro Siza**, "Arquitectura e Transformação", in *Portugal : Arquitectura do século XX*. Op. Cit. P. 139.

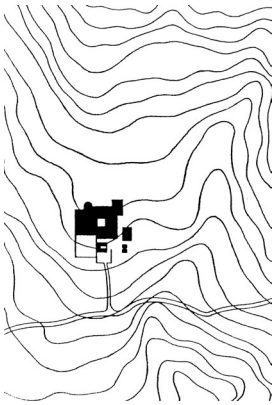
48. **José Manuel Fernandes**, "Pousadas de Portugal. Obras de Raiz e em Monumentos". Op. Cit P. 173.

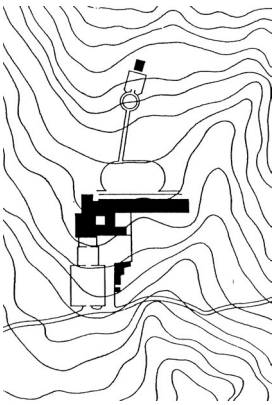

28.1.

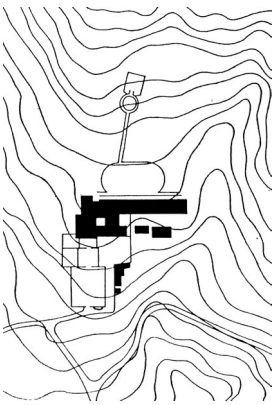

28.2.

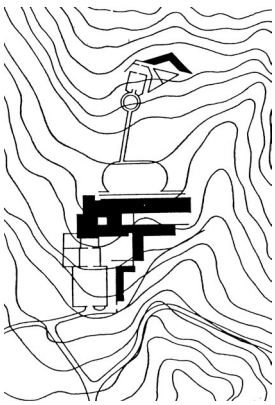

28.3.

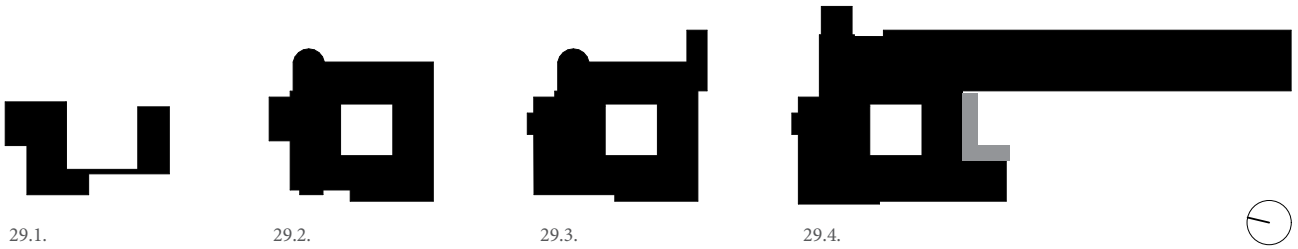

29.4.


28.5.


28.6.


28.7.


28.8.


29.1. 29.2. 29.3. 29.4.

28. Mapa evolutivo do estudo do Mosteiro de Santa Marina da Costa desenvolvido por Fernando Távora e pelos seus colaboradores. 28.1. Século III-V; 28.2. Século IX; 28.3. Século X; 28.4. Século XII; 28.5. Século XVI; 28.6. Século XVIII; 28.7. 1972; 28.8. 1985.

29. Levantamento das principais fases históricas do edificado à escala 1:2000. 29.1. "*Conjunto monumental moçarabe*", (século X); 29.2. Conjunto românico (século XII); 29.3. Acrescentos do século XVI: a Sudeste, nova sala do capítulo e arranque da futura ala Este; a Oeste nova frontaria da igreja e convento; e a Norte, nova ampliação de anexos à igreja; 29.4. Acrescentos do século XVII-XVIII: a Este: nova ala de dormitórios e refeitório, e ampliação da Sacristia e capela-mor da igreja; A Sudoeste, acrescento da ala Oeste; e a Oeste, nova frontaria da Igreja em estilo barroco; a cinzento: adições do século XX.

II. A RECONVERSÃO DE MOSTEIROS EM POUSADAS

2.1. *Pousada de Santa Marinha da Costa*

Situadas na encosta Noroeste da montanha da Penha, sobranceira à cidade de Guimarães, as ruínas do mosteiro de Santa Marinha da Costa são adquiridas pelo Estado em 1972 e a sua conversão em Pousada é integrada na rede de *Pousadas de Portugal* com a classificação de *Pousada Histórica*.

"Tudo terá começado pela construção, no século IX, de uma pequena basílica". "No século X uma Condessa Galela aí levantou um mosteiro, depois ampliado por uma Rainha de Portugal". "No século XVI um Duque de Bragança aí criará uma Universidade de Teologia". "E foi crescendo sempre até atingir, no século XVIII, o seu esplendor". "Em 1834, com a Revolução Liberal, a vida religiosa termina abruptamente e o edifício é transformado em habitação particular". "Caminhando para a degradação é então adquirido pelo Estado para a construção de uma «Pousada»"[49] (fig.28).

Determinados por factos históricos e várias campanhas arqueológicas, realizadas entre 1979-83[50], o Mosteiro da Costa, é resultado de sucessivas construções e acrescentos que remontam à construção de um primeiro templo suevo-visigótico (séculos VI-VII), um segundo templo galaico-asturiano (século IX) (fig.28.2), e à edificação de um *"conjunto monumental"* moçárabe (século X)[51] (figs.28.3 e 29.1). No século XII o mosteiro é entregue à ordem dos *Cónegos Regrantes de S.to Agostinho*, que se ocuparam da ampliação do templo e da reconstrução de *"toda a parte conventual"*, aproveitando a estrutura moçárabe para a edificação de um recinto e claustro românicos[52] (figs.28.4 e 29.2).

No século XVI o mosteiro é entregue à ordem de *S. Jerónimo* que veio a realizar várias obras, das quais destacamos a reconstrução do claustro e da frontaria da igreja, em estilo clássico; e a edificação de uma nova sala do capítulo cuja obra é concomitante com o arranque da ala dos dormitórios a Este[53] (figs. 1.5 e 2.3). No século XVII dão-se grandes transformações no Mosteiro que engrandeceram toda a estrutura: a capela-mor da igreja é ampliada; e ainda é construído, em três fases diferentes, o grande dormitório na ala Este, cujo topo Norte foi rematado com uma nova escadaria e sala do capítulo; e o topo Sul com a varanda de Frei Jerónimo[54] (figs.28.6 e 29.4). No século XVIII destaca-se a reforma da portaria principal do mosteiro e a frontaria da igreja, alterando-se ambas as fachadas; aumentou-se, no alinhamento da nova ala de dormitórios, a sacristia e a ala Este do claustro; e interiorizou-se o primeiro andar do claustro[55], (figs.28.7 e 29.4).

Com a extinção das ordens religiosas, em 1834, o edifício passou para a *Fazenda Nacional* e é vendido em dois lotes em 1842. Em 1899, o mosteiro volta a per-

49. **Fernando Távora**, "Convento de Santa Marinha : Guimarães, 1975-1984", Porto, 1985, in **Luiz Trigueiros**, *Fernando Távora*, Lisboa: Blau, 1993. P. 112-118.

50. **Manuel Luís Leal**, "Santa Marinha da Costa : Notícia Histórica", in *Boletim da Direção Geral dos edifícios e monumentos nacionais : Pousada de Santa Marinha, Guimarães*, Lisboa : DGEM, 1985, Nº 130. P. 9 e 55.

51. Conjunto formado por uma igreja com uma torre adossada a Norte, e um edifício a Sul, que eram unidos por um muro. **Idem**. P. 9-12, 16 e 19-20.

52. As campanhas arqueológicas revelaram um conjunto de elementos do claustro românico que permitiram reconstituí-lo. Numa sepultura do século XVIII encontraram-se algumas impostas românicas; no trecho da parede norte da igreja conserva-se as diferentes silharias do século X e XII; e na parede Este do claustro conservam-se entaipados uma janela e portal românicos da antiga sala do capítulo. **Idem**. P. 21-24 e 34-36.

53. Da referida obra na sala do capítulo foi descoberto no claustro um duplo arco e mainel que lhe servia de entrada. Durante o mesmo século foi transferido para o Mosteiro da Costa um colégio que atribuía graus equiparados aos da Universidade de Coimbra. **Idem**. P. 43-46.

54. Foram ainda encomendados azulejos para revestir a igreja, o claustro e a sacristia. **Idem**. P. 47-48.

55. No mesmo século foram mandados azulejar as escadas, a sala do capítulo, a varanda de S. Jerónimo, o refeitório, e o corredor dos dormitórios na ala Este, tendo sido estes últimos perdidos num incêndio em 1951. **Idem**. P. 48-52.



30.



31.



32.



33.

30. Aspeto geral do Mosteiro, do lado Sul-Poente em Setembro de 1975, antes do início dos trabalhos de restauro e reconversão a Pousada. Denota-se a ruína do conjunto prefigurada nas falta de coberturas na ala Este e na vegetação que ocupa a varanda de Frei Jerónimo.

31. Um trecho da fachada Poente da ala Este foi derrubado e reconstruído para construção das escadas de acesso entre o piso dos quartos e o restaurante.

32. O pátio que se desenvolve a Sul do Mosteiro foi alvo de grandes transformações. Demoliram-se as fachadas Este e Sul da ala Oeste para eliminar o acrescento do século XX e para a construção de novos acessos verticais. O pátio foi escavado para a construção de um piso em semi-cave onde se localizam os serviços e equipamentos do programa (cozinha, arrumos, e refeitorio e salas de convívio do staff.

33. Aspeto geral da Pousada de Santa Marinha da Costa após a intervenção de Fernando Távora.

Fernando Távora (1975-1984)

tencer a um só lote por casamento de dois dos proprietários, que realizaram, em 1915, algumas obras de ampliação da ala Sul e Oeste do claustro[56] (fig.29.4).

"Em 1936, […]*, «já a igreja, escadório e mosteiro de Santa Marinha da Costa» haviam sido classificados como imóvel de interesse público. Pareciam estar criadas* […] *condições para obstar à continuada degradação do convento. Todavia, o lamentável incêndio* [1951] *ditou-lhe destino mais adverso, colocando-o completamente ao abandono"*[57] (fig.30).

A intervenção da DGEMN, iniciada em 1972, veio colocar novas perspetivas de diálogo entre o estudo arqueológico e a intervenção arquitetónica no *restauro dos monumentos*. A análise, estudo e levantamento dos materiais historiográficos, arqueológicos e arquitetónicos permitiram conhecer o percurso do monumento ao longo da sua história (como analisámos), e permitiram ainda influir no processo de reconversão em Pousada, (que passamos a analisar).

O Boletim da DGEMN relativo à "*Pousada de Santa Marinha : Guimarães"* veio a promover, de maneira inaugural, a definição dos critérios de intervenção específicos ao caso de estudo que apresentava[58].

"O critério geral adotado […] *foi o de «continuar-inovando», isto é, o de contribuir para a prossecução da vida já longa do velho edifício, conservando e reafirmando os seus espaços mais significativos ou criando espaços de qualidade resultantes de novos condicionamentos programáticos"*[59] (fig.32).

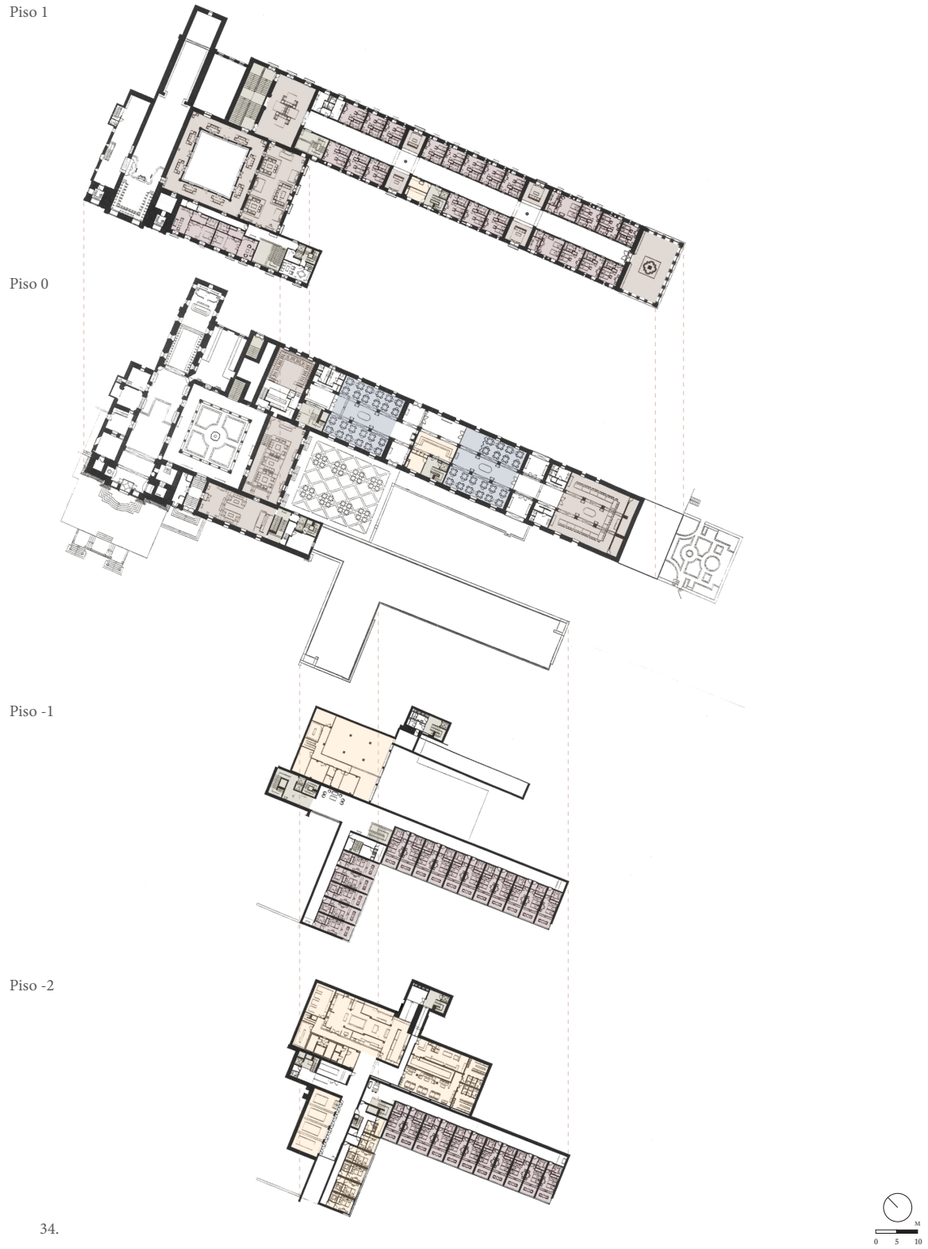
Circunscrevendo a intervenção ao tempo presente, Fernando Távora *conserva* os espaços existentes, e *reafirma-os* através da *reintegração*, sob uma nova condicionante programática, onde se pretende utilizar como método o *diálogo* entre o novo e o antigo (fig.31).

"Tal diálogo constituiu um método por meio do qual se sintetizaram as duas vertentes complementares a considerar na recuperação de uma preexistência: o conhecimento rigoroso da sua evolução e dos seus valores, […]*, e uma conceção criativa na avaliação desses valores e na elaboração do processo da sua transformação".*[60]

Na base deste *diálogo* está a compreensão da "vida" do edifício histórico, como uma entidade de permanência mutável, traduzida numa atitude de intervenção crítica entre a *manutenção* e a *continuidade* do processo de transformação do monumento. Pretende-se com este *diálogo* a recuperação da dimensão artística, *"segundo uma lógica de reintegração e preservação do valor expressivo* [...] *da obra"*[61] servindo-se do *valor documental*, (a análise histórica, técnica e artística), para reconhecimento das qualidades formais, (estéticas, funcionais e simbólicas do monumento), sobre a quais influem o *processo criativo* capaz de interpretar o existente segundo uma nova lógica para a reconversão e transformação do monumento (fig.33).

"Em relação a esta intervenção, é possível distinguir dois momentos projetuais específicos: a operação de recuperação dos corpos existente e a construção de um novo volume".[62]

56. Estas ampliações levaram ao desaparecimento da fachada Sul que possuía ainda silharia românica. Entre 1932 e 1951 funcionou numa das partes do mosteiro uma escola de filosofia. **Manuel Luís Leal**, "Santa Marinha da Costa : Notícia Histórica". Op. Cit. P. 52-55.
57. Manuel Luís Leal ainda acrescenta na sua "Notícia Histórica" que o incêndio terá deixado o convento *"completamente arruinado"*. **Idem**. P. 55.
58. Até então apenas se revelavam critérios sumários e generalização a todos os casos escritos sob o nome do Diretor-Geral e dos Dirigentes das diferentes secções. Os *boletins*, de maneira geral, apenas apresentavam sumariamente a enumeração dos diferentes trabalhos realizados.
59. **Fernando Távora**, "Trabalhos de Conservação e Adaptação" in *"Boletim da Direção Geral dos edifícios e monumentos nacionais : Pousada de Santa Marinha, Guimarães"*. Op. Cit. P. 76.
60. **Ibidem**.
61. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)", Porto : FAUP Publicações, 2002. P. 211-212.
62. **Idem**. P. 213.



34.

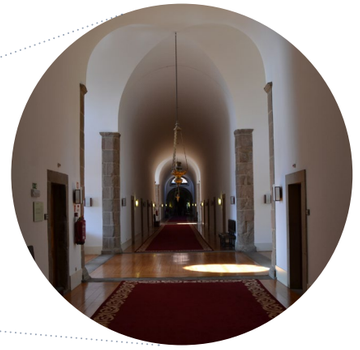
34. Planificação do projeto de intervenção. A vermelho encontram-se os quartos dos hóspedes; a azul as salas de refeições; a castanho os espaços de lazer da pousada; a verde os acessos verticais; e a amarelo os espaços de serviço.
No piso -2 encontram-se quartos de hospedes a Sul; quartos para o staff a Oeste; a Norte espaços de armazém; a Noroeste espaços de cozinhas e serviços e a Nordeste espaços de convívio do staff. **No piso -1** encontram-se quartos de hospedes a a Sul e Oeste, e espaços técnicos a Norte. **No piso 0** encontram-se espaços de lazer em torno do claustro, na ala Oeste a recepção, e, na grande ala Este espaços de restaurante, sendo o último uma sala multiusos com possibilidade de acesso exterior. **No piso 1** encontram-se espaços de lazer em torno do claustro e ao longo da ala Este, onde também têm lugar os quartos de hóspedes e no topo Sul a varanda de Frei Jerónimo. Na ala Oeste do mesmo piso têm lugar duas suites e uma sala no topo sul que pertence à *residência do diretor*, cujos quartos localizam-se num nível superior que fica escondido pela cobertura do edifício. Montagem e edição realizada pelo autor.



36.



35.1.



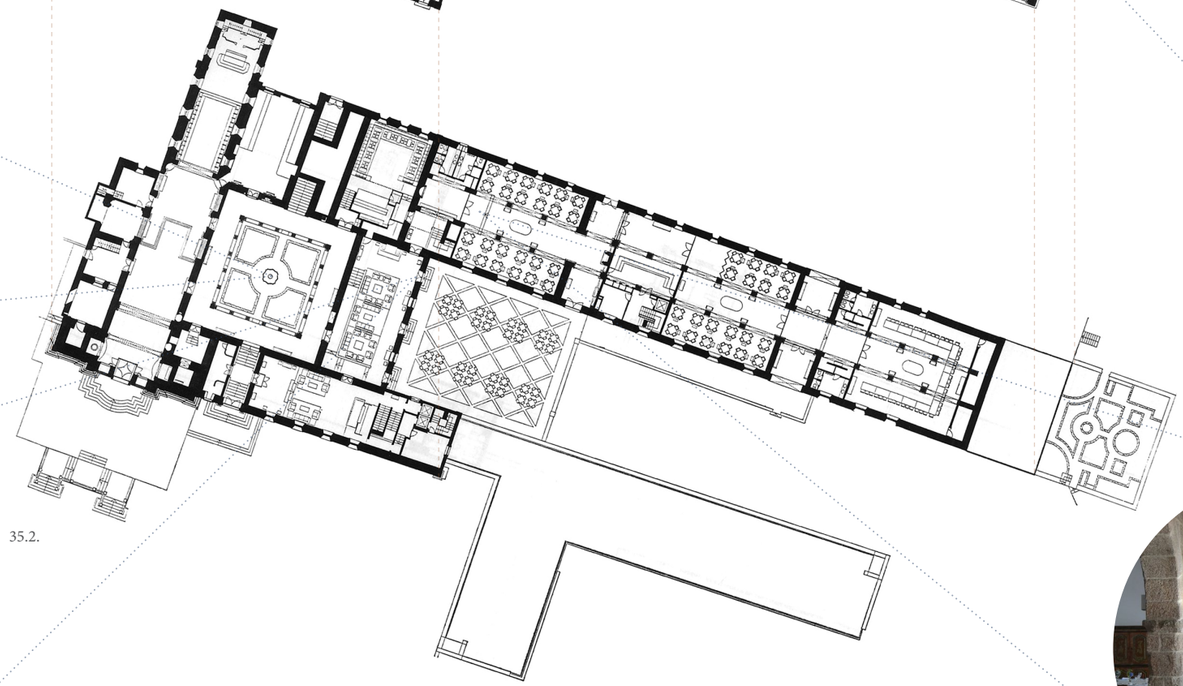
39.



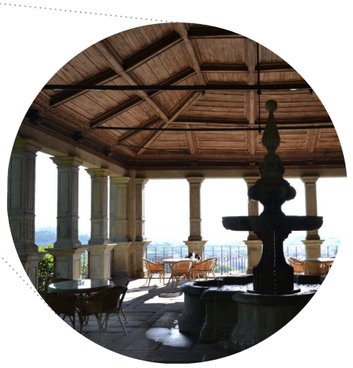
39.1.



37.



35.2.



40.



38.



41.



41.1.

35. Plantas do projeto de intervenção no edifício preexistente; **35.1.** Planta do primeiro piso do mosteiro; **35.2.** Planta do piso rés-do-chão do mosteiro.
36. Sala de estar no primeiro piso na ala Sul do claustro.
37. Claustro.
38. Sala de estar no piso rés do chão na ala Sul do claustro.
39. Corredor de acesso aos quartos e varanda de Frei Jerónimo na ala Este; **39.1.** O mesmo corredor antes da intervenção de Fernando Távora.
40. Varanda de Frei Jerónimo.
41. Vista do restaurante da pousada; **40.1.** A mesma perspetiva antes da intervenção de Fernando Távora.

Fernando Távora (1975-1984)

O momento projetual de recuperação do antigo convento centrou-se nas suas principais unidades: o claustro com as suas alas adjacentes; e o grande setor das celas, (a Este), que se encontrava bastante arruinado por efeito do incêndio de 1951 (fig.39.1). *"Do espaço interno do edifício mantinham-se intactos o claustro, a entrada e a escadaria principal, a sala do capítulo e a varanda de Frei Jerónimo"*[63].

Sob um ponto de vista de criar um *"diálogo"* entre as funções da antiga compartimentação monástica com os novos usos contemporâneos da pousada, procurou-se, segundo uma lógica de grande racionalidade, compatibilizar os novos usos com os antigos. Por esta relação têm-se a atribuição das antigas celas aos quartos da Pousada, o refeitório dos monges ao restaurante, e a varanda de Frei Jerónimo, que permanece como espaço de fruição e recreio dos hóspedes e visitantes[64] (figs.40 e 41). Contudo, o antigo claustro e as alas adjacentes, antes atribuídas ao culto do divino e da ordem adstrita ao mosteiro, transformam-se em espaços sociais, de lazer, e fruição da pousada. Neste sentido, associam-se a estes espaços a entrada, receção, bar e salas de convívio destinados aos hóspedes (figs.36, 37 e 38).

"Távora recorreu a soluções formais que se aproximavam da antiga espacialidade e dos seus valores plásticos. […]. *O desenho resultou de um processo criativo que elegeu a analogia – entendida como recuperação de elementos significativos da estrutura antiga por simplificação formal e construtiva"*[65].

O setor das celas, bastante arruinado, foi o palco das grandes transformações que o projeto assumiu, contudo, omitindo os vestígios da nova intervenção. O interior é completamente refeito pela *reintegração* dos elementos existentes, e pela criação de novos que vieram a estabelecer uma relação analógica com os antigos. Os quartos são modulados em correspondência às antigas celas; a abóbada é reconstruída em betão; os novos vãos são revestidos com cantarias de granito amaciado; e, as paredes e a abóbada são rebocadas, de maneira a permitir a continuidade formal dos materiais, e a simplificação construtiva, obtendo-se uma *unidade visual*, que recupera a dimensão artística do monumento[66] (figs.39 e 39.1).

Ao novo desenho e significado espacial é atribuído tanto o valor de evocação do passado histórico, bem como a sua dignificação na utilização contemporânea, que, subsequentemente, emite memória e reencaminha-a para um presente. É pelo confronto da *escala monumental*, – concedida pelas escadarias de acesso, os salões de estar (figs.36 e 38), e o grande corredor longitudinal da ala de quartos (fig.39); – relativamente às *escalas mais íntimas* – atribuídas pelo claustro (fig.37), a varanda de Frei Jerónimo (fig.40) e os atravessamentos transversais do corredor; – que se reinterpretam deliberadamente os temas de uma arquitetura do passado tornada presente[67].

No claustro colocaram-se questões de outra ordem. Este era o momento projetual onde tinham lugar os vestígios das sucessivas ocupações e transformações do edifício histórico, e, como tal, entrava no domínio da arqueologia[68]. O confronto *interdisciplinar* de caráter

63. **Fernando Távora**, "Trabalhos de Conservação e Adaptação". Op. Cit. P. 76.

64. *"A compreensão da organização do espaço existente é fundamental na intervenção de Fernando Távora".* **Ana Cristina Pereira,** "Intervenções na organização do espaço existente, de quatro obras de Fernando Távora em Guimarães", in *Sobre o 'Projeto-de-arquitetura' de Fernando Távora : Fernando Távora : Minha casa*, Porto : FIAJM, 2015. Op. Cit. P. 311.

65. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. 214.

66. *"Pretendia, ao fugir da cópia exata, contornar a difícil questão da autenticidade histórica e, ao evitar a marcação de sentido arqueológico das diferenças entre o novo e o existente, obter a necessária unidade visual"*. **Ibidem**.

67. *"A monumentalidade e a memória do edifício expressam-se nos longos corredores e salas que é necessário atravessar em volta do claustro e até à varanda de S. Jerónimo"*. **Ana Cristina Pereira,** "Intervenções na organização do espaço existente, de quatro obras de Fernando Távora em Guimarães". Op. Cit. P. 314.



42.



44.



43.



46.



45.

42. Perspetiva do claustro. Destacam-se as marcações em granito que indicam os vestígios arqueológicos, que voltaram a cobrir-se.
43. Fachada Este do claustro. Vestígios do mainel do portal de duplo arco da sala do capítulo do século XVI.
44. Vista das escadas de acesso entre o piso dos quartos e o do restaurante. O meio-piso das escadas sobressai-se em relação ao arco como adição moderna. Contudo, o granito polido garante a unidade visual entre o antigo e o novo. Fonte: arquivo pessoal.
45. Vista veral do lado Sul do Mosteiro de Santa Marinha da Costa, destaca-se o novo volume do lado Poente, e, a Este, a grande ala de quartos e a varanda de Frei Jerónimo a rematar o topo do conjunto.
46. Perspetiva do novo volume de quartos da pousada em justaposição com o antigo mosteiro.

Fernando Távora (1975-1984)

científico é determinado em vários momentos: nas marcações em granito amaciado no claustro, claramente modernas, que indicam os vestígios dos templos suevo-visigótico e galaico-asturiano (fig.42); na fachada Este e Sul do claustro observam-se, em alguns trechos de silharia, as molduras românicas e o mainel do duplo arco da antiga sala do capítulo (fig.43); e, no piso inferior da ala Sul onde as silharias românicas das paredes Norte e Oeste são colocadas a descoberto (fig.38).

Por outro lado, são assumidos o papel funcional e a contemporaneidade da intervenção. Como acessos verticais, é mantida a escadaria do antigo convento e são criadas duas escadas para uso dos hóspedes: uma na ala Oeste que liga a receção às suites e sala do primeiro piso; e outa na ala Este que liga o piso dos quartos ao restaurante. Apesar de revelarem um papel funcional e desenho contemporâneo, a utilização de granito polido garantiu a proximidade analógica estabelecida com a preexistência (fig.44).

"O estudo inicial da Pousada de Santa Marinha restringia-se ao aproveitamento do volume construído existente, mas, verificada a sua baixa rentabilidade […]*, foi decidida a construção de um corpo novo no sentido de aumentar a sua capacidade de alojamento"*[69].

O momento projetual de adição de um novo volume surge do entendimento do edifício histórico como *"conjunto estruturado segundo um modelo corrente e ainda capaz de crescimento"*[70]. Neste sentido, Fernando Távora inscreve a intervenção numa solução de continuidade formal e temporal (fig.28).

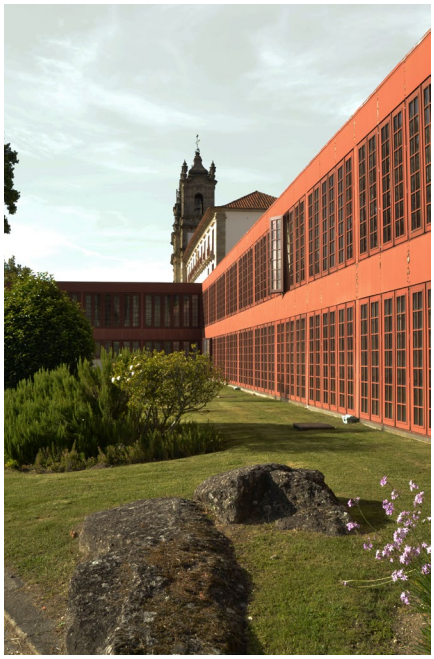
Sob pena de destruição da qualidade espacial do edifício, comportada pela ampliação do mosteiro existente, foi decidido aumentar, de maneira análoga ao crescimento dos antigos mosteiros[71], uma nova construção que vinha a relacionar-se física e conceptualmente com os valores históricos do mosteiro[72]. Neste sentido, a análise *tipomorfológia* do edifício histórico permitiu uma leitura *empírica* e *intuitiva* que induziu a conformidade física e morfológica da nova adição[73]. Encaixado na encosta, no seguimento da ala Oeste do mosteiro, o novo volume surge como uma nova extensão de dormitórios, estabelecendo paralelismo e analogia com a ala Este (figs.34 e 45).

A resolução formal da ligação entre o mosteiro e a nova ala de quartos consistiu na definição de um volume em "L" opaco, aberto apenas para Sul e Poente onde se forma um pátio. As fachadas dos quartos são resolvidas por um envidraçado contínuo que estabelece um confronto à solução da arquitetura barroca expressa nos pequenos vãos que enfatizam a opacidade volumétrica[74] (fig.46). É pela utilização da mesma cor e material, tanto nas caixilharias antigas, como nas que revestem as fachadas da nova ala de quartos, que se estabelece uma unidade visual que relaciona o antigo e o novo. A fachada-cortina deste corpo *"propõe uma releitura das varandas minhotas"*[75], cuja interpretação é captada pelo seu desenho ritmado, que traduz de maneira contemporânea as rótulas e as varandas de madeira típicas das construções do Minho[76] (figs.47, 50 e 51). A questão do estilo em que se devia edificar,

68. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. 213.
69. **Fernando Távora**, "Trabalhos de Conservação e Adaptação". Op. Cit. P. 76
70. **Ibidem**.
71. Segundo um esquema de construção de alas extensivas de dormitórios, que têm por núcleo e módulo espacial os claustros e pátios deste tipo de edifícios.
72. **Ana Cristina Pereira**, "Intervenções na organização do espaço existente, de quatro obras de Fernando Távora em Guimarães". Op. Cit. P. 311.
73. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. 212.
74. **Idem**. P. 215.
75. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX", Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. P. 146.

47. 

48. 



49.

50. 



51.

47. Espigueiro, construção vernacular típica do Minho, em Travassos - Póvoa de Lanhoso. Fotografia de Fernando Távora e da sua equipa, colhida durante o Inquérito à Arquitectura Popular realizado nos anos 50.
48. Aspeto do pano de fachada do novo volume de quartos da pousada.
49. Perspetiva do pátio formado pelo novo volume em forma de "L".
50. Casa das Rótulas, no centro histórico de Guimarães. Denota-se o aspeto cromático e a modulação das folhas de madeira, muito semelhantes à Pousada de Santa Marinha da Costa.
51. Casa das Rótulas, centro histórico de Braga. Destaca-se o efeito visual provocado pela modulação das folhas de madeira que em termos tipológicos é muito semelhante à fachada do novo volume de quartos em Santa Marinha da Costa. Fotografia colhida por Fernando Távora e a sua equipa durante o Inquérito à Arquitectura Popular realizado nos anos 50.

Fernando Távora (1975-1984)

não foi colocado sob um ponto de vista formal, mas antes como construção, traduzindo, no desenho das caixilharias, os temas da arquitetura vernacular que permitiu a relação do edifício *"não só com o contexto imediato, mas com a própria raiz cultural e memória da região"*[77].

Por um lado, dentro dos parâmetros estabelecidos pela Carta de Veneza (1964), a intervenção de Fernando Távora estabelece uma continuidade harmónica com a arquitetura do passado com base na interação das diferentes disciplinas (história, arqueologia e arquitetura), e a acusa a sua modernidade da nova adição[78]. Contudo, a intervenção de Fernando Távora supera o caráter *contrastante* e opera sob a pretensão de inscrever a nova intervenção na continuidade histórica da qual o edifício é alvo ao longo da sua permanência, num campo onde modernidade e tradição se interligam e complementam entre si[79] (figs.46 e 49).

"Pretendeu-se aqui um diálogo, não de surdos que se ignoram, mas de ouvintes que desejam entender-se, afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a diferença e a rutura".[80]

Este caráter dialogante opera sob um ponto de vista objetivo ao traduzir de maneira analógica relações espaciais entre o novo e o antigo, de maneira a suscitar uma transformação harmónica capaz de se relacionar com o edifício histórico. Considerações que nos permitem enquadrar a intervenção de Fernando Távora nas teorias da intervenção objetiva, analógica e de metamorfose, desenvolvidas por González, Solà-Morales e Capitel[81].

"A posição de Távora é tão ativa e obrigatoriamente culta que pode atuar, também, restaurando, corrigindo, repondo, ou ao contrário, demolindo qualquer elemento espúrio que provoque opacidade na leitura clara da essência do projeto global, entendido como um processo coletivo de longa duração"[82].

É pelo cultivo da semelhança analógica que Fernando Távora alcança a *unidade potencial* do edifício histórico, inscrevendo a sua intervenção sob o domínio da instância estética, reconstruindo, absorvendo e transformando a obra de arte preexistente como recuperação da dimensão artística do monumento[83].

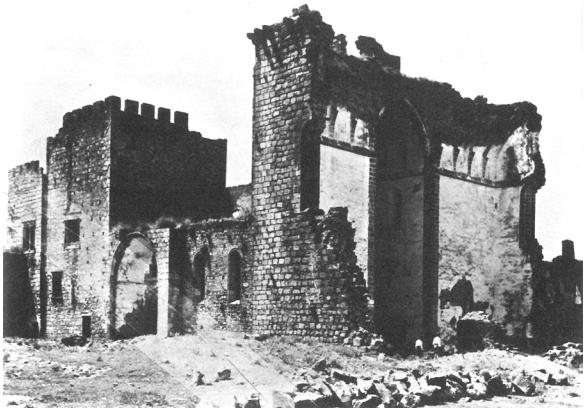
"Távora trabalha e molda a preexistência, usa-a como matéria de projeto. Relê nela o fluir da história e, aceitando sobreposições ou posições estilísticas ou de linguagem, usa de todos os meios para o clarificar".[84]

A vertente analógica da intervenção de Fernando Távora traduz as semelhanças que unem a história com a contemporaneidade sem destituir a autenticidade do original e ao repor o valor de utilização do edifício passado circunscrito na instância do presente[85].

76. Apontamento colhido por Fernando Távora durante o Inquérito à Arquitectura Popular realizado nos anos 50. **Fernando Távora**; **Rui Pimentel**; **António Menéres**, "Zona 1 : Minho", in *Arquitectura Popular em Portugal*, Vol. I, Lisboa : Ordem dos Arquitectos, 2004 (4ª ed.), [1ª ed. 1961]. P. 16-17 e 83.
77. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. 215.
78. Ver página 51. **Carta de Veneza (1964)**, II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos/ICOMOS. Op. Cit.
79. *"Assume-se aqui o verdadeiro sentido de uma arquitetura que, apesar de diferente, não é contrastante, mas aceita a continuidade do tempo e assume a sua própria realidade"*. **Ana Cristina Pereira**, "Intervenções na organização do espaço existente, de quatro obras de Fernando Távora em Guimarães". Op. Cit. P. 315.
80. **Fernando Távora**, "Trabalhos de Conservação e Adaptação". Op. Cit. P. 77.
81. Ver páginas 39-40.
82. **Alexandre Alves Costa**, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985", in *Monumentos* , Nº33, Lisboa : Direção-Geral do Património Cultural, Outubro de 2016. P. 107.
83. Ver página 33. Esta operação alcança a sua legitimidade no sentido em que é *"testemunho autêntico de um fazer humano do presente e, como tal, um documento não dúbio da história"*. **Cesare Brandi**, "Teoria do Restauro". Op. Cit. P. 46-47.
84. **Alexandre Alves Costa**, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985". Op. Cit. P. 107.
85. *"É certo que a pousada introduzirá novo uso no velho mosteiro, mas é certo, também, que se os homens fazem as casas, as casas fazem os homens, o que justifica a manutenção, no novo edifício, de uma escala e de um ritual de espaços que,* [...] *,aqui se recordam e utilizam pela atualidade do seu significado"*. **Fernando Távora**, "Trabalhos de Conservação e Adaptação". Op. Cit. P. 77.



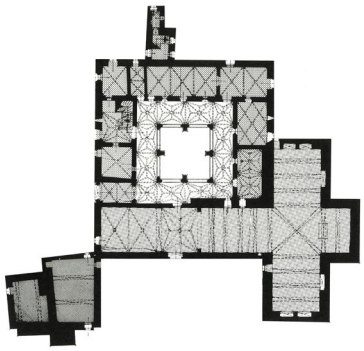
52.



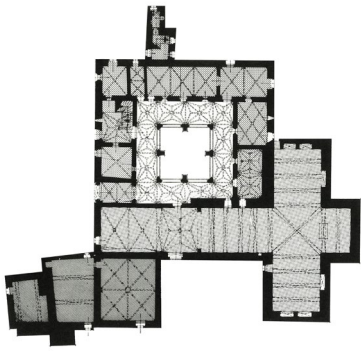
53.



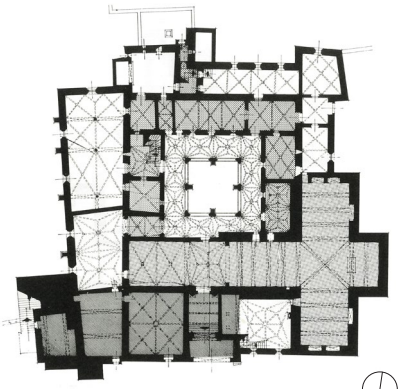
54.



55.1.



55.2.



55.3.

52. Mosteiro de Flor da Rosa em 2003, antes das obras de intervenção para a sua readaptação a pousada. Sublinhamos a diferença de silharias no granito, que nos revelam as partes intervencionadas pela DGEMN entre 1940-1970.

53. Vista da cabeceira da igreja derruída antes dos restauros da DGEMN que começaram a partir de 1940.

54. Vista das frestas renascentistas que foram abertas no século XVI na fachada principal a Sul.

55. Estudo evolutivo das epocas de construção; **55.1.** Conjunto durante a primeira metade do século XIV, destacando-se a igreja em planta cruciforme, o claustro com as suas alas, a Norte uma estrutura defensiva, e a Sudoeste a torre do paço; **55.2.** Conjunto no final do século XIV, destacando-se um acrescento de uma terceira torre ao paço; **55.3.** Conjunto no século XV, destacando-se a construção de novas dependências monásticas ao seu redor. A Sul, acrescentaram-se a sacristia e um arco e galilé de entrada; a Nascente e a Norte acrescentaram-se novos dormitórios e cozinha; e a Poente, construiu-se uma nova sala do capítulo e refeitório que conecta-se à cozinha referida. Montagem de plantas realizada pelo autor.

II. A RECONVERSÃO DE MOSTEIROS EM POUSADAS

2.2. *Pousada de Flor da Rosa*

"A insólita implantação na planície, a hibridez do caráter – guerreiro, monástico e palaciano –, o claustro mediterrânico e a torre setentrional constroem o enigma. A primeira visita é labiríntica. Mais tarde podem ir-se descobrindo a luz e a altura da igreja, as pedras e as suas relações. O entrechocar de fragmentos de épocas tão diversas é unificado pelo granito"[86] (fig.52).

Situado na peneplanície do interior do Alto Alentejo, na pequena povoação do Crato, o Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa constitui um dos mais importantes exemplares da *igreja-fortaleza* portuguesa[87] (fig.55). Edificado nos primeiros anos da segunda metade do século XIV, o mosteiro possuía uma edificação de caráter defensivo, estrategicamente localizada em território fronteiriço[88], onde tinha sede a Ordem dos *Cavaleiros de S. João do Hospital de Jerusalém*[89]. É desta época a construção da igreja, as torres do paço e a cintura interna do claustro, onde se localizavam as dependências conventuais[90] (fig.55).

A partir da sua traça medieval gótica, o mosteiro de Flor da Rosa foi alvo de sucessivas iniciativas de melhoramento: ao longo do século XV, destacam-se as obras no claustro, e o acréscimo das dependências, no perímetro exterior da edificação medieval, à qual corresponde a fixação do gosto manuelino (fig.55.1 e 55.2); e, no século XVI, desprovido da sua função bélica, é fundado no mosteiro um colégio de teologia, tendo sido para isso alteradas portas e janelas, substituindo-se novas frestas e abrindo-se amplos vãos[91] (fig.54). No início do século XVII o mosteiro de Flor da Rosa encontrava-se inabitado e bastante *danificado*[92], sucedendo-se, no século XVIII, obras de consolidação da estrutura geral e intervenções de pormenor na capela-mor[93]. No final do século XVIII inicia-se o declínio do Mosteiro agravando-se a sua degradação provocada pela extinção das ordens religiosas em 1834[94]. No final do século XIX, na sequência de um temporal desmoronou-se a cabeceira da igreja e alguns trechos das dependências[95] (fig.53).

Arruinado e abandonado, o mosteiro de Flor da Rosa é considerado monumento nacional pelo decreto de 1910, tendo sido *restaurado* e *consolidado* pela DGEMN em 1940. As obras de restauro realizadas ao longo de vinte anos visaram a reconstrução da cabeceira derruída e a restituição das abóbadas, a reabilitação de escadas e acessos, e a reconstrução das coberturas[96]. *"Louvável por um lado, censurável por outro"* a intervenção da DGEMN foi importante para a preservação de

86. **João Luís Carrilho da Graça**, "Recuperação e adaptação do Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa a Pousada-Crato", in *Carrilho da Graça*, Lisboa : Blau, 1995. P. 66.

87. *"A arquitetura das Ordens religiosas militares poderá considerar-se uma categoria à parte no quadro do gótico português.* […] *A meio caminho entre a arquitetura religiosa e a arquitetura militar"*. **Paulo Pereira**, "História da Arte Portuguesa", Lisboa : Temas e Debates, 1995, Volume I. P. 398.

88. "*Este paço-mosteiro vai apresentar características arquitetónicas, como é o caso das torres, frestas e matacães, que mais o aproximam de uma fortificação do que uma casa conventual*". **Margarida Ramalho**,"A História", in *Pousada Flor da Rosa*, Lisboa : ENATUR, outubro 2001, [1ª ed. 1995]. P. 16.

89. **Jorge Rodrigues**; **Paulo Pereira**, "Santa Maria de Flor da Rosa : um estudo de história de arte", Crato : Câmara Municipal do Crato, 1986. P. 26.

90. **Margarida Ramalho**, "A História", in *Pousada Flor da Rosa*. Op. Cit. P. 16.

91. **Idem**. P. 16 e 27-29.

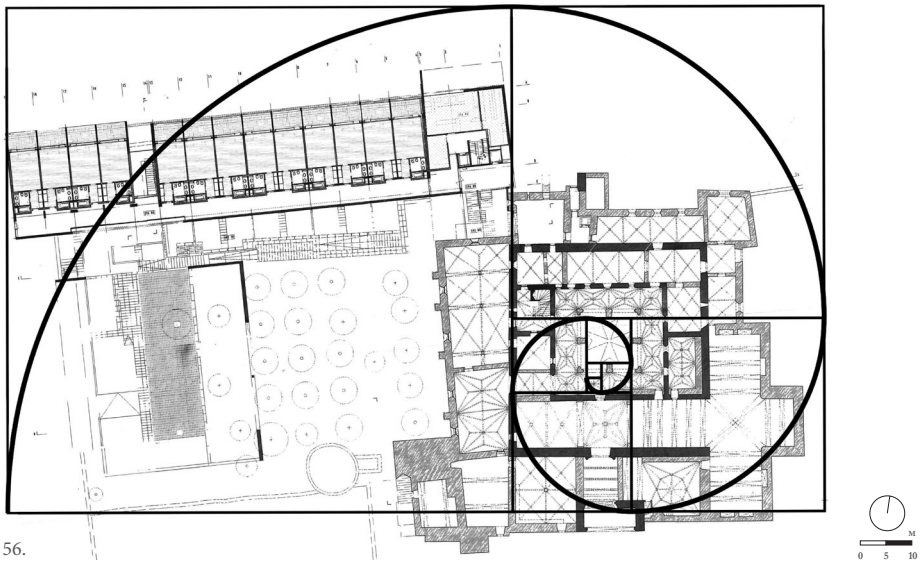
92. Verificado pelo arquiteto régio Pedro Nunes Tinoco ([?]-1641): "*os edifícios dos paços da Flor da Rosa estão todos danificados, sem viver ninguém neles e se deve acudir à reformação deles e da igreja*". Transcrição do manuscrito intitulado "Este livro Tem todas as plantas E perfis das Igrejas E vilas do priorado do Crato", 1620, in **Jorge Rodrigues**; **Paulo Pereira**, "Santa Maria de Flor da Rosa : um estudo de história de arte". Op. Cit. P. 29.

93. Obras promovidas na sequência dos estragos causados pelo terramoto de 1755. **Idem**. P. 30.

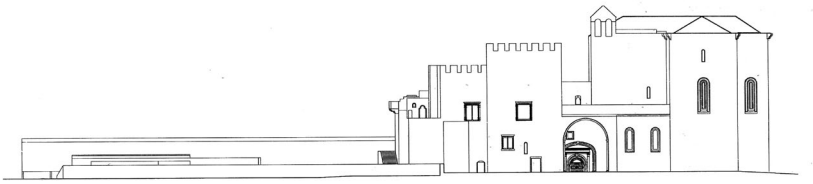
94. Em 1862 encontravam-se as celas dos frades em ruínas e o claustro *afogado* em vegetação, escapando à degradação a igreja visto continuar em utilização pelos devotos. Apontamento publicados num artigo ilustrado de F. A. Rodrigues de Gusmão, "Flor da Rosa" in *Archivo Pittoresco*, Vol. V, 1862. **Ibidem**.

95. **Idem**. P. 31.

96. **Ibidem**.



56.



57.



58.

56. Planta do piso 0 do mosteiro e piso 1 da Pousada. A pousada encontra-se implantada num volume a poente, formando um páio com o mosteiro onde se localiza a piscina. A espiral de proporção áurea resulta de uma montagem realizada pelo autor, por interpretação da implantação *"quase em espiral"* proposta por **Rogério Vieira de Almeida**, "Reconstrução e Adaptação do Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa", in **Annette Becker**; **Ana Tostões**; **Wilfried Wang** (org.), "Portugal : arquitetura do século XX", München : Prestel, 1997. P. 316.

57. Alçado Sul do conjunto, onde se localiza a entrada principal do mosteiro. Destaca-se o efeito cenográfico da verticalidade do mosteiro reforçada pela implantação da pousada num volume horizontal a poente sem aberturas para sul.

58. Vista do conjunto do lado Poente, destacando-se a distinção granítica do mosteiro face à simplicidade volumétrica e abstrata do novo volume da pousada.

João Carrilho da Graça (1990-1994)

um exemplar do património arquitetónico, contudo, interferiu nas estruturas ao ponto de complicar a sua leitura arqueológica[97].

A adaptação a pousada do Mosteiro de Flor da Rosa, iniciada em 1990 e inaugurada em 1995, foi projetada pelo arquiteto João Carrilho da Graça e integrada na rede das *Pousadas de Portugal*. Respondendo às necessidades contemporâneas, a intervenção visou a ampliação e consolidação do antigo edifício histórico, segundo preocupações da *modernidade e atualidade*, que lhe fizeram integrar na classificação de *Pousada Histórica de Design*[98].

"Apesar de tudo, o que agora encontramos parece-nos bastante perfeito. Perfeito como objeto de contemplação e visita. Até a falta das caixilharias nos vãos sublinha a harmonia da sua respiração"[99] (fig.52).

Ao assimilar a história construtiva e evolutiva do antigo mosteiro, que é unificada pelo seu material de construção – o granito, a atitude projetual de Carrilho da Graça constrói-se a partir de uma articulação *"lógico-temporal"*[100] inscrita sob a *instância histórica* do conjunto monástico. Como ponto de partida, evocam-se alguns princípios semelhantes aos de Fernando Távora, tais como o estudo evolutivo e histórico do monumento, e a adição de um novo volume. Contudo, as duas propostas resultam de abordagens e considerações distintas sobre a preexistência. Se, no caso de Santa Marinha da Costa, Fernando Távora procurava criar um *"diálogo, afirmando mais as semelhanças e a continuidade"*, no caso de Flor da Rosa, Carrilho da Graça cultiva a *diferença* entre a antiguidade e a contemporaneidade, assumindo e respeitando a *rutura* que tais dicotomias apresentam.

"Cultivando a diferença e a rutura", a relação entre a nova Pousada e o antigo Mosteiro de Flor da Rosa, dá-se a partir da sucessão assimétrica *"quase em espiral"*[101] das várias fases de construção centradas em torno da igreja e do claustro, que se completam pela implantação a Norte do novo corpo da pousada, perpendicular ao Mosteiro, que se estende para Poente[102] (fig. 56). Contraposta ao monumento histórico, "*a nova intervenção distingue-se e afasta-se, física e morfologicamente*[103]. O critério de intervenção constrói-se a partir das relações antagónicas que distinguem o antigo e o novo com base na premissa de não adulterar a leitura histórica do Mosteiro (fig.58).

Utilizando o contraste de escalas, materiais e valores estéticos, é enfatizada a diferença que potencia uma leitura *científica* entre o novo e o preexistente, segundo uma *valorização recíproca* onde cada um serve de *cenário* ao outro[104]. À entrada do Mosteiro a sua verticalidade impera sobre a horizontalidade da Pousada que fica escondida pela diferença de cotas (fig.57); por outro lado, a implantação horizontal e perpendicular da Pousada cria um pátio onde a nova intervenção

97. A reconstituição da cabeceira da igreja não respeitou a sua feição primitiva, cuja silharia conjugava alvenaria com lousa; a Sala do capítulo foi desprovida de três pilares de sustentação da cobertura; na reabilitação da escada em caracol medieval e na instalação de um conjunto de escadas na parte posterior foram substituídos lanços primitivos, modificado-se alguns acessos; e também foram deslocados alguns portais góticos para a realização de novos acessos. **Ibidem**.

98. **AAVV**, "Pousadas de Portugal : Moradas de sonho", Lisboa : Medialivros S.A., 2005. P. 3.

99. **João Luís Carrilho da Graça**, "A Arquitetura", in *Pousada Flor da Rosa*. Op. Cit. P. 31

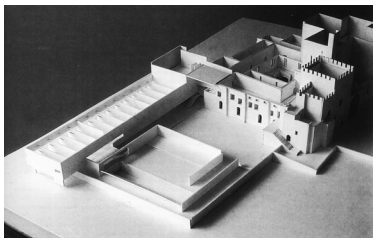
100. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 145.

101. **Rogério Vieira de Almeida**, "Reconstrução e Adaptação do Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa", in **Annette Becker**; **Ana Tostões**; **Wilfried Wang** (org.), "Portugal : arquitetura do século XX", München : Prestel, 1997. P. 316.

102. Em Santa Marinha da Costa a implantação da nova ala é realizada segundo uma conceção analógica às adições de novas alas de Mosteiros (ver página 99). No mosteiro de Flor da Rosa, os acrescentos históricos à estrutura inicial realizavam-se em seu torno, contribuindo para a sua conceção defensiva e unitária, pelo que se distingue e diferencia a nova intervenção que se estende para fora do mosteiro, como de uma nova ala se tratasse.

103. **Alexandre Alves Costa**, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985". Op. Cit. P. 105.

104. *"Tem uma lógica a que nada importa a do anterior edifício, respeitando sobretudo, os valores de escala ou de textura"*. **Ibidem**.

59. 


60.

61. 


62.

59. Maquete do conjunto com vista a partir do seu lado Poente. Destaca-se a horizontalidade do novo volume da pousada que enquadra um pátio onde a verticalidade do mosteiro é enfatizada.
60. Ponto de ligação e contacto entre o antigo mosteiro e a nova pousada vista a partir do lado Poente. Destacam-se os contrastes provocados pelas texturas, vãos e valores cromáticos que uniformizam-se pela tradução geométrica das altimetrias do mosteiro no novo volume da pousada. Fonte: "Prémio Pessoa 2008 para Carrilho da Graça", publicado em 15-12-2008.
61. Vista Noroeste do volume da Pousada onde se destacam os recortes e modulação dos quartos na parte mais horizontal, e, na vertical, o volume dos serviços. Fonte: "Pousada Flor da Rosa - Crato", publicado em 7-1-2011.
62. Vista aérea do conjunto em relação à povoação de Flor da Rosa. Destaca-se a implantação do novo volume da pousada que estabelece algumas relações morfológicas com a envolvente pela sua horizontalidade e cromatismo.

João Carrilho da Graça (1990-1994)

enquadra e serve de cenário à verticalidade pétrea do mosteiro[105] (figs.58 e 59).

A interseção entre o antigo e o novo dá-se num momento de *"forte tensão formal"*[106], provocado pelo contraste temporal da justaposição de texturas e geometrias. Lado a lado, os volumes do Mosteiro e da Pousada são transpostos por um plano cego que recua em relação às fachadas e enquadra os recortes graníticos provocados pelas diferenças volumétricas do Mosteiro (fig.60). O novo volume assume as mesmas altimetrias correspondentes às diferentes linhas das cornijas da ala Poente do Mosteiro que se prefiguram nos dois volumes da pousada: um vertical, que se articula com a preexistência; e outro horizontal.

Quase sem lhe tocar, a nova volumetria surge adossada cuidadosamente às pedras do mosteiro, que ficam timidamente *cobertas* por uma laje branca, demonstrando a intenção de os unificar[107]. Assumindo, contudo, a sua condição contrastante e distinta, (in) diferente e *protetora* do *documento* histórico (fig.60).

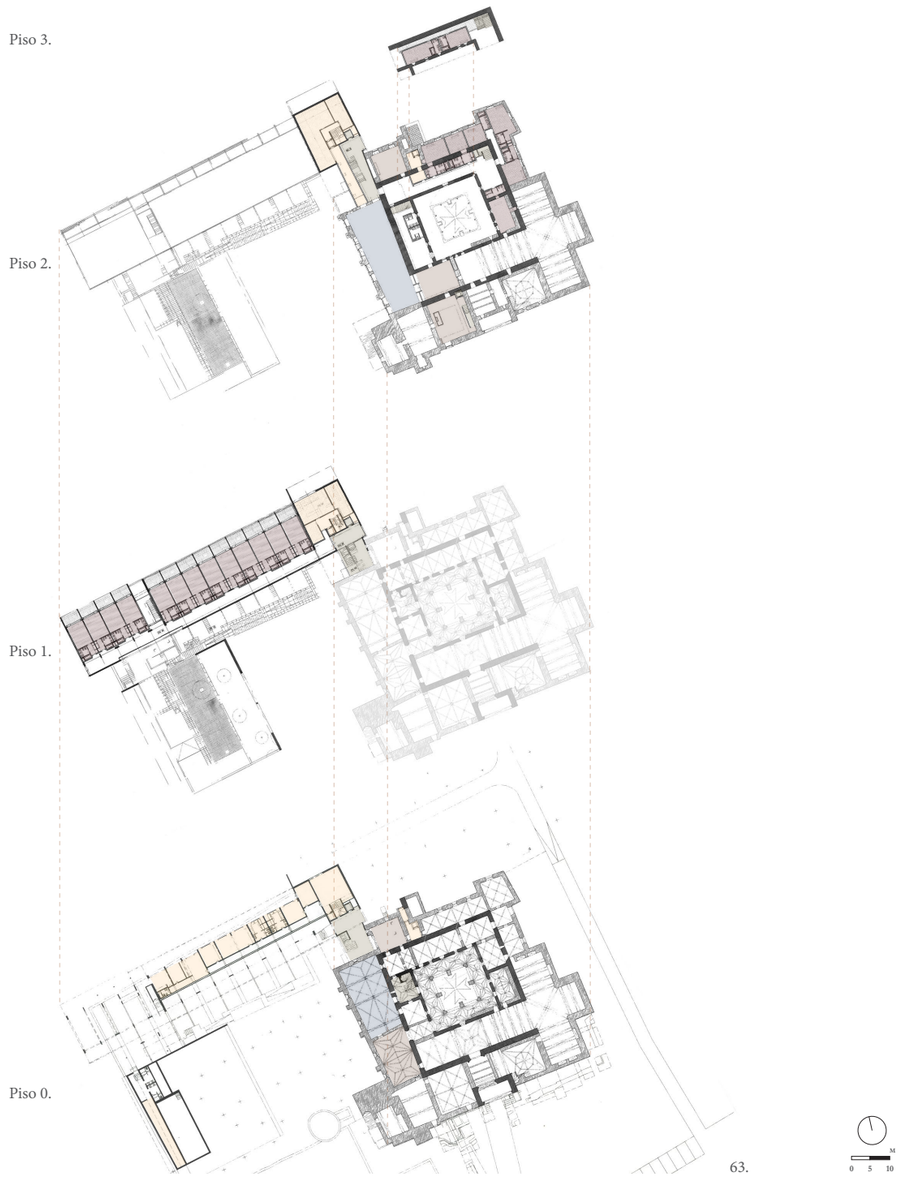
Correspondente a um plano branco e alongado que se estende à planície alentejana, a nova adição é concebida segundo *uma composição de extrema leveza e «plasticismo»*[108], onde Carrilho da Graça explora o branco da cal e os *longos planos e cartilagens que sabiamente definem e conduzem a luz alentejana*[109] (fig.61). Apesar da relação contrastante estabelecida com o monumento, o volume da pousada produz algumas características e semelhanças tipológicas com a envolvente regional, expressos na horizontalidade da composição, e na pureza geométrica enfatizada pelo branco caiado, ambas típicas da região alentejana. Esta sensibilidade metafórica procura estabelecer uma continuidade através do valor e caráter do desenho e da arquitetura abstrata como ferramenta capaz de aglutinar uma dialética com continuidade espacial[110] (fig.62).

"Gesto insólito, mas de grande beleza, quase reduz o Mosteiro a sala de entrada da pousada, num misto de respeito e receio de a macular a sua memória, invertendo virtualmente os papéis entre monumento e obra nova".[111]

A tensão estabelecida no volume vertical que serve de articulação entre o mosteiro e o volume horizontal da pousada transpõe-se nas questões programáticas que o organizam, constituindo o ponto onde se localizam as ligações físicas e os acessos verticais da pousada. Implantado no alinhamento da ala Poente, o volume vertical alberga, além dos acessos, a cozinha, lavandaria e outros serviços, que permitem a proximidade com as alas Norte e Poente do Mosteiro que foram as únicas reconvertidas para uso da Pousada (figs.63 e 64).

No projeto de Flor da Rosa, inversamente ao caso do de Santa Marinha da Costa, não foram estabelecidas analogias funcionais do programa com a estrutura existente. Segundo uma lógica desligada de *valores rememorativos*, Carrilho da Graça organiza e distribui o

105. **João Carlos Carvalho**, "Intervenções no Património : Reconversão de Conventos em Pousadas em Portugal", Prova Final de Licenciatura em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, orientação pelo Professor Doutor Hélder Casal Ribeiro, 2007. P. 68.
106. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 146.
107. *"Um gesto de abraço que demostra a vontade de ser apenas um"*. **João Carlos Carvalho**, "Intervenções no Património : Reconversão de Conventos em Pousadas em Portugal". Op. Cit. P. 69.
108. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 146.
109. **Rogério Vieira de Almeida**, "Reconstrução e adaptação do Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa". Op. Cit. P. 316.
110. Esta continuidade espacial é conseguida pelas relações de escala e de proporções de espaços, com utilização da arquitetura abstrata como ferramenta de atitude projetual prévia. Caso bastante semelhante à conceção da intervenção na época do renascimento, na qual a arquitetura clássica apresenta-se como uma linguagem unificada por um sistema conotativo, intervindo sobre as arquiteturas do existente pelo contraste provocado pela justaposição do antigo e do novo para alcançar uma unidade cénica. Ver páginas 36 e 37. **Ignasi de Solà-Morales**, "Teorías de la intervención arquitectónica", in *Intervenciones*. P. 30-31
111. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 146.

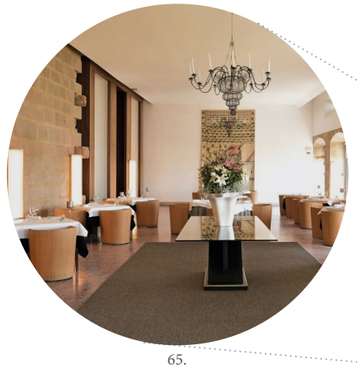


63.

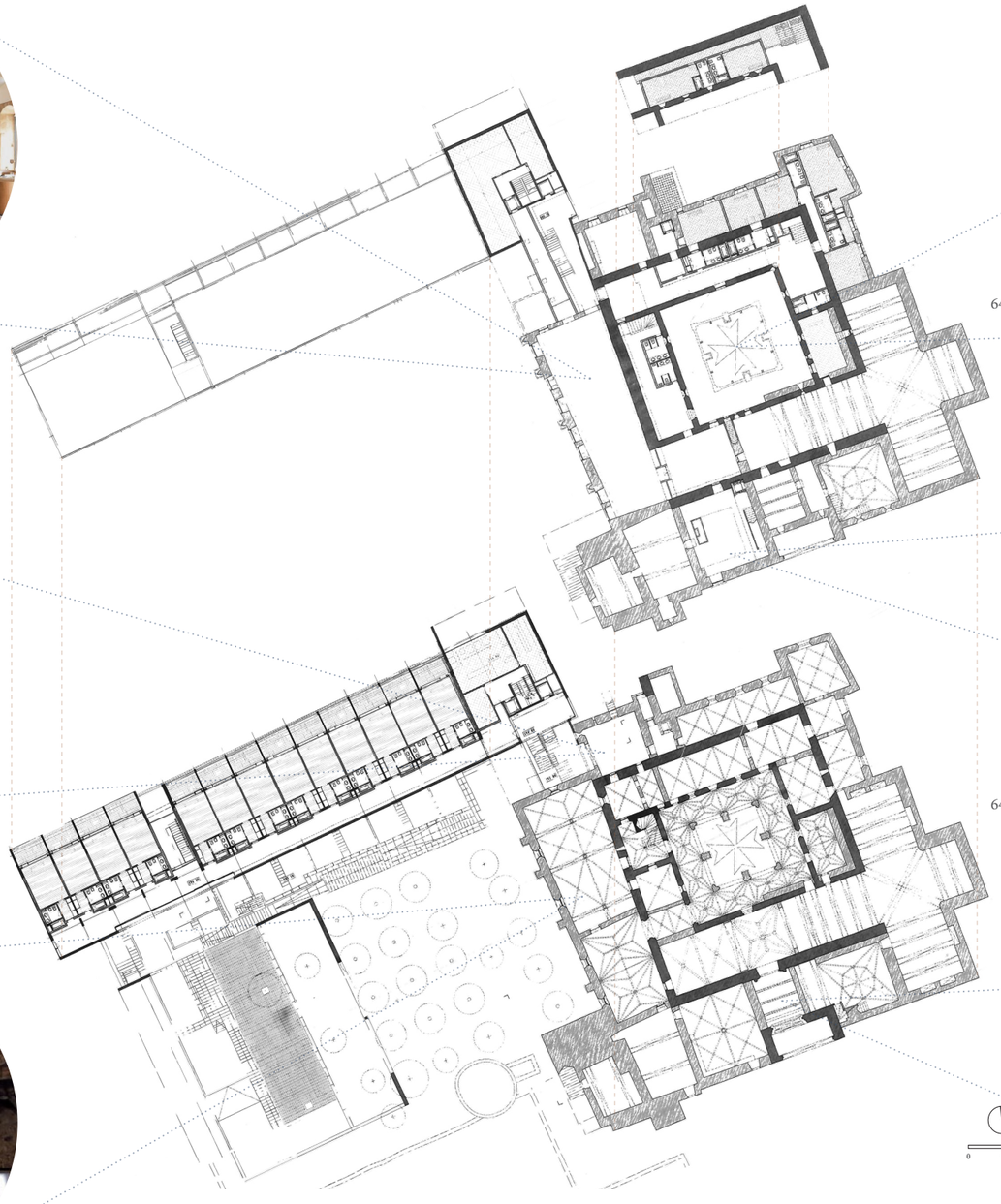
63. Planificação do projeto de intervenção. A vermelho encontram-se os quartos dos hospedes; a azul as salas de refeições; a castanho os espaços de lazer da pousada; a verde os acessos verticais; e a amarelo os espaços de serviço.
Piso 0. A Norte encontram-se os espaços de serviço: de Oeste a Este encontram-se a casa do gerente, as camaratas e quarto do staff da pousada, vestiários e casas de banho e a zona de cargas e descargas. Todos servidos por escadas e elevador próprios da zona de serviços. Na ala Oeste do mosteiro, a azul, encontram-se a Norte o bar, e mais a Sul, a bege, a sala de conferências e eventos. Na ala Norte do mosteiro encontram-se a azul a receção da pousada e a amarelo acessos de serviço. A verde, tanto no novo volume, como no mosteiro encontram-se os acessos verticais destinados aos hóspedes e visitantes.
Piso 1. No novo volume da pousada, encontram-se, a vermelho os quartos dos hóspedes, a amarelo os serviços relacionados com os quartos, como lavandarias e outros equipamentos. A verde encontram-se os acessos verticais destinados ao público.
Piso 2. A amarelo, no novo volume, destacam-se as zonas de cozinha e equipamentos relacionados com o restaurante. Na ala Oeste do mosteiro localiza-se o restaurante. A bege, no mosteiro, distribuem-se as salas principais da pousada; na ala Sul, a Sala de Bilhar está mais a Norte, e mais a Sul, localiza-se a sala da lareira, por onde se acede às suites mais nobres da pousada, (localizadas nos pisos superiores das torres, e representadas no desdobrável). A vermelho destacam-se os quartos de hóspedes localizados nos antigos dormitórios do mosteiro que se estendem a um terceiro piso onde estão mais dois quartos.



65.1.



65.



64.

64.2.

64.3.

64.1.



68.



66.



69.



67.1.



67.



70.

64. Plantas do projeto de intervenção no edifício preexistente; 64.1. Planta do primeiro piso do conjunto. (O mosteiro encontra-se em projeção, visto ter um grande pé direito, ao qual correspondem dois pisos do novo volume da pousada); **64.2.** Planta do segundo piso do conjunto; **64.3.** Planificação das torres do mosteiro localizadas nos pisos superiores da sala da lareira na ala Sul.

65. Vista do restaurante da pousada. **65.1**. O restaurante durante as obras de reconversão do mosteiro a pousada.

66. Vista da receção da pousada.

67. Vista do bar da pousada. **67.1.** A mesma vista antes da reconversão em pousada.

68. Vista do Claustro cuja aparente desocupação sugere um certo grau de abandono.

69. Vista da sala da lareira.

70. Portal renascentista da entrada do Mosteiro.

João Carrilho da Graça (1990-1994)

programa no antigo Mosteiro de maneira a *"ocupá-lo o menos possível"* [112], libertando-o do *peso* das instalações técnicas e estabelecendo as zonas públicas nos grandes salões da casa conventual (figs.63 e 64).

"O objetivo do projeto é intensificar a possibilidade de visita do edifício existente, [...]*, relendo-o e abrindo-o a novas leituras".*[113]

No piso térreo, o antigo refeitório transforma-se em bar, a Sala do Capítulo destina-se a conferências e, a cozinha do mosteiro converte-se na receção da pousada (figs.65 e 66). Por outro lado, as alas Nascente e Sul são deixadas intocadas, e como tal, constituem espaços livres e vazios *"como objeto achado"*[114] que se percorre para aceder à pousada[115] (figs.68 e 70). *"Em aparente ruína"* o "silêncio" do abandono provocado por uma excessiva desocupação dos espaços é entregue à ação do tempo, conservando o mosteiro como objeto contemplativo, nostálgico e de passível importância museológica para a memória coletiva[116].

No primeiro piso, o restaurante ocupa um amplo salão na ala Poente (fig.65). As alas Norte e Nascente que eram destinadas aos dormitórios conventuais[117], foram readaptadas e compartimentadas para novos quartos da pousada, contudo sem corresponder a uma clara intenção analógica (fig.64.2). Os oito quartos que aqui se distribuíram demonstram a dificuldade de adequação dos espaços antigos às necessidades contemporâneas, às quais a colocação das casas de banho no corredor e a adição de um piso intermédio com mais dois quartos criam novas distribuições e compartimentações que deturpam, em certo sentido, a leitura histórica e a conservação das escalas dos espaços monásticos, tão *"importantes para a preservação das identidades e atmosferas passadas"*[118].

Nos volumes da Torre do Paço (fig.64.3), localizados na ala Sul do Mosteiro, e constituídos por três torres adossadas, são incorporados no novo projeto três suites e uma sala de estar, (denominada sala da lareira). Os pisos superiores das torres eram destinados à residência do Prior e teriam *"funções habitacionais «nobres»"*[119]. Mais uma vez o programa não foi distribuído segundo uma analogia com os espaços antigos, porém, antes sob o entendimento geral do Paço e da sua tipologia como *"função de habitação permanente"*[120] onde se albergam as suites mais nobres da Pousada. Destas dependências do Paço faziam parte: uma cozinha com chaminé, localizada na torre mais pequena a Poente, – que agora destina-se a varanda; na torre central tinha lugar uma sala *"nobre"* com lareira, contígua à cozinha, – sala que se adaptou a quarto; e, na torre maior havia um amplo salão a Nascente, que foi convertido na *sala da lareira* com um segundo nível em mezanino, por onde se acedem aos restantes quartos, por uma escada e elevador (fig.69).

"Os poucos momentos de interceção, sempre no espaço interior,

112. **João Luís Carrilho da Graça**, "A Arquitetura", in *Pousada Flor da Rosa*. Op. Cit. P. 31
113. **Ibidem**.
114. A expressão utilizada por Rogério Vieira de Almeida *"objet trouvé"* enfatiza o caráter museológico e arqueológico que é atribuído à preexistência no caso da intervenção de Carrilho da Graça em Flor da Rosa e desperta o valor contemplativo da antiga. **Rogério Vieira de Almeida**, "Reconstrução e adaptação do Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa". Op. Cit. P. 316.
115. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 146.
116. O claustro não é utilizado como elemento gerador de percursos e distribuidor de espaços. Ao nível do rés-do-chão, alguns dos espaços encontram-se fechados e vazios. Pertencem ao IPPAR e aguardam a reconversão a museu ou a sala de exposições com algum material arqueológico. **João Carlos Carvalho**, "Intervenções no Património : Reconversão de Conventos em Pousadas em Portugal". Op. Cit. P. 69 e 70.
117. **Jorge Rodrigues**; **Paulo Pereira**, "Santa Maria de Flor da Rosa : um estudo de história de arte". Op. Cit. P. 65.
118. **João Carlos Carvalho**, "Intervenções no Património : Reconversão de Conventos em Pousadas em Portugal". Op. Cit. P. 69.
119. **Jorge Rodrigues**; **Paulo Pereira**, "Santa Maria de Flor da Rosa : um estudo de história de arte". Op. Cit. P. 71
120. **Ibidem**.

71. 

 72.

73. 

 74.

71. Vista da Sala da Lareira, localizada nas torres do mosteiro. Destaca-se a escolha por mobiliário com tons fortes, e o valor contrastante, sempre presente, entre as texturas e cores novas e antigas.
72. O interior foi decorado com tapeçarias e outras peças de mobiliário adquiridas pela ENATUR com o objetivo de colocar peças artísticas com valores rememorativos ao antigo mosteiro.
73. No ponto de contacto entre a nova intervenção e o antigo mosteiro, os novos materiais nunca tocam nos antigos, revelando uma leitura científica e documental da preexistência. Os tetos falsos em pladur são utilizados em toda a intervenção e escondem condutas e outros equipamentos necessários para o funcionamento contemporâneo.
74. Vista para o pátio formado pelo novo volume de quartos. Para enquadrar a composição e esconder a piscina, Carrilho da Graça opta por realizar um muro em silharia de granito, idêntica à do mosteiro. Fotografia de Fernando Guerra.

João Carrilho da Graça (1990-1994)

referem a reversibilidade da «decoração» moderna. Trata-se de uma respeitável e sensível interpretação da Carta de Veneza".[121]

No interior, os momentos de intersecção entre o antigo e o novo também revelam os princípios gerais da Carta de Veneza (1964), que reiteram a clara diferenciação da nova intervenção e do edifício histórico[122]. Esta distinção tem por base o conceito da *reversibilidade* dos elementos contemporâneos[123], que, distintamente dos preexistentes, têm alguma flexibilidade com o fim de poderem ser retirados sem danificar os antigos (fig.73). Este princípio transforma-se em artifício que afeta toda a intervenção, afastando os novos elementos dos antigos, que não se tocam pela omissão do cruzamento dos materiais, libertando um vazio, que funciona como junta de separação entre os elementos contrastantes acentuando a *intocabilidade* da nova intervenção[124] (fig.71).

A caracterização dos espaços é marcada pela afirmação de um desenho e de uma arquitetura assumidamente simples que surge como invólucro de acomodação do edifício histórico à contemporaneidade. O vocabulário arquitetónico simples e leve, atribuído pelo desenho claramente geométrico e pela supressão de ornamentações, é utilizado como ferramenta autónoma e capaz de homogeneizar a nova intervenção, para admitir uma certa sumptuosidade da decoração dos espaços, que utiliza cores fortes e mobiliário robusto que tentam imaginar e rememorar o antigo edifício medieval (figs.71 e 72).

"A história da arquitetura do passado é analisada como produto do passado, ao enfatizar a «novidade» e a «diferença» da arquitetura do presente".[125]

Tratando-se de uma respeitável e sensível interpretação da Carta de Veneza (1964), a lógica de composição da nova volumetria não possuí qualquer caráter analógico nem valores de rememoração que enquadrem a relação harmónica do conjunto[126]. Semelhantes às propostas pelo movimento moderno, as relações entre o novo e o antigo são exploradas no Mosteiro de Flor da Rosa a partir do contraste expressivo das texturas, volumetrias, geometrias e cores que são capazes de exprimir os valores de antiguidade do Mosteiro e de novidade da Pousada[127]: *"ao volume vertical do mosteiro e igreja contrapõe-se um volume baixo e horizontal, à massa pétrea texturada pelo tempo confronta-se um volume liso e branco, aos fragmentos temporais opõe-se um conjunto uniforme"*[128].

O edifício antigo, enrolado e encerrado em torno da igreja e do claustro, lê-se como o *monumento-documento*, em semelhança ao critério desenvolvido pelo *restauro científico*[129] enquanto a nova intervenção é lida como uma adição contemporânea claramente legível na sua condição distinta, como proposta na Carta de Veneza (1964) e nos princípios do *restauro científico* (fig.74).

121. **Alexandre Alves Costa**, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985". Op. Cit. P. 105.

122. *"Os elementos destinados a substituírem as partes que faltem devem* [...]*, ser distinguíveis do original por forma a que o restauro não falsifique o documento artístico ou histórico*". **"Carta de Veneza (1964)"**, II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos/ICOMOS. Op. Cit. Art.º 9.

123. O tema da reversibilidade já se encontra deduzido na Carta de Veneza de 1964, contudo, foi melhor desenvolvido na Carta de Cracóvia de 2000. **"Carta de Cracóvia (2000)"**, Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído, Cracóvia, 26 de Outubro de 2000. Op. Cit. Art.º 10.

124. **João Carlos Carvalho**, "Intervenções no Património : Reconversão de Conventos em Pousadas em Portugal". Op. Cit. P. 69-70.

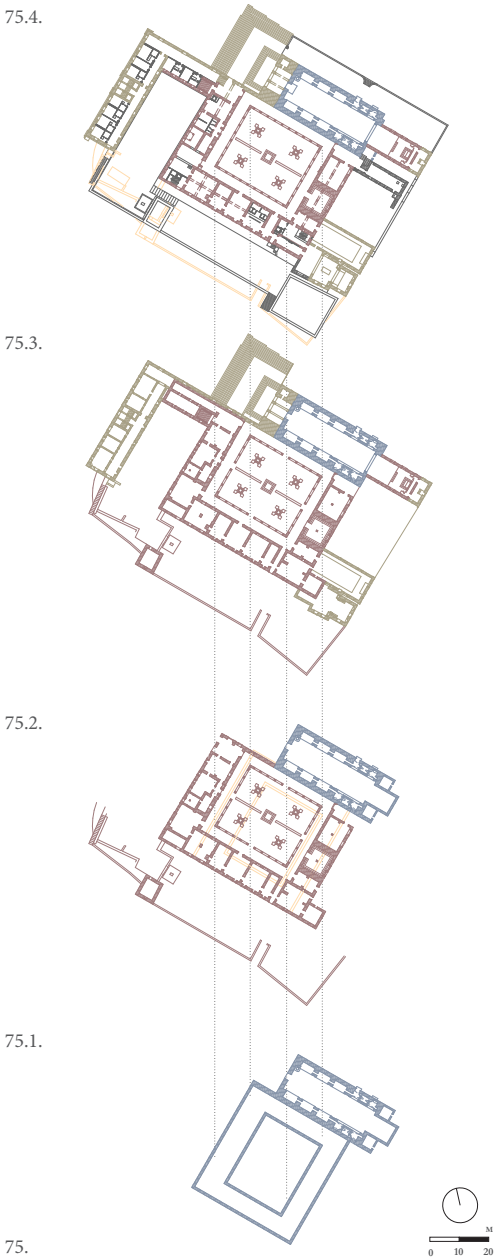
125. **Ignasi de Solà-Morales**, "Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica (1985)". Op. Cit. P. 35.

126. **Alexandre Alves Costa**, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985". Op. Cit. P. 105.

127. Alusão à leitura da intervenção moderna proposta por Ignasi de Solà-Morales segundo os projetos da *cidade moderna* realizados pelos arquitetos Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer e Le Corbusier (ver páginas 58-59). Este contraste baseia-se na relação de dois valores distintos propostos por Aloïs Riegl, o *valor de antiguidade* e o *valor de novidade*, (ver páginas 41-45).

128. **João Carlos Carvalho**, "Intervenções no Património : Reconversão de Conventos em Pousadas em Portugal". Op. Cit. P. 68.

129. Corrente de restauro inaugurada por Boito (P. 36-39), desenvolvida por Giovannoni (P. 48-51) e implícita na Carta de Veneza de 1964 (P. 72-73).



75.



76.



77.



78.

75. Esquema das várias fases de construção do mosteiro. **75.1.** Idade Média, séculos XII-XV; **75.2.** Época Moderna: reconstrução do final do século XVI - início do século XVII; **75.3.** Época Moderna: remodelação e ampliação nos séculos XVI - início do século XVII e XVIII; **75.4.** Reconversão a pousada, século XX. A amarelo encontram-se as partes demolidas.

76. Vista do Mosteiro antes da sua reconversão a pousada. Destaca-se a sua implantação na encosta da Serra de São Mamede.

77. Vista vertical do conjunto de estruturas do antigo sistema hidráulico que se conservam soterradas sob o pátio do claustro. As escavações arqueológicas antecederam a reconversão do mosteiro em pousada.

78. Fotografia do largo do mosteiro na segunda metade do século XX. É notório o abandono e ruína do mosteiro, que ainda conservava as paredes rebocadas.

II. A RECONVERSÃO DE MOSTEIROS EM POUSADAS

2.3. *Pousada de Santa Maria do Bouro*

O Mosteiro de Santa Maria do Bouro, localizado na margem esquerda do rio Cávado, na encosta da Serra de São Mamede, na Vila do Bouro em Amares, teve origem numa humilde construção sob alçada de uma pequena comunidade ermida que aí existia em 1162. Em 1182 a comunidade agrupa-se à ordem de *S. Bento*, e, no final do século XII o mosteiro filia-se à ordem de *Cister*[130] (fig.76).

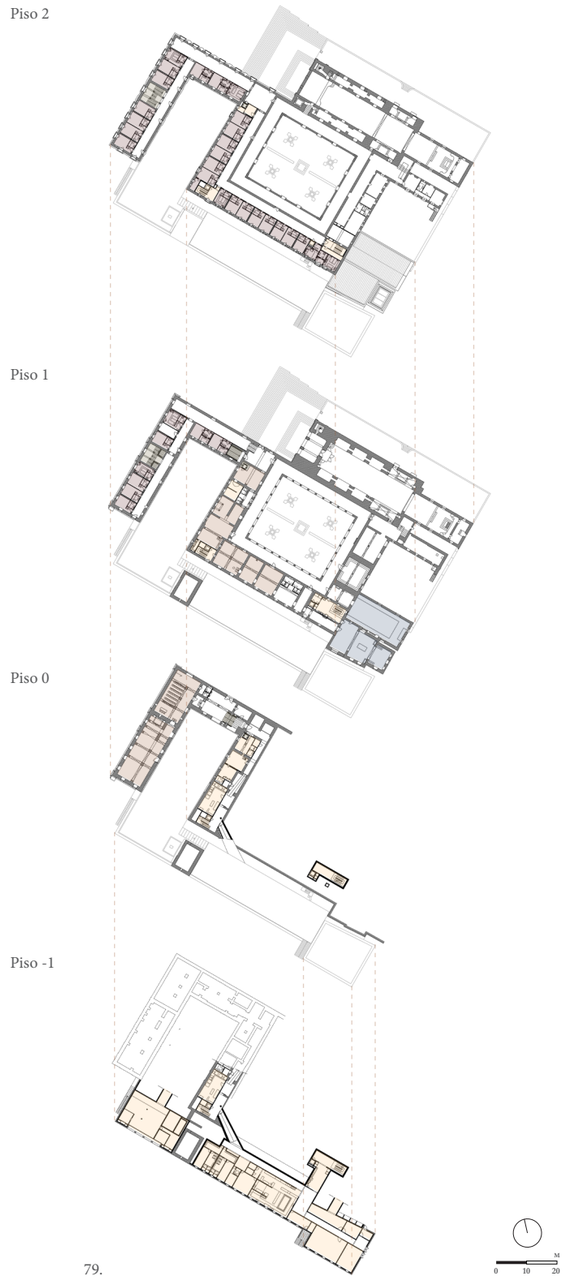
No contexto do restauro e adaptação a pousada, o monumento foi objeto de uma intervenção arqueológica executada sob direção técnica e científica da Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho, ao longo de dois anos, que recolheram e trataram um vasto conjunto de dados que permitiram datar as diferentes fases de construção[131] (fig.77). Todas as fases de construção são traduzidas e sobrepostas num esquema que sintetiza as transformações do mosteiro, nas quais também se enquadra a intervenção do século XX, que converteu o mosteiro em pousada (fig.75).

A primeira fase de construção localizada entre os séculos XII-XV (*Idade Média*), corresponde à edificação do conjunto edificado cisterciense que era formado por uma igreja de três naves com cabeceira tripartida de planta retangular e mais os edifícios conventuais que se organizavam em torno de uma *"quadra/claustro"* encostada à parede meridional do templo[132] (fig. 75.1). A segunda fase de construção, localizada nos finais do século XVI (Época Moderna), corresponde a uma profunda reconstrução do claustro e das alas circundantes, tendo sido ainda ampliadas a cabeceira da igreja e o mosteiro pela construção de um corpo a poente no enfiamento da ala Norte[133] (fig.75.2). Ainda na época moderna, ao longo dos séculos XVII e XVIII, houve melhoramentos que visaram a ampliação da igreja, a remodelação da sacristia e da sala capitular, e construiu-se um novo refeitório e cozinha na ala Nascente do Mosteiro. A Poente do mosteiro edificou-se uma nova ala, que rematou o enfiamento da ala Norte, e definiu um novo pátio e nova porta principal do conjunto[134] (fig.75.3).

A adaptação a pousada do Mosteiro de Santa Maria de Bouro, iniciada em 1989 e inaugurada em 1997, foi projetada pelo arquiteto Eduardo Souto Moura e integrada na rede das *Pousadas Históricas de Design*[135]. Respondendo às necessidades contemporâneas, a intervenção visou essencialmente a ampliação do conjunto com um novo corpo de serviços e a consolidação/reconversão do antigo edifício histórico (fig.75.4).

"Era um mosteiro. Como nas casas da avenida da Boavista e do Bom Jesus, o projeto era um exercício de construção com as pedras existentes, por minha decisão. É uma nova construção, não uma restauração. As partes em ruína eram mais importantes que o «convento» em si, eram material aberto, disponível, manipulável, testemunho da forma como o manufaturado tinha

130. **Margarida Ramalho**, "Santa Maria de Bouro", in *Pousada de Santa Maria do Bouro*, Lisboa : ENATUR, 2000, (2ª ed.). P. 8.
131. Desde a estratigrafia ao espólio, e da planimetria do edificado e ruínas à transcrição de documentação escrita. **Idem**. P. 17.
132. **Idem**. P. 17 e 24.
133. Esta reconstrução foi motivada pela ruína do Mosteiro de Santa Maria do Bouro, provocada pela decadência da ordem. A partir do século XV, devido à instauração de um sistema que tirava a autonomia a cada abadia, a gestão dos bens era entregue aos padres comendatários que por sua vez estavam dependentes de um cardeal ou de um bispo. Só no final do século XVI é que este sistema se reverteu ao antigo sistema em que cada abadia possuía a sua autonomia. **Ibidem**.
134. *"Nestes séculos, a tradicional austeridade cisterciense deu lugar a um contido mas equilibrado embelezamento do edificado, testemunhando a penetração do maneirismo do barroco […]. Grande parte do edificado monástico que chegou aos nossos dias data deste período"*. **Idem**. P. 21 e 24.
135. A intervenção foi encomendada pelo IPPAR. **AAVV**, "Pousadas de Portugal : Moradas de sonho", Op. Cit. P. 3.



79.

79. Planificação do projeto de intervenção. A vermelho encontram-se os quartos dos hospedes; a azul as salas de refeições a bege os espaços de lazer da pousada; a verde os acessos verticais do público; e a amarelo os espaços técnicos e de serviço. **Piso -1**. A Este e Oeste, encontram-se áreas técninas, e, na parte central, as cozinhas, que têm os seus acessos verticais ao restaurante a Norte. **Piso 0**. Na ala situada a Oeste encontram-se dois amplos salões destinados a eventos como exposições e conferências; na ala Norte encontra-se a entrada principal com a escadaria de acesso ao primeiro piso; e na ala Este, tem lugar a casa do gerente, mais a Norte, e mais a Sul a lavandaria. As três alas formam um pátio denominado pátio das laranjeiras. **Piso 1**. Nas duas alas situadas mais a Oeste encontram-se quartos de hóspedes. Nas alas em torno do claustro, encontram-se: a nascente o refeitório e o restaurante, a Sul a sala de televisão e a sala de bilhar; e, a Poente, o bar, a sala da lareira e a receção. **Piso 2**. Localizam-se os restantes quartos de hospedes.



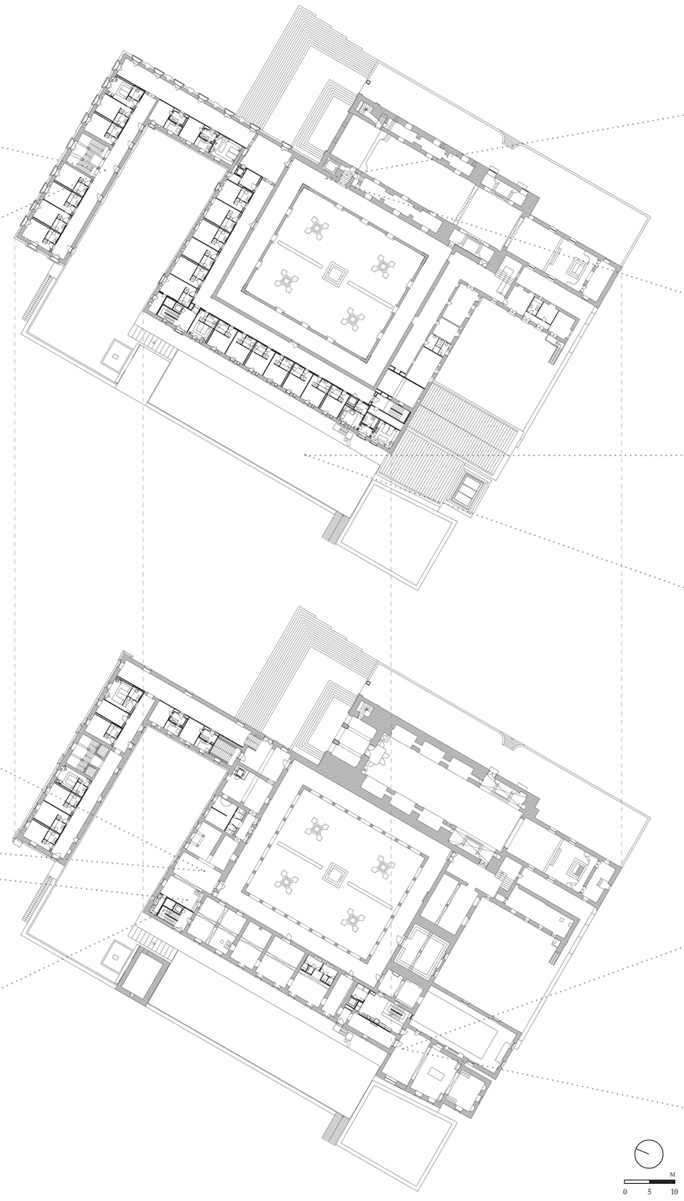
81.



82.



83.



80.2.

80.1.



84.



84.1.



85.



86.



86.1.

80. Planificação dos pisos principais da pousada. **80.1.** Planta do primeiro piso da pousada. **80.2.** Planta do segundo piso da pousada.
81. Vista de um dos corredores de acesso aos quartos.
82. Perspetiva de uma das salas de estar, contígua ao bar na ala Poente do claustro. Destacam-se as molduras da janela e do arco, demonstrando a sobreposição de fases de construção.
83. Vista do corredor de acesso ao restaurante e salas de estar na ala Sul do Claustro.
84. Vista do claustro que não foi reconstruído. Fonte: arquivo pessoal. **57.1.** Vista do claustro em meados do século XX.
85. Vista do novo pátio a Sul localizado na cobertura do novo volume.
86. Vista do restaurante. **86.1.** A mesma vista antes da intervenção.

Eduardo Souto de Moura (1989-1997)

estado na história"[136] (fig.79).

A atitude projetual no caso de Santa Maria do Bouro forma-se a partir da profunda indagação sobre todas as fases, períodos e estilos de construção arquitetónica que o edifício sofreu ao longo da sua vivência de nove séculos, e ainda na interpretação de que o único tempo no qual a *reconversão* se pode inscrever é o presente[137]. A ruína é entendida como produto e artifício manufaturado pelo homem que volta a regressar ao seu estado de matéria natural e disponível, tratando-se de um *"exercício de construção com as pedras existentes"*[138]. Fixado o caráter e imagem da ruína do edifício preexistente (fig.76 e 78) é apenas *"o espaço da* [própria] *ruína que é habitado"*[139] permitindo-se operar sobre os seus elementos pétreos, manipuláveis e disponíveis como se de um *"manancial de pedra"*[140] se tratasse. Contudo, a intervenção não se fixa na imagem de ruína em completo estado de degradação como na casa do Gerês (1980-1982)[141]. Em Santa Maria do Bouro a configuração original da ruína consolidada é utilizada para incorporar toda a intervenção que *"apaga-se em absoluto minimalismo expressivo"*[142] (fig.81-86).

"A Pousada é um edifício novo em que intervêm várias vozes e funções – algumas já registadas, outras esperando ser construídas –. A nossa intenção não era levar a cabo a reconstrução do edifício na sua forma original. Neste projeto são mais importantes as ruínas que o Convento; elas estão ao descoberto e podem-se manipular, da mesma maneira que o edifício foi manipulado ao longo da sua história".[143]

Contudo, sob esta *capa de ruína*, o edifício é completamente refeito no seu interior, é consolidado segundo uma nova lógica funcional e construtiva, nas quais o autor estabelece analogias formais e espaciais que remetem para o valor rememorativo do antigo mosteiro. *"O aparente romantismo da posição, humildemente passiva em relação à interpretação dos valores da história do edifício, esconde a transformação absoluta da construção em obra de autor, na sua totalidade"*[144]. É uma nova construção, que procura soluções próprias e introduz materiais contemporâneos, segundo uma lógica interpretativa[145].

Da orgânica conventual mantêm-se algumas funções analógicas. As alas dos quartos continuam localizadas nos pisos superiores (fig.80.2); o refeitório, na parte Nascente do conjunto, mantém as suas funções iniciais[146] (fig.86); e o portão de entrada do conjunto permanece na ala Norte do pátio das laranjeiras (fig.79). Os antigos espaços em torno do claustro dedicados ao culto da casa conventual transformam-se, como em Santa Marinha da Costa, em espaços de lazer e fruição para os hóspedes e visitantes (fig.82-83). Lo-

136. **Eduardo Souto Moura**, "Santa Maria do Bouro", in **Antonio Esposito**; **Giovanni Leoni**, *Eduardo Souto de Moura*. (trad. Daniela Maissa) Barcelona : Gustavo Gili, 2003. P. 340-341.

137. *"O tema é sobretudo o de inserir elementos necessários à atualização do edifício não perseguindo a ilusão de uma neutralidade do novo, quase como se fosse possível a aplicação da lacuna em arquitetura, não procurando camuflar e esconder as novas necessidades, mas inventando um sistema composto de poucos elementos necessários e ordenadores com condições para instituir uma regra compatível com as outras já presentes no edifício"*. **Antonio Esposito**; **Giovanni Leoni**, "Eduardo Souto de Moura". Op. Cit. P. 294.

138. Tal como nos projetos das casas: da Avenida da Boavista (1987-1994), do Bom Jesus (1989-1994), e de Baião (1990-1993). **Eduardo Souto Moura**, "Santa Maria do Bouro" in *Eduardo Souto de Mouta*. Op. Cit. P. 340.

139. **Alexandre Alves Costa**, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985". Op. Cit. P. 107.

140. **Eduardo Souto de Moura**, in *Souto de Moura*. Entrevista televisiva de Manuel Graça Dias e Isabel Colaço, realizado por Edgar Ferldman. Zebra Produções, RTP, 1993. Disponível em "https://arquivos.rtp.pt/conteudos/souto-de-moura/#sthash.icNnM4OM.OMxj0UqA.dpbs"; [consultado em 21-10-2017].

141. **Maria João Trigo Santana**, "As preexistências na obra de Eduardo Souto de Moura : o Mercado Municipal de Braga". Dissertação de mestrado em Arquitectura, orientada pelo professor doutor Rui Ramos. Porto : FAUP, 2007. P. 77.

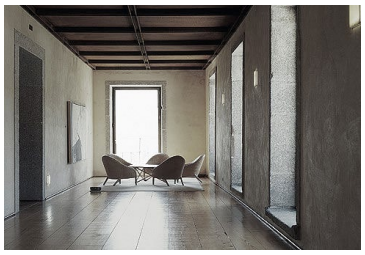
142. **Alexandre Alves Costa**, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985". Op. Cit. P. 107.

143. **Eduardo Souto de Moura**, "Rehabilitación para Pousada del Monasterio cisterciense de Santa María do Bouro", in **AAVV**, *El Croquis : [1995/2005] Eduardo Souto de Moura : la naturalidade de las cosas*, Nº124, Madrid : El Croquis Editorial, 2005. P. 28.

144. **Alexandre Alves Costa**, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985". Op. Cit. P. 107.

145. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 149.

87. 

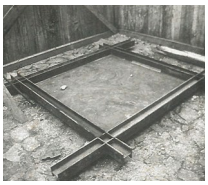


89.



90.

88. 



91.

87. Perspetiva da fachada Poente da ala Oeste do pátio das laranjeiras. Destaca-se invisibilidade dos caixilhos que provoca uma sensação de desocupação do mosteiro.

88. Vista do mosteiro após a intervenção de Souto de Moura. Destaca-se a cobertura ajardinada que, juntamente com a invisibilidade dos caixilhos, provacam o efeito cénico de tratar-se de um edifício abandonado.

89. Vista de um dos corredores de acesso aos quartos.

90. Vista do claustro após a intervenção de souto de moura, destacando-se o caráter cénico expresso pela não reconstrução do claustro.

91. Sistema de cofragem em aço *corten* que forma os tetos do mosteiro.

calizam-se ao nível do claustro, a receção na ala Poente, à qual se sucedem amplas salas de estar com o bar, que se estendem também para a ala Sul (fig.80.1). Do lado Nascente do claustro, a Sala do capítulo e a Sacristia são mantidas nas suas funções originais, com intervenção mínima e constituem, tal como o claustro, espaços contemplativos (fig.80.1 e 84).

"A construção é consolidada sem interpretação; o telhado não é reconstruído; as novas funções são alojadas, com aparente pragmatismo, sem necessidade de nova apropriação de espaços que tiveram funções idênticas no passado".[147]

O caráter e a imagem contemplativa da ruína, de feição muito próxima às ideologias de Ruskin[148], alcança a sua máxima expressão no valor cénico de que se reveste a intervenção de Souto de Moura[149]. A expressão das pedras da estrutura granítica do mosteiro, que não são rebocadas, refletem o caráter *abandonado* do edifício, também expresso pelas caixilharias metálicas ocultas e impercetíveis a partir do exterior (fig.87). A estrutura do antigo telhado não é reconstruída e no seu lugar surge uma cobertura ajardinada que sugere a ocupação vegetal do monumento, como se tivesse sido entregue à *corrosão do tempo e força desagregadora da Natureza*[150] (fig.88).

O claustro também é tratado segundo o mesmo caráter cénico. Não recuperado, é trabalhado como um elemento escultórico[151]. Solta do edifício, a parede exterior do claustro com a sua antiga arcaria é consolidada com cintas de betão e deixada como plano decorativo, de dimensão escultórica[152], onde repousam no chão algumas pedras que sugerem tratar-se de uma ruína (fig.89).

A modulação das celas e a largura dos corredores são redefinidas em relação aos antigos espaços conventuais, de maneira a racionalizar os espaços segundo as conceções contemporâneas[153]. Como *pedras disponíveis*, as molduras graníticas são aproveitadas e reutilizadas para organizar uma nova métrica e modulação de quartos, cujas paredes duplas de tijolo rebocado assumem a espessura dos elementos pétreos, permitindo sempre uma continuidade harmónica entre texturas e espaços (fig.90). No interior dos quartos, são recuperados o pé-direito das antigas celas e a sua lógica espacial, na qual se inserem as casas de banho, com pé direito mais baixo, e zona de vestir – todos trabalhados com a mesma materialidade e tratados como um elemento isolado, compacto e solto no espaço[154].

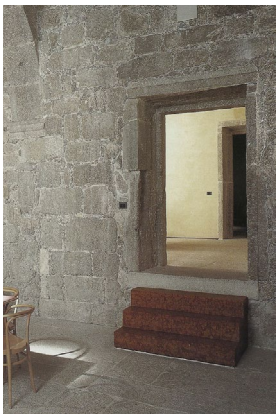
Toda a estrutura interna é consolidada e reconstruída com bastante inteligência e engenho. Utilizando uma estrutura primária de fortes perfis metálicos que se ocultam no interior das antigas paredes estruturais de pedra, é utilizada uma *cofragem* em chapa lisa sustentada por perfis metálicos, ambos em aço *corten*, que servem de base ao betão armado que forma a laje (fig. 91). Este sistema construtivo completamente contemporâneo, permite resolver questões construtivas e decorativas, alcançando em si um duplo sentido de

146. Tendo sido a sala de jantar ampliada para a antiga cozinha. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 149.
147. **Alexandre Alves Costa**, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985". Op. Cit. P. 107.
148. Ver páginas 11 a 13.
149. "*Tratado como cenário*". **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 149.
150. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património", Op. Cit. P. 131.
151. **Maria João Trigo Santana**, "As preexistências na obra de Eduardo Souto de Moura : o Mercado Municipal de Braga". Op. Cit. P. 77.
152. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 149.
153. **Ibidem**.
154. **Ibidem**.

92. 

 93.

 94.

95. 

 96.

92. Vista do sistema de cofragem em aço corten que reveste os tetos da intervenção de Souto Moura. Estes sistema de cofragem estabelece uma clara analogia formal com os antigos sistemas de construção tradicionais, que eram realizados em madeira.
93. Vista do teto do escadório de entrada do mosteiro de Santa Marinha da Costa. A título de comparação é evocado, através destVia fotografia, o sistema de caixotões que era utilizado para realizar os pisos nos antigos mosteiros.
94. Vista do mosteiro de Santa Maria do Bouro a Sul, destacando-se o falso socalco que alberga o piso técnico constituido por um novo volume que se enquadra na paisagem e no edifício históico.
95. Vista do acesso ao corredor da ala Sul do claustro, destacando-se os degraus em mármore que denunciam o projeto de intervenção.
96. Vista de uma das salas na ala Sul do claustro onde se encontram alguns elementos preexistentes que agora servem de objetos decorativos da pousada.

Eduardo Souto de Moura (1989-1997)

valorização semelhantes aos critérios de Alöis Riegl[155]. Suscita primeiramente, um *valor de novidade* – como produto das técnicas e materiais modernos de construção; e, num segundo plano, reveste-se de um certo *valor rememorativo*, que parte de uma analogia formal e pictórica com os antigos caixotões de madeira, tradicionais da construção dos antigos mosteiros portugueses (figs.92-93). Contribuindo para a valorização artística e histórica do monumento, a interpretação e intervenção de Souto de Moura inscreve-se num presente, contudo atento ao passado, que propõe outras formas de ler o monumento, e, que por sua vez, produz um novo discurso que dialoga numa nova direção[156].

"Recusamos a consolidação pura e simples das ruínas para uma utilização contemplativa, preferindo intercalar materiais, usos e formas «entre les choses», como dizia Corbusier".[157]

Existem momentos que demonstram uma nítida rutura com os elementos preexistentes, como é o caso dos degraus em mármore vermelho, que foram utilizados para declarar o novo nível do pavimento[158] (fig.95); os *caixotões* em aço *corten* que fazem o teto das salas e corredores; ou as caixilharias em ferro e os rodapés tubulares em aço inox que procuram uma leitura mínima, para não adquirirem demasiada importância no conjunto. Algumas das molduras de madeira e vestígios originais são reutilizados como *"quadros"*, dispostos ao logo dos espaços como testemunhos do passado histórico do edifício[159], de maneira semelhante ao exercício de *"pintura mineral"* na casa da avenida da Boavista, onde as pedras são reutilizadas num exercício de *collage* decorativa[160] (fig.96).

Estes elementos denunciam visualmente a presença de um projeto contemporâneo e uma atitude projetual que são preparados através da grande experiência de Souto Moura, explorando noutros projetos mais pequenos, [as casas no Gerês (1980-1982), do Bom Jesus (1989-1994), e em Baião (1990-1993)], diferentes soluções e detalhes que alcançam em Santa Maria do Bouro uma expressão mais refinada[161].

A escala da reconversão a Pousada, juntamente com o tema da *museologia* que era requerido, obrigou à procura de soluções para as instalações, tal como nos outros casos analisados, contudo, neste caso, transformado em tema de projeto[162]. A par de Santa Marinha da Costa e Flor da Rosa, a reconversão em Santa Maria do Bouro visou a construção de uma nova ala.

Este novo volume localizado a Sul, é a única construção de raiz e alberga todos os serviços e áreas técnicas da Pousada[163]. A construção foi realizada em semicave de maneira a não alterar a perceção do conjunto[164] (fig.79 e 94). A construção é projetada em silharia pedra e surge na paisagem como se de um

155. Valores estes que estão na base interpretativa de Alöis Riegl sobre o culto dos monumentos como produção mental da cultura moderna que relê nos monumentos o seu valor histórico e artístico, e que se expressam no seu entendimento pelos valores de rememoração e de novidade. Aqui transposto para a intervenção contemporânea nos monumentos, que num caminho inverso, parecem suscitar estes valores que contribuem e acrescentam valores históricos e artísticos ao antigo monumento. Ver páginas 40-45.

156. Ver página 58-63. **Ignasi de Solà-Morales**, "Teorías de la intervención arquitectónica (1979)". Op. Cit. P. 15 e 16.

157. **Eduardo Souto Moura**, "Santa Maria do Bouro", in *Eduardo Souto de Moura*. Op. Cit. P. 340-341.

158. Introduzidos pela alteração dos níveis do pavimento na sala de estar na ala Poente do claustro. **Ibidem**.

159. *"Ao invés de restaurar as antigas aberturas, os umbrais, as molduras, refiz todos e utilizei os velhos elementos como quadros"*. **Ibidem**.

160. **Maria João Trigo Santana**, "As preexistências na obra de Eduardo Souto de Moura : o Mercado Municipal de Braga". Op. Cit. P. 79.

161. **Antonio Esposito**; **Giovanni Leoni**, "Eduardo Souto de Moura". Op. Cit. P. 143 e 294.

162. **Idem**. P. 294.

163. *"As máquinas estão no corpo baixo, na extremidade esquerda de quem olha para a piscina; as canalizações sobressaem ao longo da galeria por baixo do laranjal, que eu plantei, e daí se bifurcam à direita e à esquerda para encaminhados no vão ascensor para chegarem à cobertura e descerem no duplo paramento da parede que utilizei porque não podia fazer um teto falso"*. **Eduardo Souto Moura**, "Santa Maria do Bouro", in *Eduardo Souto de Moura*. Op. Cit. P. 340-341.

164. **Rogério Vieira de Almeida**, "Pousada de Santa Maria do Bouro : Recuperação e Remodelação do Convento de Santa Maria do Bouro". Op. Cit. P. 306.



97.



99.



98.



100.

97. Vista do novo pátio a Sul que serve de cobertura ao novo volume técnico e ainda de articulação entre o mosteiro e a piscina. Destaca-se a vegetação que ocupa as paredes do mosteiro e lhe conferem um caráter cénico e romântico da ruína.

98. Vista da ruína de um antigo moinho que foi deixado intocado como parte do jardim.

99. Vista do claustro sobre a cobertura do mosteiro. Destaca-se na parte superior da parede do claustro, a cinzento, as cintas de betão que foram realizadas para garantir a estabilidade das paredes. Esta operação constitui um tipo de intervenção bastante próximo às conceções de Viollet-Le-Duc, visto que foi necessário desconstruir grande parte das paredes para a realização das cintas de betão, (para o qual foi utilizado um tipo de betão que imita a silharia da pedra).

100. Vista do pátio das larajeiras à entrada do mosteiro. Destaca-se a presença de uma varanda em aço corten, que constitui outro dos momentos em que se denuncia a presença de um projeto contemporâneo. A vegetação que repetidamente avança sobre as paredes do mosteiro parecem sempre simbolizar o caráter cénico e romântico de que se reveste a intervenção de Souto de Moura.

Eduardo Souto de Moura (1989-1997)

muro de contenção do terreno se tratasse, expressão sublinhada pelo caráter irregular do corte da pedra, e assumida pelas aberturas que indicam a presença de algum programa (fig.94).

De maneira a aproveitar e esconder a presença desta ala, é criado um terraço exterior na sua cobertura que se relaciona com os espaços interiores de lazer e articula-se com o pátio de entrada e a zona da piscina, num percurso pautado pela presença da água[165] – elemento explorado no projeto pela recuperação do antigo sistema hidráulico do mosteiro[166], entre estes espaços localizam-se um antigo moinho que é deixado como ruína e jardim aberto (fig.97 e 98).

Em suma, o projeto de Souto de Moura, *"ao invés de propor uma preservação das ruínas e uma intervenção lateral de expressão contemporânea, como foram os casos de Santa Marinha e da Flor da Rosa. A intervenção desenvolveu-se a partir do interior do convento, sem lhe alterar a sua configuração essencial".*[167]

A intervenção em Santa Maria do Bouro inscreve-se num ponto de vista romântico que valoriza o caráter pictórico da ruína (fig.100). Contudo, apesar de inscrita nos princípios de Ruskin como ponto de partida, *"o usufruto da ruína é um prazer puramente estético"*[168], na medida em que o caráter operativo da intervenção resulta de uma postura intervencionista próxima de Viollet-le-Duc, ao adotar como *estilo* uma arquitetura de expressão mínima, assumidamente contemporânea como ferramenta capaz de unificar e interpretar todo o conjunto[169], inscrita na história do monumento[170] (fig.99).

Analisando a intervenção sob entendimento da *instância estética* de Cesare Brandi[171], as pedras do antigo mosteiro prevalecem como *matéria* insubstituível, na medida em que conservam a *imagem* da obra de arte, o mesmo não se passou com a sua estrutura, que foi substituída por uma nova, que pretende absorver e transformar toda a obra de arte existente[172]. *"Passado e presente fundem-se, encarregando-se o tempo de alnular as teorias da distinção"*[173]. Como se de um preenchimento de uma lacuna se tratasse, a intervenção é *"invisível à distância sobre a qual a obra de arte deve ser observada, mas imediatamente reconhecível"* quando analisada detalhadamente[174].

"Intervenção polémica, encerra uma crítica aos preceitos normativos da Carta de Veneza, contribuindo para o debate contemporâneo de novas filosofias de intervenção no património".[175]

165. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 149.
166. *"Construí um lago com um sistema hidráulico que utiliza os canais da caleira já existentes na pedra, os quais, num certo ponto, interrompem-se e rodam em direção ao lago dando origem a uma fonte insólita"*. **Eduardo Souto Moura**, "Santa Maria do Bouro", in *Eduardo Souto de Moura*. Op. Cit. P. 340-341.
167. **Rogério Vieira de Almeida**, "Pousada de Santa Maria do Bouro : Recuperação e Remodelação do Convento de Santa Maria do Bouro". Op. Cit. P. 306.
168. **Alexandre Alves Costa**, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985". Op. Cit. P. 107.
169. Viollet-le-Duc defendia a intervenção nos monumentos como método de consolidação das ruínas, pela adoção de um único estilo na sua intervenção – o suposto *primitivo* da obra – como método de restauro, (ver páginas 7-9). Souto de Moura alcança um caráter semelhante ao reconstruir todo o mosteiro no seu interior, sob *capa* de ruína, que esconde toda a obra de autor *"apagada em absoluto minimalismo expressivo"*.
170. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 150.
Esta é uma atitude projetual assumida e expressa nos esquemas das fases construtivas que tiveram lugar no convento ao longo de todo o seu percurso histórico. Entre elas consta a intervenção do século XX de Eduardo Souto Moura que surge com a mesma autenticidade que as outras mais antigas.
171. Ver páginas 31 a 35.
172. **Cesare Brandi**, "Teoria do Restauro", Op. Cit. P. 7-12.
173. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. 236.
174. **Cesare Brandi**, "Teoria do Restauro", Op. Cit. P. 17.
175. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 150.

III.
CIRCUNSTÂNCIA

Ruína, memória e transformação. 125
O Convento de Monchique no Porto. 127

3.1. *Localização, implantação e fundação.* 129

Antiga Judiaria;
Paços dos Cunha e Coutinho e fundação do convento;
A cerca do convento.

3.2. *O Edifício e Transformações em Época Conventual:* 135

O convento e as suas dependências;
A igreja conventual;
A decadência do convento.

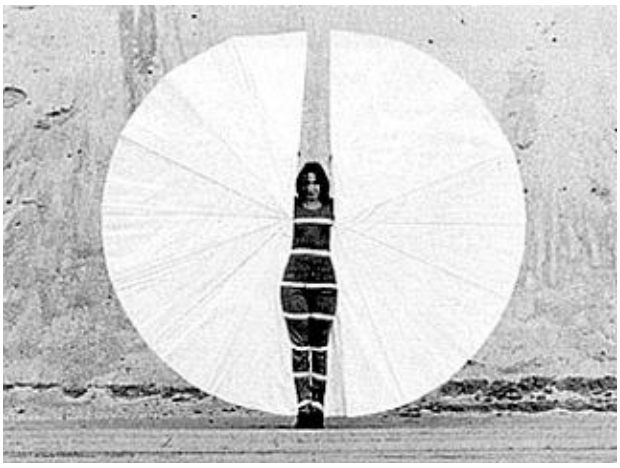
3.3. *Transformações nos séculos XIX e XX:* 161

Extinção e apropriação do convento pelo Estado;
Expropriação e venda a particulares;

3.4. *Transformações para o século XXI:* 175

Ruína;
Memória;
Transformação;

III





1. O estado atual do antigo convento de Monchique, situado na encosta da Rua da Restauração. É bastante notório o abandono do conjuntp, após ter sido transformado e adaptado a várias fábricas e armazéns.

III

CIRCUNSTÂNCIA

Ruína, Memória e Transformação

Após a análise das várias filosofias de intervenção em monumentos, e da análise da intervenção e reconversão de três mosteiros portugueses, chegamos ao último ponto de paragem desta viagem, onde, colocamos a intervenção em edifícios históricos sob um ponto de vista prático.

O convento da Madre de Deus de Monchique é selecionado então, como circunstância de um projeto de intervenção em mosteiros portugueses em ruínas, onde investigamos como se podem valorizar e recuperar o uso de um edifício histórico, provocando sua transformação, produzindo um novo diálogo com a cidade e a sua memória no mundo contemporâneo.

Este edifício conventual do século XVI, apesar de constituir um exemplar desvirtuado da sua função original, preserva ainda vestígios da sua vivência conventual. Representa um importante edifício histórico, que resistiu à atividade de restauro e revitalização de antigos mosteiros e espaços conventuais portuenses. Tem sido reutilizado para diversas funções, e é desativado e transformado gradualmente a partir do século XIX, devido à sua venda a entidades particulares pelo Estado Português.

Em paralelo com os casos de estudo analisados no capítulo II, este capítulo será elaborado um caminho de projeto que tem como mote a questão da intervenção, numa valorização do turismo cultural como preservação do significado histórico de antigos conventos portugueses.

Este antigo convento, que hoje se encontra devoluto e em ruínas, determina um momento/monumento congelado no tempo, esquecido e desintegrado da cidade onde se insere (fig.1). O que resta do edifício original, constitui-se por pouco mais do que um conjunto de pedras que procuram uma nova utilidade.



2. Vista de Massarelos e Miragaia a partir de Vila Nova de Gaia em 1865 onde se destaca, no centro, o antigo Convento da Madre de Deus de Monchique; em cima, do lado esquerdo, o Palácio de Cristal; no canto inferior, a Alfandega do Porto; e, logo em cima, o Palácio das Sereias.

III. O CONVENTO DE MONCHIQUE

O Convento de Monchique no Porto

Como parte integrante desta viagem de projeto, e também como ponto de partida, consideramos que seria importante realizar uma leitura capaz de reconstituir o aspeto do antigo convento, visto a sua história encontrar-se dispersa em vários artigos.

Esta leitura tem dois momentos. O primeiro tem por objetivo analisar a história da construção do convento de Monchique, onde serão determinados e datados os acrescentos dos vários períodos de edificação, tendo por base descrições do conjunto realizadas por *antiquários*[1] portuenses nos séculos XIX e XX. Parte da importância histórica atribuída a este convento portuense advém dos registos, descrições, fotografias e desenhos realizados por várias figuras ilustres da cidade do Porto, que imaginavam e reconstituíam o antigo aspeto do convento. Estes registos, juntamente com plantas e contratos de obras presentes em arquivo, permitem-nos dar notícia deste património arquitetónico, esquecido pela sua ruína e desuso.

A fotografia aqui reproduzida, captada a partir de Vila Nova de Gaia, em 1865, constitui um testemunho da extensão e valor do convento, que hoje já não se consegue observar (fig.2.). Compreendido entre a Rua da Restauração e a Rua Nova da Alfândega, denota-se a extensão do conjunto, enfatizado pelo edifício principal ladeado com torreões e os seus dois claustros.

1. O termo *"antiquários"*, surge vinculado à leitura do livro *A Alegoria do Património*, no qual a autora Françoise Choay utiliza-o para denominar os *"eruditos e colecionadores"*, que *"acumulavam nos seus gabinetes* […] *verdadeiros «dossiers», associando descrições e representações figuradas das antiguidades. Eles correspondiam-se e visitavam-se por toda a Europa, trocando amiúde objetos, informações e discutindo as suas descobertas e hipóteses"*. Em suma, designa aquele *"que é sabedor no conhecimento dos antigos e que tem curiosidade por eles"*. **Françoise Choay**, "A Alegoria do Património". Op. Cit. P. 56-58.
Utilizamos o mesmo termo nesta dissertação para designar os eruditos e colecionadores do Porto, que entre o século XIX e XX procuraram demonstrar as suas descobertas nos periódicos da cidade como partilha das suas descobertas, que surgiam da reunião de informações e visitas aos locais que se achavam pertinentes pela sua história vinculada a eventos históricos da cidade.



3.



4.



5.

3. Vista satélite da cidade do Porto em 2017, onde se destaca a localização do Convento de Monchique, entre a Alfândega do Porto e os Jardins do Palácio de Cristal, na frente marginal do rio Douro.
4. Vista satélite do Porto em 2017, onde se destaca a pontilhado antigo Convento de Monchique, compreendido a Norte pela Rua de Sobre-o-Douro; a Este pela Calçada de Monchique; e a Sul pela Rua Nova da Alfândega.
5. Vista satélite do Porto em 2017, em "vista de pássaro", onde se destaca, a colorido, todo o conjunto/cerca que pertenceu ao convento de Monchique.

3.1. LOCALIZAÇÃO, IMPLANTAÇÃO E FUNDAÇÃO

Antiga Judiaria

O convento da Madre de Deus de Monchique, localizado na margem direita do rio Douro, em Miragaia, extramuros da cidade, foi o quinto convento a ser implantado no Porto, e o primeiro construído fora da muralha fernandina[2] (fig.3). Este mosteiro de religiosas observantes estava sujeito à província da religião de São Francisco[3], e terá sido o primeiro convento feminino desta ordem no Porto[4].

As ruínas do convento de Monchique têm lugar sobre a encosta entre a Rua da Restauração, (antiga Rua Nova da Bandeirinha), pela parte Norte; e a Rua de Monchique, pela parte Sul. Está o convento confinado pelos seus acessos de serventia: a Norte, pela Calçada de Monchique; e a Nascente, pela Rua de Sobre-o-Douro, que são os únicos acessos que se conservam em semelhança à antiga cerca do Convento (fig.4).

"A construção geral do convento subordinava-se ao acidentado terreno, mesmo na falda de um monte de bastante pendor, o que obrigava a uma disposição irregular que distribuía a casa em vários corpos eretos em terraplenos diferentes: os superiores esbarrando com a rocha, quase soterrados, como na capela-mor da igreja, os inferiores descendo ao rio num desafogo maior".[5]

A topografia, que serve de implantação ao conjunto monástico, deixa perceber a disposição volumétrica que se adapta à encosta da margem do rio Douro (fig.5). Nota-se que as dependências de construção mais erudita, nomeadamente a igreja (a poente do conjunto) e o corpo Sul, (onde tinha lugar o refeitório), privilegiam as vistas para o Rio Douro[6], e a organização do conjunto em disposição de um pátio retangular no sentido Nascente-Poente (fig.4).

Monchique deriva da aglutinação das palavras "monte chico" que significa "monte pequeno"[7]. Esta era a toponímia que determinava o local onde teve lugar o Monte dos judeus no século XIV[8]. Nesta judiaria[9], existia uma sinagoga, que na melhor das suposições teve lugar no terreno onde se construiu os Paços da família Cunha e Coutinho no século XV, e, mais tarde, o Convento de Monchique no século XVI[10]. Como prova desta ocupação nas imediações de Monchique constava, numa das paredes do mosteiro, uma lápide com uma inscrição hebraica aludindo à sinagoga[11].

2. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização", Dissertação de Mestrado em Arquitetura, FAUP, Porto, 2007. P. 197.
3. "[...] *A fundação do mosteiro,* [...]*, da obediência do ministro providencial dos menores observantes da sagrada religião de S. Francisco*". **Catão Simões**, "Convento ou mosteiro de Monchique, no Porto", in *O Tripeiro : Repositório de notícias portucalenses*, Série III, Ano I, Nº20, 1926. P. 310.
4. *"Dois mosteiros de religiosas observantes, teve nesta cidade a ordem de S. Francisco; um dentro de muros (segundo que teve a cidade) e outro fora;* [...] *o segundo, já hoje extinto e demudado* [...]*, é o de Monchique*". **F. J. Patrício**, "Convento de Santa Clara do Torrão, em Entre-os-Rios, transladado para a cidade do Porto", in *O Tripeiro*, Série II, Ano I, Nº1, 1919. P. 15.
5. **Pedro Vitorino**, "Monchique – notabiliza-se sobremaneira pela obra de talha da sua igreja", in *O Tripeiro*, Série III, Ano II, Nº44, 1927. P. 312.
6. A proximidade com o Rio Douro permitiu a este convento que fosse destinado a Porto Franco.
   Em Maio de 1743, desembarcou em frente de Monchique o Bispo D. Frei José da Maria Fonseca e Évora, que foi levado até ao altar onde *"abençoou pontificiamente as multidões"*. **Camilo Castelo Branco**, "O Bispo D. Frei José da Maria Fonseca e Évora e a Misericórdia do Porto", in *O Tripeiro*, Série I, Ano II, Nº59, 1910. P. 354-357.
7. **Fernando J. Moreira da Silva**, "O Convento de Monchique", in *O Tripeiro*, Série VII, Ano XXI, Nº2, 2002. P. 52.
8. Antes da transferência do bairro Judeu para a zona do Campo do Olival, onde a Câmara lhes destinou um bairro cercado por ordem régia de D. João I em 1388. **Horácio Marçal**, "O Bairro de Miragaia : I", in *O Tripeiro*, Série V, Ano XIII, Nº2, 1957. P. 46-50.
9. *"Essa comuna ou judiaria ocupava o espaço compreendido entre a Rua Nova da Alfândega (praia de Miragaia), Calçada de Monchique, Rua da Bandeirinha* [Rua da Restauração], *Largo do Viriato, Rua de Azevedo de Albuquerque (antiga os Fogueteiros), Passeio das Virtudes, Rua de Francisco da Rocha Soares (antiga da Cordoaria Velha) e Escadas do Caminho Novo (antigas da Esperança). O nome de Monte dos Judeus ainda prevalece no local, dado a uma rua, a um largo e a umas escadas"*. **Horácio Marçal**, "O Bairro de Miragaia : I". Op. Cit. P. 46-50.
10. *"Este Mosteiro da Madre de Deus de Monchique tem a sua história igual à dos Mosteiros de S. Bento, ambos edificados sobre antigas sinagogas"*, **Cherubino Lagoa**, "A sinagoga no Porto", in *O Tripeiro*, Série I, ano I, Nº6. 1908. P. 86-87.
11. *"Em Monchique desvendou o arqueólogo Possidónio da Silva, uma valiosa inscrição poética em hebraico, oriunda do bairro dos judeus,* […], *que a adquiriu em 1872 e fez conduzir ao museu do Carmo, em Lisboa"*. **Pedro Vitorino**, "Monchique – notabiliza-se pela obra de talha da sua igreja". Op. Cit. P. 312-313.

6. 

7. 


8.

6. Vista do convento de Monchique a partir da Rua da Restauração. Atualmente o corpo sul e a igreja já não possuem cobertura, encontrando-se desprotegidos das condições metereológicas que contribuem para o seu desgaste e a sua ruína.
7. Antigo letreiro em azulejo da calçada de Monchique, na esquina da Rua de Sobre-o-Douro com a dita Calçada, na fachada Nascente do antigo convento. O edifíco encontra-se bastante "apagado", com os rebocos gastos pelo tempo. Nesta fotografia, destaca-se que parte das suas cantarias exteriores eram pintadas de amarelo
8. Enquadramento da Rua de Sobre-o-Douro e fachada Norte do antigo convento de Monchique. Destaca-se um dos candeeiros, que bordeiam parte da cerca do convento. Este elemento, parte do "mobiliário urbano", faz também parte do caráter e presença do edifício, pelo que é um elemento a manter.

Paços dos Cunha e Coutinho e Fundação do Convento

Nos terrenos da antiga judiaria[12], onde tinha lugar a sua sinagoga, foi mandado construir uns grandes Paço por Fernão da Coutinho e a sua esposa, D. Maria da Cunha, neta de Gil Vaz da Cunha[13], a quem tinham sido doados estes terrenos por mercê régia[14]. Por volta de 1464, o casal, que também era donatário da Maia[15], começa a edificar os Paços de Monchique, obrigando os moradores das suas terras a transportar e fornecer os madeiramentos necessários para sua construção[16].

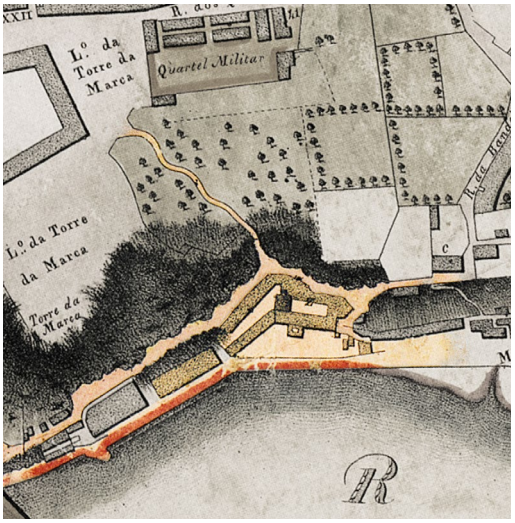
Os senhores da Maia assim edificaram as suas casas em Monchique, que se localizavam fora das muralhas da cidade do Porto, visto na altura não ser permitido aos nobres viver ou permanecer por mais de 3 dias na cidade[17]. Assim, quando o seu filho Pero da Cunha Coutinho e a sua mulher, D. Brites de Vilhena, decidiram fundar nas suas casas um convento, este foi o primeiro a ser implantado extramuros da cidade.

Pero da Cunha e Coutinho e D. Brites de Vilhena, visto não possuírem descendentes, lembraram-se de fundar nos seus paços de Monchique um convento, para o que alcançaram uma bula do papa Paulo III, com data de 12 de Novembro de 1535. Porém, coube o título de fundadora a D. Brites de Vilhena visto que o seu marido, Pero da Cunha Coutinho, faleceu antes de a bula ter chegado[18].

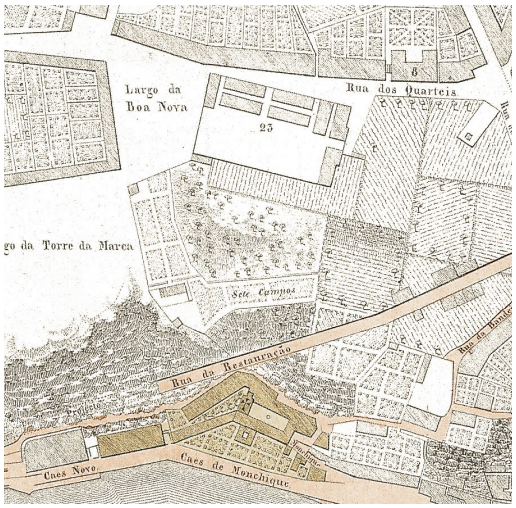
Foi a *"fundadora* [do Convento da Madre de Deus de Monchique, D. Brites de Vilhena,] *em 1538, com a intervenção de algumas religiosas, que nesse ano vieram do mosteiro de Santa Clara, de Coimbra"*[19]. Esta condição fazia parte das cláusulas impostas pelo papa Paulo III na bula que confirmava a instituição do convento[20]. A doação do Convento, juntamente com o padroado de Santa Maria de Sedielos, também em cláusula de Paulo III, é confirmada pelo testamento e uma escritura lavrada de D. Brites de Vilhena, falecida em 26 de Dezembro de 1545[21], à qual também acresce *"a declaração de que instituía as religiosas do mosteiro herdeiras de toda a sua fazenda, tanto móvel como de raiz, para que tudo houvessem e possuíssem"*[22].

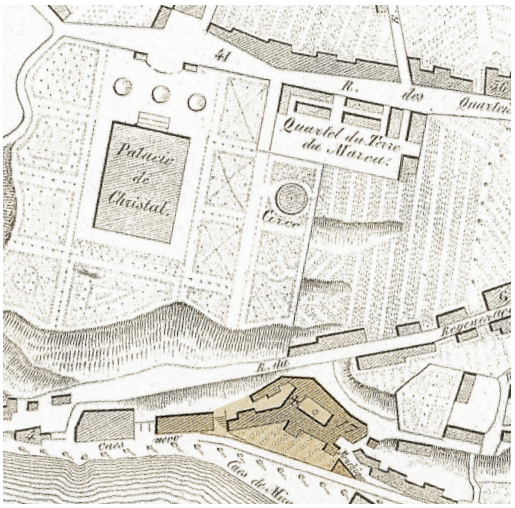
12. *"Este Mosteiro da Madre de Deus de Monchique tem a sua história igual à do Mosteiro de S. Bento, ambos edificados sobre antigas sinagogas"*. **Cherubino Lagoa**, "A sinagoga no Porto". Op. Cit. P. 86-87.
13. **José Augusto Carneiro**, "O Hospital da Misericórdia do Porto, Convento de Monchique, e seus fundadores : (conclusão)", in *O Tripeiro*, Série I, Ano I, Nº9, 1908. P.133.
14. Por carta régia de D. Manuel I, em 1499, é confirmado a Pero da Cunha Coutinho, bisneto e representante de Gil Vaz da Cunha, a cedência da sinagoga da judiaria velha, mercê a este realizada pelos reis antecessores. **Augusto de Magalhães Basto** (direção); e **António Sardinha** (edição), "Efemérides Portuenses", in *O Tripeiro*, Série V, Ano XIII, Nº6, 1957. P. 188.
15. A terra da Maia, com todos os seus termos, herdades, rendas, direitos e tributos, foi atribuída a Gil Vasquez da Cunha por D. João I por carta régia de 1402. **Padre Agostinho de Azevedo**, "A Terra da Maia", 1939, P. 61. Transcrito em, **Horácio Marçal**, "O Bairro de Miragaia : II (conclusão)". Op. Cit. P. 80-84.
16. Provado por inquirição de 1464. **Ibidem**.
17. Fernão Coutinho, apesar da oposição do Povo do Porto a que construísse as suas casas (tendo sido notificado em 1443), consegue com influência junto do rei D. Afonso V, em 1447, autorização a permanecer na cidade durante 15 dias, por 3 vezes anuais. Em 1491, é Pero da Cunha Coutinho, a requerer junto do rei D. João II para que pudesse permanecer na cidade 45 dias seguidos. Com efeito, em 1513, o rei D. Manuel I decide retirar o privilégio à cidade sobre os fidalgos aí não poderem permanecer, autorizando Pero da Cunha Coutinho a permanecer na cidade por tempo indefinido. **Ibidem**.
18. *"Quando chegou a bula de Paulo III (12 de Novembro de 1535) já o fidalgo Pedro da Cunha Coutinho havia falecido, pelo que a viúva fez segunda instância ao papa para que a dita bula fosse passada apenas em nome dela, o que se verificou"*. **Ibidem**.
19. **Catão Simões**, "Convento ou Mosteiro de Monchique, no Porto". Op. Cit. P. 310.
    "Foi eleita a primeira abadessa do Convento da Madre de Deus de Monchique [...], *uma sua sobrinha de nome Isabel Noronha,* [...] *e que veio com mais três religiosas, suas parentes, do Convento de Santa Clara de Coimbra, no ano de 1538"*. In **Horácio Marçal**, "O Bairro de Miragaia : II (conclusão)". Op. Cit. P. 80-84.
20. *"Que ela, fundadora, elegeria as primeiras plantadoras do santo instituto, e bem assim a primeira abadessa; que este mosteiro e freiras dele poderão possuir e gozar livremente todos os bens que ela fundadora lhe dotasse"*. Transcrição da bula de Paulo III, in **Catão Simões**, "Convento ou Mosteiro de Monchique, no Porto". Op. Cit. P. 310.
21. *"A fundadora deixou no seu testamento, e em uma doação ou escritura lavrada nas notas do tabelião Bernardo Fernandes em 10 de Novembro de 1545"*. **Horácio Marçal**, "O Bairro de Miragaia : II (conclusão)". Op. Cit. P. 80-84.
22. A doação da fundadora refere*: "«Dou-o, e dou deixa para que todo o sempre ao meu mosteiro de Monchique para sustentação das suas religiosas, e para manutenção do culto divino… sem alguma cláusula; deixou ainda o padroado da igreja de S. Vicente de Cidadelhe, em Penaguião; padroado das igrejas de Santa*

9. 



10.

11. 



12.

9. Pormenor da planta da cidade do Porto, com o convento de monchique em ênfase, assim como as ruas que lhe dão acesso. "Plano da cidade do Porto", José Francisco de Paiva, 1818-1824. Note-se que o claustro é representado do lado poente da igreja (pintada a negro), contudo, sabemos que se trata um dado errado.
10. Pormenor da planta da cidade do Porto, ou "Planta Redonda", de George Balck, (1833). Os acessos que se encontram desenhados nesta planta e na anterior são correspondentes com a descrição da Madre Abadessa sobre a cerca conventual.
11. Pormenor da "Planta Topográfica da Cidade do Porto", de Joaquim da Costa Lima Júnior (1839); (realizada cinco anos após a extinção do convento). Nota-se a construção da Rua da Restauração, que veio transformar os antigos acessos ao convento.
12. Pormenor da "Planta da cidade do Porto", de Perry Vidal, (1865), (realizada nove anos antes da venda do convento). Destaca-se que a Rua da Restauração já é representada no seu alinhamento completo.

A Cerca do Convento

Sobre a cerca do convento, escreve a Madre Abadessa em Novembro de 1821, em resposta à circular da Portaria do Ministério da Justiça, do mesmo ano, que requeria informações sobre as instituições religiosas[23]:

"Os bens que a dita fundadora deixou a este mosteiro foi o assento do convento que compreende desde a quina [?] *da sua cerca da parte de Miragaia, pela parte do rio Douro, até sete palmos adiante das escadas por onde têm serventia os armazéns novos, que estão para a banda de Massarelos, em cujo sítio se acha um marco, e deste corre direito a estrada que vai da cidade para o dito lugar de Massarelos, chamado de Sobre-o-Douro, e deste com alguma extensão para a parte do dito lugar, com direito ao monte da Torre da Marca, onde está um penedo com uma cruz, e daí cordeia direito pela parede que corre do poente ao nascente até ao caminho que vai ter aos quarteis dos soldados, e daí continua pela estrada que vai por detrás do dormitório pela parte do norte até às casas em que residem os padres confessor e capelão do convento; e da quina do fim delas corre pela parte do nascente a fechar na quina da cerca onde principia a haver esta demarcação. / Dentro da dita demarcação se acha a clausura e a igreja. Adiante da cerca para a parte de Massarelos, os armazéns novos que as religiosas há anos mandaram fazer, e se acabaram em 1767, e anda alugado* […]. */ Na terra que fica para a parte do Norte por cima da estrada de Sobre-o-Douro e à beira dela, se edificaram por caseiros que emprazaram a dita terra ao assento, três moradas de casas sobradas e uma térrea,* […]. *Pela parte do Nascente do dito convento se acham as casas em que residem o padre confessor e capelão. Ao Sul das casas acima, pela parte da calçada, se acham duas moradas de casas sobradas,* […]*".*[24]

Por esta descrição acha-se o perímetro do convento, que compreendia a clausura e a igreja (fig.8). Com base na análise das plantas históricas da cidade do Porto e leitura do assento do convento, conseguimos identificar e localizar as dependências do convento de Monchique (figs.9 e 10). Utilizando o pátio central como referência, destaca-se a igreja, do lado Poente, localizada no centro da cerca com alinhamento Norte-Sul; o corpo longitudinal Norte, que era utilizado para dormitórios; o corpo longitudinal Sul, que era o mais nobre arquitetonicamente; e, do lado Nascente, tinham lugar as casas onde residiam os padres confessor e capelão, assim como a entrada do pátio e convento. Fora da clausura, ainda na frente do rio Douro e do lado Poente, encontravam-se os *armazéns novos*, que correspondem a um corpo retangular com o brasão franciscano da ordem do convento, encontrando-se hoje ocupado pela Guarda Fiscal.

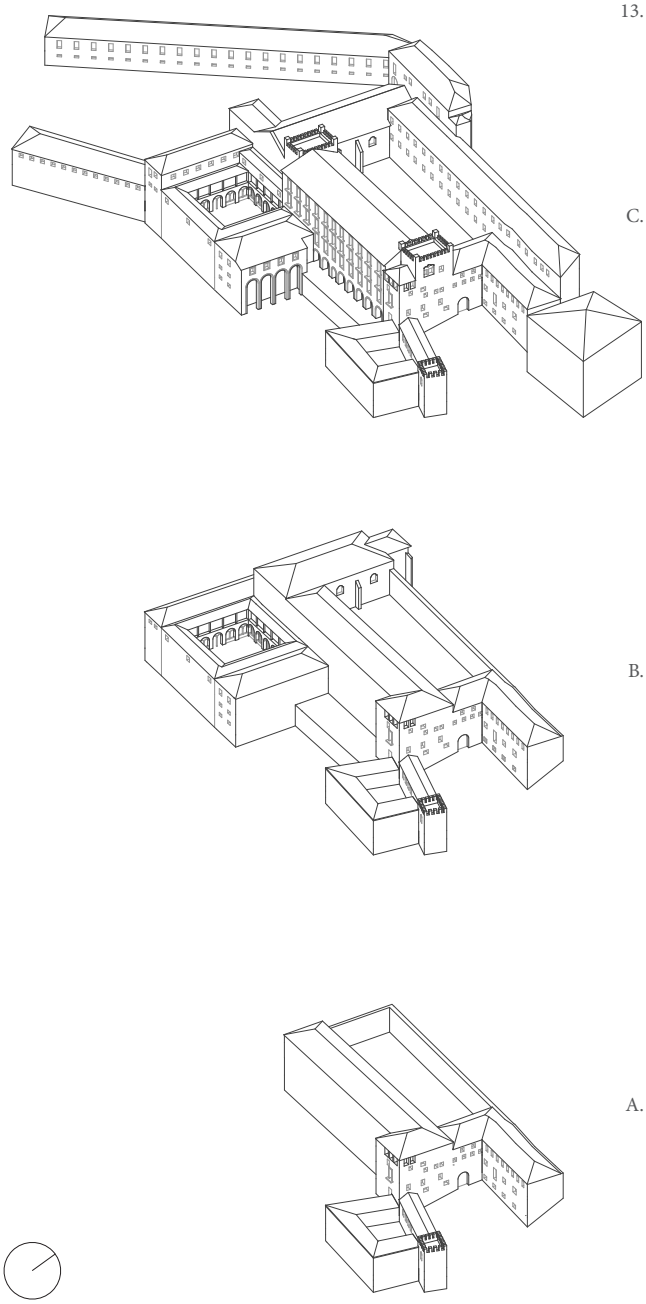
Maria de Souzal e de Santa Maria de Velosa, no bispado da Guarda, que eram de seu património; a quinta de Freixieiro, na Maia, freguesia de Perafita, com vários casais […]». Foram estes os bens que a fundadora doara a este mosteiro, segundo o seu testamento". Transcrição do testamento em: **Catão Simões**, "Convento ou Mosteiro de Monchique, no Porto". Op. Cit. P. 310.

23. A 17 de Outubro de 1821 foi expedida do Ministério da Justiça uma circular referente à portaria da mesma data, solicitando uma relação do movimento e existência das religiosas, rendas, encargos, dívidas, etc. de todas as corporações religiosas do país. Em Novembro do mesmo ano a Madre Abadessa Soror Maria Leocádia de Jesus, do Convento da Madre de Deus de Monchique responde com dois mapas elaborados, referindo o movimento da assistência das religiosas, ação administrativa, e ainda algumas referências à fundação do Mosteiro. **Ibidem**.

24. **Catão Simões**, "Convento ou Mosteiro de Monchique, no Porto". Op. Cit. P. 310.

25. **Manuel Pereira de Novaes**, "Anacrisis Historial", Porto : Typ. Progresso, de Domingos Augusto da Silva, Volume II, 1913. P. 98-99.

13.



13. Axonometria exemplificativa das fases de construção do convento da Madre de Deus de Monchique, do século XV até ao século XVIII.

A. Século XV. A construção dos Paços da família Cunha e Coutinho no final do século XV. No Contrato de obas de 1533, no ano em que se realiza o primeiro acrescento, apenas faz-se menção como elementos preexistentes as "casas dos senhores" na parte Sul, e da parte Norte os "aposentos dos criados". Segundo a descrição de Sousa Reis, o claustro pequeno também pertencia aos antigos paços.

B. Séculos XVI-XVII. A edificação da Igreja conventual em 1533-34, e do claustro principal em época próxima, que coincidem com a fundação do convento da Madre de Deus de Monchique, ambos construídos na parte Poente.

C. Séculos XVII-XVIII. Ampliação de toda a casa conventual. Na ala Sul do pátio foi edificada uma nova fachada, e construídas as torres Poente e Nascente. Ainda a Sul do conjunto, as alas do claustro foram ampliadas em extensão e altura. A Norte do convento, foram construídos anexos formados por três casas. Na parte Nascente foi edificada as casas do padre capelão e confessor, que também serviria de hospedaria das familias que visitavam as freiras. Ainda foi ampliada a capela-mor da igreja no lado Poente do pátio principal.

3.2. O EDIFÍCIO E TRANSFORMAÇÕES EM ÉPOCA CONVENTUAL

O Convento e as suas Dependências

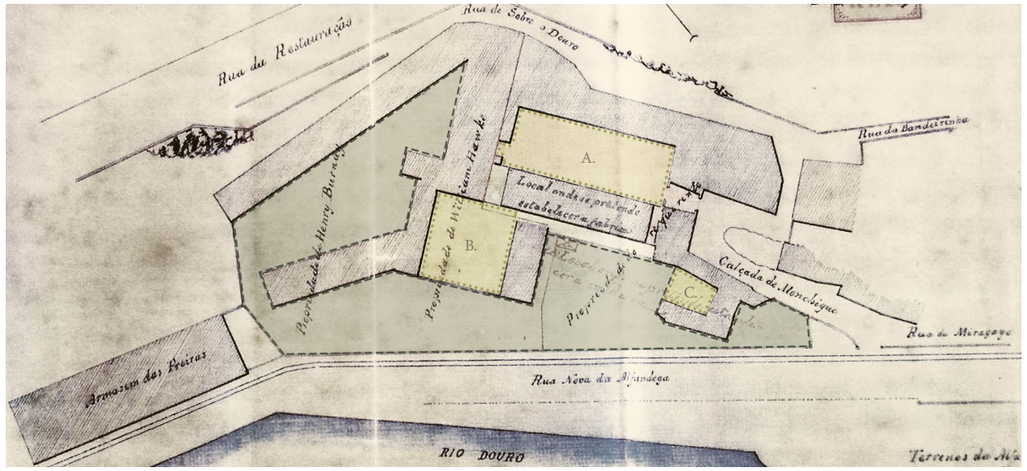
Por se tratar de um edifício preexistente transformado em convento, e com bastantes momentos de construção, fica alguma incerteza quando às datas de construção e a extensão rigorosa das obras realizadas. O registo de qual terá sido o aspeto do convento e o seu processo de ruína chega-nos através das descrições, desenhos e fotografias de alguns autores investidos em reunir a história e arqueologia do *Porto Antigo*. A próxima secção do trabalho terá o objetivo de dar a conhecer e interpretar estas importantes notas, para que seja possível entender tanto o conjunto edificado, como as suas diferentes partes (fig.13).

"Nos últimos fins do Bairro e arrabalde de Miragaia, Burgo desta nossa nobilíssima cidade do Porto, na eminência daquela Calçada que sobre para a vila de Massarelos, que dista pouco menos que um quarto de légua desta cidade, tem seu sítio e assento o Convento da Madre de Deus de Monchique, de Religiosas Urbanistas da ordem Seráfica do Patriarca dos Pobres, São Francisco. Mosteiro de lindas vistas, assim para a cidade como sobre as águas do Douro, que bate nas muralhas da sua clausura. Todos os seus edifícios são de magnificência e de majestade, com muita abundância de água, assim nos seus claustros como nas suas hortas e jardins, primorosa igreja, grandiosos claustros e muito perfeitos, belos dormitórios e um pátio admirável, assim nos entornos, como o espaçoso da sua portaria e entrada da igreja monástica, grande e excelente Cerca de Clausura e, finalmente em todo perfeito e primoroso no crédito de excelência para fazer uma das melhores belezas de edifício em adorno desta cidade".[25]

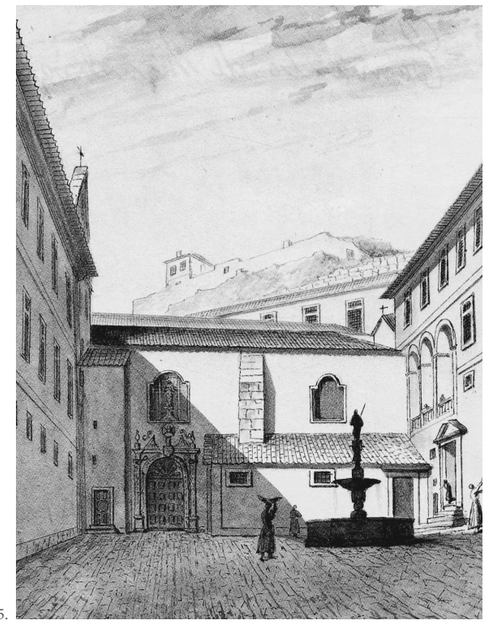
Esta descrição dá-nos a entender a extensão e grandeza do conjunto, que hoje já não é possível observar. Os edifícios da clausura do Convento estavam dispostos a partir dos seus três espaços mais importantes: o pátio de entrada, a claustra da igreja e a claustra mais pequena da capela oriental (fig.13). Para além destes espaços ainda tinha o convento os seus jardins e pomares, no seu lado sul, na frente ribeirinha, à cota da marginal, e no lado poente, nos socalcos formados pela forte pendente do terreno.

Pelos registos que encontramos, terão existido pelo menos três períodos de obras diferentes que edificaram todo o conjunto conventual. O primeiro momento de construção corresponde à edificação dos paços da família fundadora, durante a segunda metade do século XV[26], que ficaram a servir de mosteiro, após a fundação do convento em 1535 (fig. 13.B). Por esta altura foi edificada a parte Nascente do conjunto, formado pelo volume da portaria e parte da ala Este do pátio, (construídos sobre a antiga sinagoga), assim como o claustro pequeno e a capela do Senhor dos Passos, na parte oriental da cerca[27] (fig.13.A).

O segundo momento de construção, situado na primeira metade do século XVI, corresponde à construção da igreja e adaptação dos antigos paços à estrutura conventual (fig.13.B). A construção da igreja, realizada pelo mestre de obras Diogo de Castilho, terminou em 1534[28]; por esta altura, terão sido construídos o claustro principal e as suas alas, numa cota mais baixa[29]; e, ainda, os acrescentos do primiti-



14.



15.

14. Planta requerimento de 1875 para instalação de uma fábrica com máquinas a vapor por Joaquim Clemente Menéres. Por esta planta editada com as manchas amarelas e verde, podemos observar os espaços principais que organizavam o conjunto conventual. A verde estão assinalados os espaço que eram destinados aos jardins, hortas e pomares das freiras, (que tinha bastante pendente), distribuídos em socalcos no sentido Norte-Sul. A amarelo destacam-se os pátios:
A. Pátio de entrada,
B. Claustro principal,
C. Claustro pequeno.

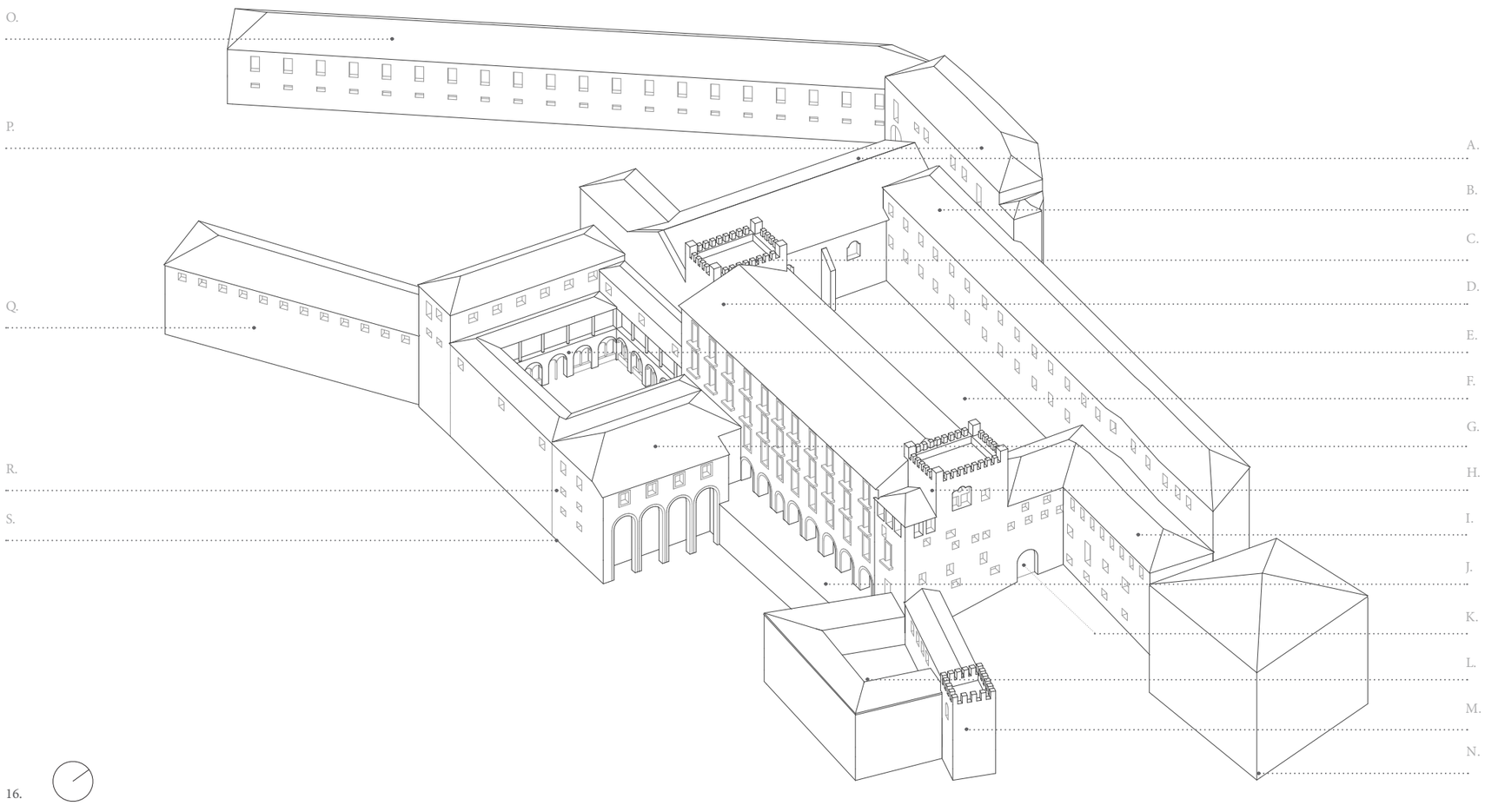
15. Desenho de Joaquim Cardoso Vitória Vilanova, "Convento de Monchique", 1833. Nota-se o pavimento todo lageado em pedra e o chafariz que organiza o centro espacial do pátio.

26. Este correspondia à edificação dos paços da família Cunha e Coutinho e é datado em meados do século XV pelas inquirições realizadas a Fernão Coutinho e Maria da Cunha tenho sido provado em 1464 que obrigaram os habitantes da Maia a carregar os madeiramentos necessários à construção das suas casas em Monchique. **Horácio Marçal**, "O Bairro de Miragaia : II (conclusão)". Op. Cit. P. 80-84.

27. *"Que seguramente pertenceu ao primeiro possuidor deste prédio"*. **Horácio Marçal**, "O Bairro de Miragaia : II (conclusão)". Op. Cit. P. 80-84.
Arquiteto **Luís Aguiar Branco;** Arquiteto **Paulo Pestana Sousa**; **Pedro Cardoso** (colaboração), "Estudo Histórico-Arquitetónico : Parcela do Extinto Convento de Monchique : Porto. Estudo realizado no âmbito de um inventário arquitetónico da Câmara Municipal do Porto, Julho de 2013. P. 32.

28. **Artur de Magalhães Basto**, "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533", in *Boletim Cultural : Câmara Municipal do Porto*, volume IV, fascículo 2-3, 1941. P. 167-174.

29. Apesar de Henrique Duarte e Sousa Reis revelar, nos seus manuscritos, que o claustro *"pela arquitetura antiquíssima mostra ter pertencido ao primitivo Palácio de Gil Vaz, ou dos Paços pertencentes aos fundadores deste Mosteiro"*, parece ser estranho que existisse antes da nova disposição conventual, visto encontrar-se numa cota mais baixa à qual os primitivos paços dificilmente estariam conectados. **Henrique Duarte e Sousa Reis**, "Apontamentos para a verdadeira História



16.

16. Axonometria de reconstituição do conjunto, onde se distinguem:
A. Igreja; B. Ala Norte (dormitórios); C. Torre Poente (torre dos sinos); D. Corpo Sul (dormitórios, refeitório e oficinas); E. Claustro principal; F. Pátio de entrada; G. Cozinha; H. Torre Nascente (mirante de recreio); I. Dormiórios; J. Oficinas; K. Entrada principal; L. Claustro pequeno; M. Capela do Senhor dos Passos; N. Casa dos padres capelão e confessor; O. Anexos, casa térrea que estaria alugada (ou possívelmente dormitórios); P. Duas casas sobradas que estariam alugadas para rendimentos do convento; Q. Acrescento Poente onde tinha lugar um amplo salão onde haviam as cozinhas particulares de cada freira; R. Oficinas, adega e prisão; S. Depósito das ossadas das freiras.

O Convento e as suas Dependências

vo paço dos Cunha e Coutinho, no sentido Norte, (na zona da portaria), e sentido Poente, (até à zona onde se edificou a igreja), ficando a servir de dormitórios e oficinas (figs.13 e 14).

O terceiro momento de construção, localizado entre a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVIII (entre 1660 e 1764[30]), visou a ampliação de todo o conjunto, correspondendo ao período em que o convento possuiu o maior número de feiras e criadas particulares[31] (fig.13.C). Por esta altura foram construídos em torno do pátio: os *"dormitórios modernos"*, na ala Norte[32], e a ampliação capela-mor da igreja a Poente. No claustro, aumentou-se a ala Nascente, (para ampliação da cozinha da comunidade), e, na ala Poente, construiu-se um edifício destinado às cozinhas particulares de cada freira[33] (fig.16.Q). Pela mesma altura, foram realizados os anexos situados a Noroeste, na rua de Sobre-o-Douro, (possivelmente as duas casas sobradas e a casa térrea descritas na cerca do convento, [P. X]); a casa onde residiam os padres capelão e confessor, na parte nascente do conjunto[34] (fig.16.N); o muro da cerca do convento *"pela banda do rio"*[35] (fig.2 e 14); e ainda o *Armazém do Cais Novo*, construído entre 1761 e 1767[36] (fig.14).

O Pátio Conventual

"Correm os dormitórios antigos e oficinas formadas nos Paços dos Fundadores, do Nascente ao Poente à vista do rio, que lhe fica da parte Sul, e da banda da terra, em correspondência daqueles se estendem os modernos, finalizando igualmente uns e outros nas extremidades da igreja, que no seu Ocidente corre do Sul ao Norte; e pelo mesmo estilo os fecha, e prende na parte Oriental um dormitório, no meio do qual aparece a entrada do seu grande e fermoso pátio, circunvalado dos mesmos edifícios".[37]

O pátio de entrada (figs.14 e 15.F), de formato retangular, orientado de Nascente a Poente, seria a área mais pública da casa conventual[38], e era todo ele *"ladrilhado de cantaria"*, em cujo centro havia *"um chafariz que constantemente brota*[va] *água nascida da rocha a que encosta esta casa religiosa"*[39] (fig.15). Estendem-se ao logo do cumprimento deste pátio, dois corpos longitudinais – as alas Norte e Sul (fig.15.B e D), que estavam destinadas a dormitórios, *"ambos de dois andares e fechados pelo lado do Nascente"*[40]. Por outra ala, situada

antiga e moderna da Cidade do Porto". Manuscrito, 1872. Folha 197 [V.].

Nos mesmos manuscritos, Sousa Reis revela este facto devido à *"arcaria gótica"* do claustro, contudo, sabemos que o estilo arquitetónico de construção da igreja foi o tardo-gótico e, no claustro, existe um portal de feição manuelina, que nos permitem datar a construção do claustro na mesma época da igreja, facto também verificado pelo arqueólogo Rui Pinheiro em conversa durante visita às ruínas do claustro e igreja, em Maio de 2017.

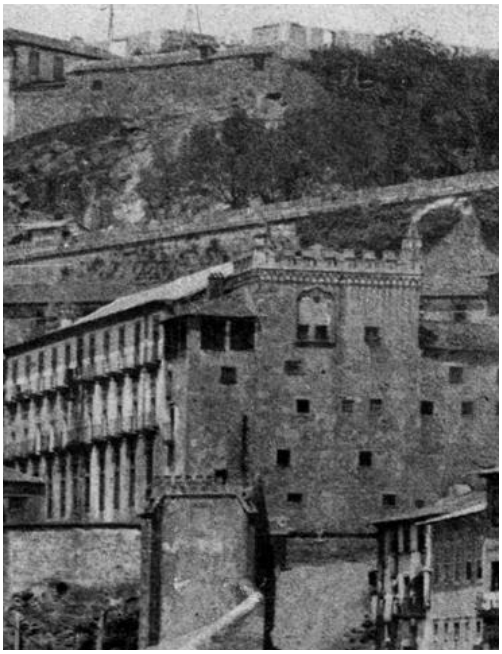
30. **Joaquim Jaime Ferreira-Alves**, "Elementos para a história do Convento da Madre de Deus de Monchique", in *Revista da Faculdade de Letras : Ciências Técnicas do Património*, Porto, Volume I, 2002. P. 141-144.
31. "[…] *Em Março de 1795. Orçavam por setenta as religiosas professas, além das seculares; as serventes excediam uma centena,* […]". **Pedro Vitorino**, "Monchique – notabiliza-se pela obra de talha da sua igreja". Op. Cit. P. 312-313.
32. *"Correm os dormitórios* […] *do Nascente ao Poente à vista do rio, que lhe fica da parte Sul, e da banda da terra em correspondência daqueles, se estendem os modernos , finalizando igualmente uns e outros nas extremidades da igreja* […]". **Frei Fernão da Soledade**, "História Seráfica e Cronológica da Ordem de São Francisco na Província de Portugal", Tomo V, 1709. Citado por **Fernando J. Moreira da Silva**, "O Convento de Monchique". Op. Cit. P. 52-55.
33. **Henrique Duarte e Sousa Reis**, "Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna da Cidade do Porto". Op. Cit. Folha 198 [V.].
34. *"A Casa dos Capelães deste Convento,* […]*, estava assente na Calçada de Monchique em frente do Mosteiro*". **Idem**. P. 201 [V.].
35. O contrato de obras para a realização do muro da cerca foi realizado em Outubro de 1660 com o mestre pedreiro Domingos Luís. **Joaquim Jaime Ferreira-Alves**, "Elementos para a história do Convento da Madre de Deus de Monchique". Op. Cit. P. 142-143.
36. Em 1761, as freiras mandaram edificar um armazém de vinhos no prosseguimento do Convento e da cerca de Monchique a Poente. Este edifício teria a função de ser alugado para fonte de rendimentos, tirando partido da proximidade com o Cais Novo e do negócio dos vinhos do Alto Douro. Contudo, a falta de recursos levou a que em, 1767, as freiras fizessem um contrato com a Companhia Geral da Agricultura dos Vinhas do Alto Douro, para a conclusão da obra. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização". Op. Cit. P. 199-200.
37. **Frei Fernão da Soledade**, "História Seráfica e Cronológica da Ordem de São Francisco na Província de Portugal", Tomo V, 1709. Citado por **Fernando J. Moreira da Silva**, "O Convento de Monchique". Op. Cit. P. 52-55.
38. Visto aí estar localizado o portal principal da igreja, quando *"é certo que todas as portas dos Templos pertencentes aos Conventos de Religiosas ficam sendo laterais"*. **Henrique Duarte e Sousa Reis**, "Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna da Cidade do Porto". O p. Cit. Folha 193 e 193 [V.].
39. **Idem**. Folha 190 [V.].



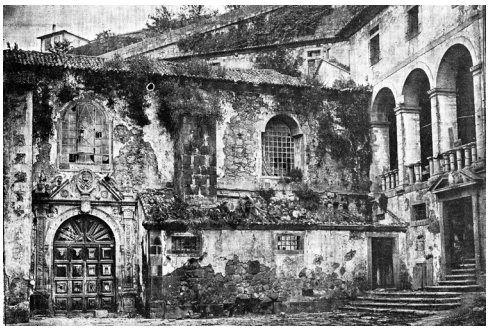
17.



18.



20.



19.

17. Fotografia do pátio principal do conjunto em 2014. A fechar o pátio enconra-se a fachada da igreja, onde se pode ver o seu portal entaipado, do lado esquerdo, no mesmo lado pode-se ver uma "torre", que ressalta da fachada da ala de quartos, onde se localizava a torre dos sinos.
18. Fotografia atual do pormenor das janelas dos pisos superiores do corpo Sul, onde se observam as estantes embutidas nos linteis de pedra lavrada que formam a fachada Sul deste edifício. Pela repetição deste módulo de janela e estante, podemos obter o tamanho das celas das freiras.
19. Vista do pátio e da fachada da igreja em 1910. Do lado direito, ainda se pode ver a loggia onde estava a portaria do convento, e no piso superior, deveriam estar as rodas e os locotórios, seguindo a descrição de Sousa Reis.
20. Pormenor de uma fotografia antiga, de 1826, onde se pode observar a torre Nascente com o seu mirante a Sul, e a janela manuelina de estilo bilobado que desapareceu.

O Convento e as suas Dependências

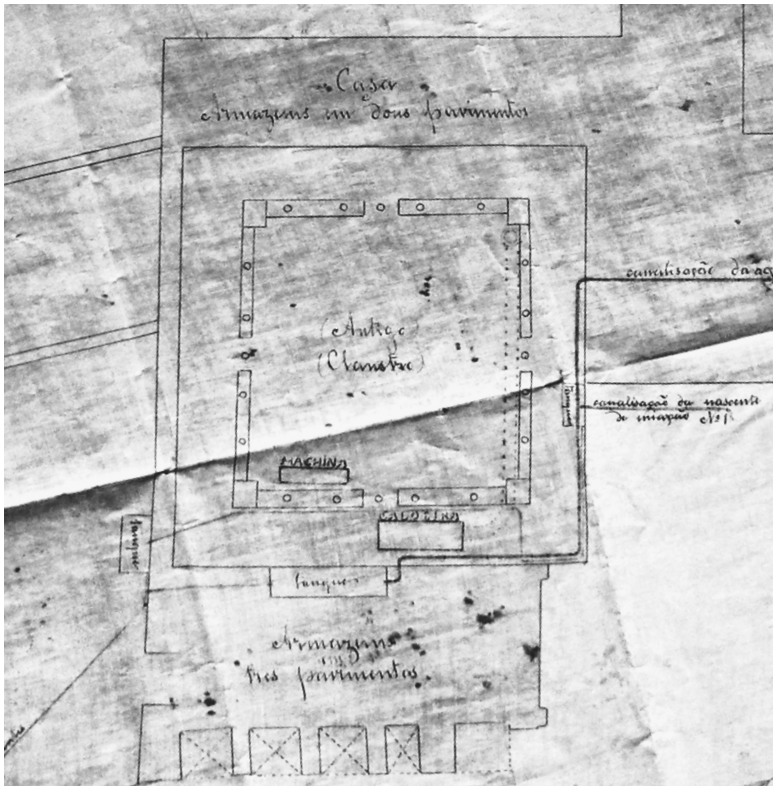
a Nascente do pátio, sob outro dormitório, *"está praticada a porta principal de entrada"* do mosteiro[41], onde se acedia por dois portais, ainda existentes (figs.16.K e 18). E, pela parte Poente, a fechar o pátio, encontra-se a fachada principal da igreja com o seu portal, cuja torre sineira estava localizada do lado esquerdo, na torre Poente (figs.16.C, 15 e 17). *"Na proximidade do templo,* [existia] *uma escadaria de pedra, assente* […] *debaixo de arcos, onde se* [viam] *ainda a portaria, rodas e locutórios"*[42] (fig.19). Por esta descrição de Sousa Reis, temos a localização da portaria do convento do convento, realizada através da *loggia* da ala Norte, onde também existiam as *"rodas" dos expostos*, e os locutórios, provavelmente gradeados, onde as religiosas podiam receber visitas (fig.19).

O corpo Sul (fig.16.D), além de ser o mais nobre arquitetonicamente, também é o mais complexo, "*e ainda que na parte externa pelo lado do pátio mostra só dois andares, para a face que olha o rio Douro tem três apoiados* […] *sobre bem construída arcaria de pedra"*[43]. Este volume é formado por uma comprida ala Sul, rematada por duas torres laterais com ameias e merlões, que lhe configuravam um aspeto de fortaleza (fig.16.C e H). A torre Poente foi utilizada como "*torre dos sinos*" da igreja, enquanto que a torre Nascente era "*destinada para o mirante de recreio para as freiras"*[44], e esta possuía uma ampla varanda no topo Sul, (fig. 13.H), que servia de recreio das freiras com vista para o rio Douro (fig.20). Pela fotografia pode-se observar que a cobertura era suportada por colunas de granito, e na fachada da entrada havia uma janela bilobada de estilo manuelino, cujo destino foi esquecido[45].

Diz-nos Pedro Vitorino que esta ala terá sido *"modificada no século XVIII"*, pelo acréscimo da fachada Sul e de um piso superior, cuja obra terá sido *"rematada com as torres laterais"*[46] (fig.16.C, D e H). Os dois andares superiores eram ocupados por dormitórios, onde ainda hoje se pode observar a métrica das celas conventuais, pela repetição do módulo do vão de janela com varanda, ladeada por dois vazios, que formavam as estantes onde as religiosas guardavam os seus pertences (fig.18).

No piso inferior desta ala Sul, à cota do pátio, encontra-se o refeitório (fig.: *"é ele de três naves, formadas por duas alas de colunas inteiriças de pedra escolhida e branca, tendo em cada ala oito, que sustentam formosos arcos de cantaria escudada e polida, formada de uns para outros e para os lados do mesmo refeitório, a fim de servirem de apoio à sólida abóbada, que forma o teto desta casa, a qual de comprimento tem cento e sessenta e dois palmos, e de largo cinquenta e cinco pouco mais ou menos* […]*; correspondem aos nove arcos, que ficam entre as colunas, pelo lado Sul oito janelas e uma porta, e pelo Norte nove postigos algum tanto superiores ao pavimento do pátio geral de fora, que dá servidão ao Convento e à igreja, e estão guardados e seguros com grossos varões de ferro.* […] *A quem nele entra pela sua porta talhada na parede ao Poente,* […] *apresenta a vista surpreendente de uma galeria soberbíssima, mais própria de um palácio, que do Mosteiro franciscano onde o edificaram* […]. *Os cintados são de azulejo, não por*

40. **Henrique Duarte e Sousa Reis**, "Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna da Cidade do Porto". O p. Cit. Folha 190 [V.].
41. **Ibidem**.
42. **Ibidem**.
43. **Idem**. Folha 196 e 196 [V.].
44. **Idem**. P. 165.
45. Confirmado pelo Dr. João Pedro Menéres, um dos atuais proprietários, numa vista ao convento em Março de 2017.
46. "[…] *Longa e estreita quadra, no sentido nascente-poente, modificada no século XVIII, por ampliação do lado do meio-dia e acréscimo de um andar, obra que amesquinhou os torreões de remate"*. **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique", in *Boletim Cultural : Câmara Municipal do Porto*, volume VI, fascículo 3-4; 1943. P. 221-226.

21. 

23. 

22. 

24. 

21. Planta de requerimento para implantação de uma fábrica de aulejos no lote 2, que incluía o claustro principal e a igreja do convento de Monchique em 1875. Após esta mudança de funções ficou o clautro coberto por um telhado.
22. Pormenor de uma fotografia de 1865 (fig.2), onde se pode observar o formato do claustro principal e os edifícios circundantes, destacando-se a sua ala Nascente que é o edifício sustentado por arcaria de pedra.
23. Pormenor da arcaria em pedra e abóbada em tijolo, (abóbada de berço), sobre a qual assenta o piso da cozinha.
24. Fotografia do antigo refeitório das freiras, realizada numa visita ao convento em Março de 2017. Esta sala ocupa todo o comprimento do edifício denominado por "corpo Sul". Está bastante mal conservada, pelo que se pode observar a concentração da humidade nas abóbadas, causada por infiltrações nos pisos superiores, que já não possuem cobertura. A estabilizar a estrutura geral deste edifício, foram colocadas, ancorâdas às fachadas, cintas e perfis metálicos.

O Convento e as suas Dependências

fausto ou embelezamento, mas por limpeza"[47]. O refeitório é dos poucos espaços conventuais que melhor se conserva fiel ao seu antigo aspeto, porém, apresenta alguns problemas estruturais, e está desprovido dos azulejos e da porta talhada descrita por Sousa Reis (fig.24).

Do lado Sul deste refeitório, a par das janelas, existe uma porta de acesso à cozinha da comunidade, *"a qual é longa e toda coberta de abóbada, bem como o seu pavimento que também sobre outra assenta; a sua grande capacidade era talhada para o serviço correspondente a uma numerosa comunidade, e para esse fim estabeleceram esta oficina na obra adiantada que construíram desta fachada para o lado do Sul para o Rio Douro e Solidamente montada também sobre ótima arcaria de pedra"*[48] (fig.23).

No piso inferior da ala Sul do pátio, em semicave, ainda se pode ver a arcaria de pedra que sustenta todo este edifício pela parte sul, onde tinham lugar, provavelmente, algumas oficinas e dispensas do convento (figs.16.J e 31). Ao centro e do lado esquerdo, existem duas salas abobadadas, sustentadas por pilares de secção quadrada, e do lado direito, existem mais três, de menores dimensões.

Claustro Principal

No mesmo piso das oficinas da ala Sul do pátio, *"no nível deste tabuleiro ou socalco, onde se firma a arcaria da* […] *cozinha"*, existia o claustro principal, que estava atrás dos dois coros da igreja[49], (figs.21, 22 e 16.E). Este claustro era *"perfeitamente quadrado"* e tinha *"em volta, capelas inseridas nas paredes laterais"*: *"Este claustro é todo aberto para o centro ajardinado em arcaria gótica, a qual é sustentada por delicadas colunas de pedra, assente sobre peitoril de granito polido, que forma as guardas do mesmo Claustro, em cujo centro tem o chafariz brotando água límpida e pura; as portas das capelinhas são recortadas em semicírculos conjuntos e com tal arte, que no meio as sustenta uma delicada coluna, e assim forma duas entradas para cada um destes oratórios,* […] *porém note-se que um deles é substituído, por ampla e larga casa térrea, onde permanecem dois grandes tanques destinado para lavagem de roupas* […]. *Os pavimentos dos três ângulos do Sul, Poente e Norte são lajeados, e neles se fabricaram sepulturas destinadas para as Religiosas Conventuais"*[50].

Pela leitura espacial do edifício e vestígios dos arranques da arcaria do claustro, ainda presentes num forte pilar que sustenta parte da fachada sul do convento (fig.61), percebe-se que o claustro seria composto dois pisos, e foi possível realizar uma reconstituição do mesmo através de uma planta de um requerimento de 1885, onde está representado o claustro[51] (figs.21 e 16.E).

Apesar de apenas se conservarem deste claustro as paredes internas e a sua ala Nascente, conseguimos entender os seus edifícios e usos através das descrições de Sousa Reis. A ala Nascente, dividida em três pisos, tinha no piso superior a cozinha já descrita; no piso intermédio, à cota do claustro, havia um amplo salão abobadado, no qual deveriam estar instaladas oficinas e dispensas relacionadas com as cozinhas, visto estarem conectadas por escadas através do claustro; e, o piso inferior, estava destinado ao depósito dos restos mortais das freiras, cujo pavimento ao

47. *"Nos tempos passados e quando este edifício abrigava as Religiosas Franciscanas estendiam-se ao longo da nave do centro, as mesas de madeira assentes sobre pegões de pedra, que distintos uns dos outros pousavam sobre o pavimento todo feito de duras lajes"*. **Henrique Duarte e Sousa Reis**, "Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna da Cidade do Porto". Op. Cit. Folha 196 [V.] até 197.

48. **Idem**. Folha 197 [V.].

49. **Ibidem**.

50. **Idem**. Folha 198.

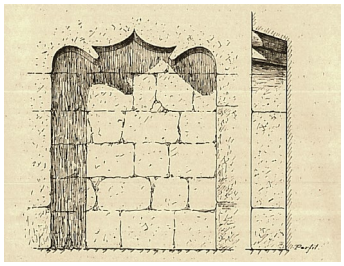
51. Esta planta requeria a realização de obras para encanamento e distribuição da água no lote nº2, propriedade de William Hawke, que tinha instalado na igreja uma fábrica de azulejos e cerâmicas e vivia nos edifícios do claustro com a sua família. Planta de requerimento cedida pelo Dr. João Pedro Clemente Menéres.



25.



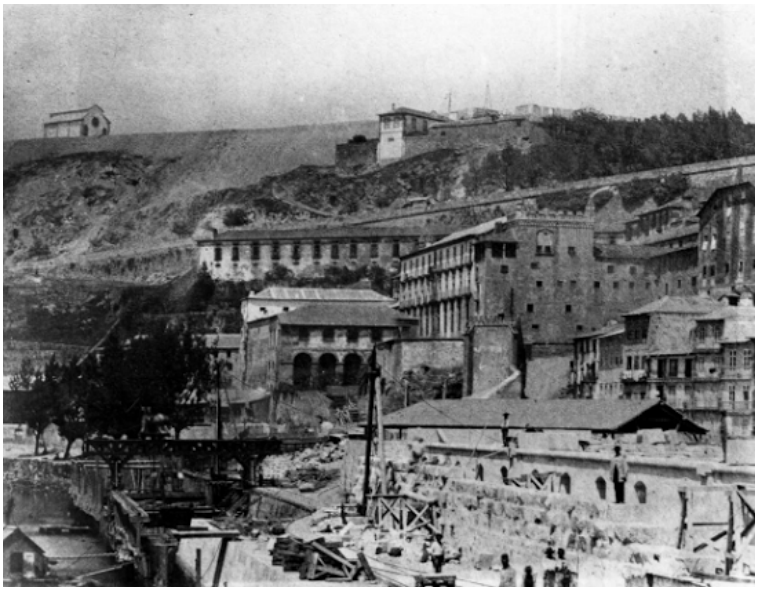
26.



27.



28.



29.

25. Gravura em madeira realizada por Caetano Alberto: "Lavadouro do extinto Convento de Monchique", Pintura a óleo, Manuel Macedo, 1882.
26. Pormenor de uma fotografia de 1865 (fig.2), onde se pode observar o formato do "claustro pequeno" e a sua relação com a capela situada do lado direito.
27. Desenho de Joaquim Manuel Teixeira Marinho, realizada em 1884. O portal representado, está situado no interior do piso térreo da torre Poente.
28. Fotografia do mesmo portal, a partir da sua face exterior situada no claustro. O portal entaipado ligava o claustro principal à torre Poente. Este foi entaipado por pertencerem estes dois espaços a entidades privadas diferentes. Fotografia da coleção de Américo Teixeira Lopes
29. Vista antiga de 1875 da parte Nascente do convento de monchique, onde se pode observar a ala Sul do pátio, e a ala Nascente do claustro principal, (reconhecível pela sua em arcaria de pedra), do lado direito encontram-se dois volumes pequenos que são a capela e o claustro pequeno. Fotografia da coleção Vitorino Ribeiro.

O Convento e as suas Dependências

nível do claustro era *"vazado e coberto de soalho e de lousas para dar lugar ao subterrâneo"*[52] (figs.16.G, R e S).

Sobre esta ala Nascente, descreve Joaquim Manuel Teixeira Marinho, (que visitou o convento em 1884), que estavam aí localizados, a adega das freiras, um depósito de cadáveres e uma divisão que servia de prisão[53]. Do mesmo autor, existe a descrição de uma capela do claustro, onde existia um portal gótico-manuelino entaipado, que *"serve de entrada à suposta capela, que ficava antes da adega"*, onde havia um teto de madeira do Brasil com relevos[54]. O portal a que se refere ainda se encontra no claustro, entaipado, e realiza o acesso entre o claustro e a torre Poente, onde deveria localizar-se a capela mencionada (figs.27 e 28).

O piso térreo de uma das alas Poente ou Sul estaria destinado à lavagem de roupas, visto terem aí existido dois tanques já descritos por Sousa Reis. Desta descrição, resta uma gravura da *"iconografia portuense"*, que retrata alguns populares a lavar as suas roupas nos tanques de Monchique, de onde se destaca a moldura de um vão, que lembra a descrição das portas dos oratórios localizados em torno do claustro[55] (figs.25 e 28).

"Seguindo-se em frente deste claustro por uma porta ao lado Poente vai-se dar à compridíssima cozinha particular de cada Religiosa, pois ao longo dela havia uma série extensa de fogões e a eles correspondentes, outra de armários embutidos na parede do lado Norte"[56]. Sousa Reis referia-se à ala que se estende a partir do claustro para poente (fig.16.Q), que coincide com esta descrição, dado o seu comprimento e a sua localização.

Claustro Pequeno

Existia um segundo claustro (16.L), de pequenas dimensões, situado a Nascente do conjunto, e edificado *"todo como o outro em arcos e colunas de tijolo"*, em cujo centro havia um *"antiquíssimo chafariz de pedra"*[57] (figs. 26 e 29). Ao lado deste claustro ficava a *"Capelinha"* do Senhor dos Passos, cuja a arquitetura *"é perfeitamente igual à do claustro principal crendo-se logo à primeira vista, que o Mestre da obra foi um só"*[58] (fig.13.M).

"Esta Capelinha é quadrada de quinze palmos por face, toda de pedra assente no interior, para as suas paredes ficarem nuas como ainda estão, a abóbada é também de pedra e construída em ogiva, partindo dos quatro ângulos outros tantos cordões que vão rematar no centro dela no escudo de armas dos fundadores do mosteiro, feito talvez pelas mesmas mãos, que lavrarão o da porta principal da igreja; tem dentro o respetivo altar e nele pousado o grande retábulo de madeira dourada com o painel, […]. *A luz para este Oratório entra-lhe por uma fresta, e as paredes superiormente à linha do telhado são coroadas com ameias"*[59]. Tudo leva a querer que esta capela e claustro terão sido construídos pouco antes da igreja e claustro, visto a construção em tijolo sugerir outro tempo

52. **Henrique Duarte e Sousa Reis**, "Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna da Cidade do Porto". Op. Cit. Folha 198 [V.].
53. O convento é visitado e descrito em 1885 por Joaquim Manuel Teixeira Marinho nos seus manuscritos que fazem parte do livro "O Porto Antigo", estes são transcritos por **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique : (continuação)", in *Boletim Cultural : Câmara Municipal do Porto*, volume VII, fascículo 1, Março de 1944/XVII. P. 37-54.
54. **Ibidem**.
55. A gravura em madeira, realizada por Caetano Alberto publicada na revista *O Occidente*, em 1882, é realizada a partir de uma pintura de Manuel de Macedo, que *"ficou o pitoresco quadro de um lavadouro em Monchique* [em] *que o povo do local utilizava, depois de extinto, o convento"*. **Ibidem**.
56. **Henrique Duarte e Sousa Reis**, "Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna da Cidade do Porto". Op. Cit. Folha 198 [V.].
57. **Idem**. Folha 199.
58. **Ibidem**. [Contudo, o mais provável é esta capela ter beneficiado de obras por altura da construção da igreja].
59. **Idem**. Folha 199 e 199 [V.].
60. Diz-nos Pinho Leal, que, em relação à igreja e *"capelinha do lado oriental do edifício"*, que *"a igreja, apesar dos seus arcos ogivais, é de fábrica posterior"*. **Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho Leal**, "Convento de Monchique", in *Portugal Antigo e Moderno : Diccionário Geographico, Estatistico, Chorographico, Heraldico, Archeologico, Historico, Biographico e Etymologico de todas as Cidades, Villas e Freguezias de Portugal e de Grande Numero de Aldeias*. Lisboa : Liv. Ed. Mattos Moreira, Volume V, s. v. Miragaia, 1876.



30.



31.



32.

30. Fotografia de pormenor de um tanque do convento, onde se distinguem ornamentações de motivos vegetais. Fotografia de Flora Di Martino, 2014.
31. Fotografia da arcaria da fachada Sul da ala de dormitórios e refeitório. Ao nível do piso em semicave, encontra-se, entre a arcaria e a fachada Este da ala Nascente do claustro principal, um tanque com várias divisões, que se encontram cobertas com cimento. Este tanque, pela sua localização e aspeto, corresponde à descrição de Pedro Vitorino. Fotografia de Flora Di Martino, 2014.
32. Azulejo do século XVI proveniente do Convento de Monchique, que pertence ao Museu Nacional Soares dos Reis. Fotografia do século XX.

O Convento e as suas Dependências

de edificação[60] (fig.26).

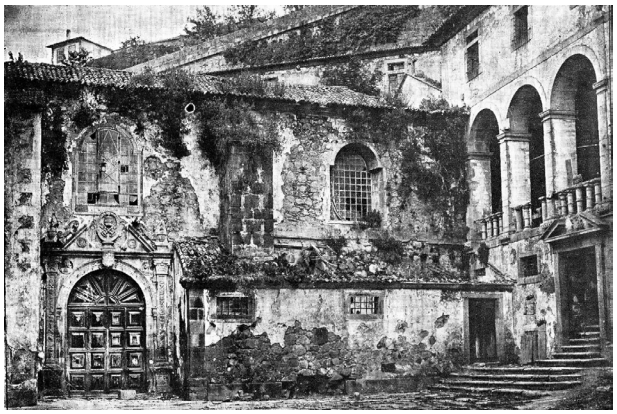
Pela descrição do claustro pequeno, diz-nos ainda Sousa Reis, que próximo da capela havia outra da qual apenas restavam vestígios e provavelmente servia de sacristia à primeira. Estavam estes vestígios situados por baixo de um corredor, *"que tinha por fora fonte e tanque com abundante água"*, e que formava a fachada Norte do pequeno claustro[61].

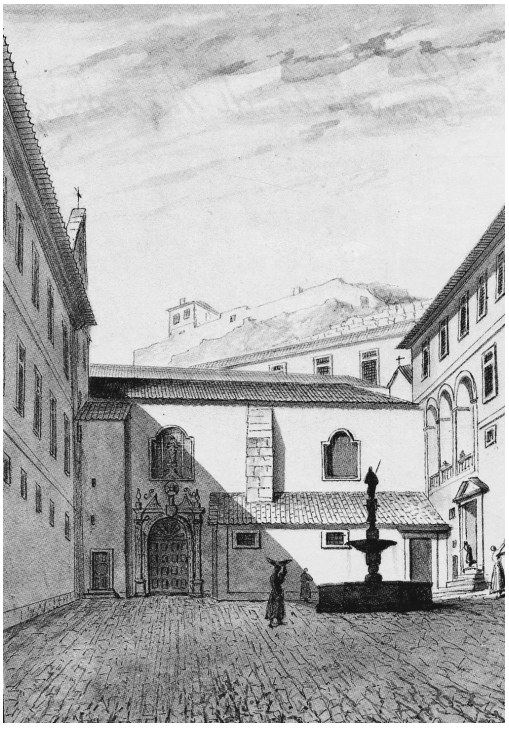
A Cerca Conventual e a Água

"A cerca era em diferentes planos, comunicados entre si por escadarias. No recinto do edifício havia três tanques com seus repuxos e bacias; um na claustra pequena, que era a mais antiga, junto à capelinha; outro na grande claustra, e outro no espaçoso pátio de entrada, todo lajeado, com 16,8 metros de largo por 44,7 metros de comprido. Nas cercas havia ainda diferentes cascatas, com suas figuras e azulejos, o que tudo com o correr dos anos foi caindo em ruínas".[62]

Em todas as descrições do convento que encontramos, a abundância de água é sempre um tema bastante sublinhado, pelo que, na configuração do espaço conventual, tinha bastante presença e seria elemento central, presente em todos os claustros e espaços comuns. A partir da nascente situada junto da sacristia, por baixo da rocha onde assenta a ala Norte do pátio, a água *"dividia-se pelas muitas e diversas oficinas do Convento"*[63], alimentando os seus *"três tanques com seus repuxos e bacias"*[64], localizados nos dois claustros e pátio. Ainda mais tinha o convento um tanque no claustro sul, e outro, ainda existente, localizado a Nascente da cozinha, junto à arcada da fachada Sul de dormitórios (fig.31). Sobre este tanque diz-nos Pedro Vitorino que faz parte das obras de reconstrução do final do século XVII, que *"subverteram boa parte da edificação quinhentista"*, das quais *foram aproveitadas para as paredes de um tanque"* alguns trechos *"com ornamentação de fiadas de rosetas «pentafólias»"*[65] (fig.30).

61. **Idem**. Folha 199 [V.].
62. **Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho Leal**, "Convento de Monchique". Op. Cit. S. v. Miragaia.
63. **Henrique Duarte e Sousa Reis**, "Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna da Cidade do Porto". Op. Cit. Folha 196.
64. **Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho Leal**, "Convento de Monchique". Op. Cit. S. v. Miragaia.
65. **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique : (continuação)". Op. Cit. P. 37-54.

33. 

34. 



35.



36.

33. Postal intitulado "Porto antigo : Convento e Capela de Monchique", 1910, Porto, Editor M.S.D., nº5. Fotografia do início do século XX onde ainda se pode observar a *loggia* localizada no topo do corpo Norte, que foi posteriormente entaipada. Para além do portal principal da igreja, no lado direito, havia um portal que dava acesso à loggia, no lado esquerdo, que comunicava através da escadaria com a porta da sacristia.
34. Desenho de Joaquim Cardoso Vitória Vilanova, "Convento de Monchique", 1833. Vista do pátio de entrada com o desaparecido chafariz de pedra.
35. Vista atual do pátio de entrada, na visita às ruínas do convento em 17/3/2017
36. Vista do pátio de entrada em 2004. Fotografia de António Amen.

A Igreja Conventual

A igreja conventual, localizada na parte Poente do pátio de entrada, terá sido o primeiro acrescento aos Paços da família Cunha e Coutinho, e corresponde à vontade dos seus fundadores em edificarem o convento. A construção deste convento não correspondeu a um ato delineado de acordo com um planeamento e projeto único, *"com lentidão prosseguiu a obra, custeada pelos rendimentos possíveis de dispor"*[66].

Para efeito desta construção, Pero da Cunha Coutinho e sua mulher D. Brites de Vilhena[67] celebraram um contrato com Diogo de Castilho,[68] mestre de pedraria, para *"fazer o corpo de um mosteiro"*[69]. O contrato, com a data de 1533, é celebrado aos 18 dias do mês de Julho em Monchique, dentro das "*pousadas do senhor Pero da Cunha e Coutinho*, em presença de Pero dias, *"cidadão e público tabelião de el Rei"*. As partes presentes, a saber, são, de uma parte, Diogo de Castilho, mestre de pedraria e morador na Rua dos Pelames; e da outra parte, Pero da Cunha Coutinho e D. Brites de Vilhena, sua mulher[70].

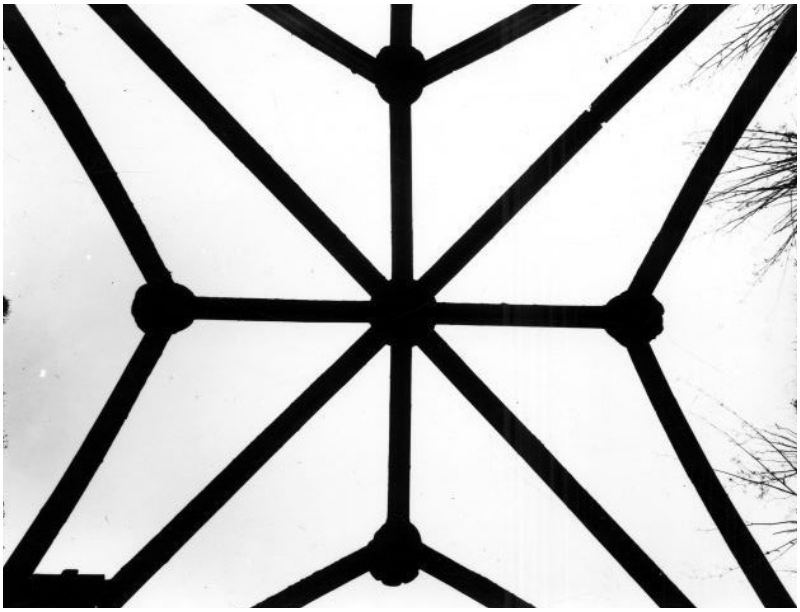
No documento fica contratado Diogo de Castilho para realizar três partes que compõe esta igreja conventual. Estas designam-se: o *corpo de um mosteiro;* a *capela principal do mosteiro*; e por último as *paredes do coro*. A tudo isto se obriga o mestre de pedraria a realizar e acabar com prazo *até dia de São João Baptista* do ano de 1534, recebendo pela obra a importância de quinhentos e cinco mil reis[71].

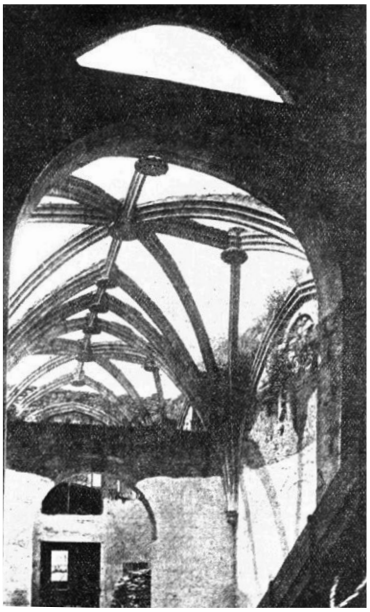
O mesmo documento ainda esclarece de que maneira se construiria o mosteiro, descrevendo as medidas de comprimento e largura dos corpos edificados, assim como das molduras, arcos e frestas (janelas). Ainda se descreve o número de chaves das abóbadas, bem como a sua altura desde o chão, e também os seus materiais de construção. No mesmo contrato, faz-se referência a alguns *debuxos* ou desenhos, onde estariam representados os detalhes mais importantes da construção e seriam apresentados para mostra e assinatura dos senhores fundadores, como consentimento da obra.

Segue-se, portanto, uma análise das partes principais do documento acima citado, selecionando as partes que dizem respeito à maneira como a igreja conventual foi edificada, nomeadamente o *corpo do mosteiro*, a *capela principal* e o *coro*. O objetivo desta análise será entender a lógica e intenção construtiva deste templo conventual para entendimento do valor arquitetónico que este edifício teria. Para além do conteúdo, também é analisada a estrutura formal do contrato de obras, de maneira a perceber como estes eram realizados na época.

66. **Pedro Vitorino**, "Monchique – notabiliza-se sobremaneira pela obra de talha da sua igreja". Op. Cit. P. 312-313.
67. Estes escolheram "o local do piedoso instituto, nos paços que possuíam extramuros da cidade". **Catão Simões**, "Convento ou mosteiro de Monchique, no Porto". Op. Cit. P. 310.
68. "[…] Em 1533, já Diogo de Castilho era artista de nome criado, a quem haviam sido cometidos trabalhos de importância. Irmão mais novo do célebre arquiteto cantábrico João de Castilho, ajudara este nas obras de Belém, em 1517, e desde 1524, empregava-se na construção de Santa Cruz em Coimbra. Em 1527, então mestre dos trabalhos reais em Coimbra, eram-lhe concedidas honras de cidadão do Porto, terra onde tinha casado no ano anterior". **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique". Op. Cit. P. 221-236.
69. Note-se que pela descrição das obras a realizar e pelo próprio teor do contrato, entende-se que por *"mosteiro"*, se referiam à construção da igreja. **Artur de Magalhães Basto**, "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533". Op. Cit. P. 170 e 171.
70. **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique". Op. Cit. P. 221-236.
71. Esta paga seria realizada em quatro prestações diferentes, de acordo com o progresso das obras, duzentos e cinquenta mil reis para começo da dita obra, mais cem mil reis quando a obra estiver na altura das represas das abóbadas, e outros cem mil reis quando os timbres das abóbadas forem assentados para se fecharem as capelas, e os restantes cinquenta e cinco mil reis quando forem as abóbadas fechadas. **Artur de Magalhães Basto**, "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533". Op. Cit. P. 170 e 171.

37. 

38. 

 39.

37. Estrutura de pedra das abóbadas em cruzaria da igreja que resistiram à queda da cobertura. Nota-se que na época estava o pátio coberto e ocupado por armazéns da Sociedade Clemente Menéres. Fotografia da coleção Vitorino Ribeiro. Fotografia do século XX.
38. Mísulas cilíndricas com ornamentação renascentista onde descarregam as nervuras das abóbadas da igreja. Fotografia da coleção Vitorino Ribeiro.
39. Pormenor das nervuras, (em ossatura), de um dos tramos da abóbada da igreja do convento de Monchique, vista apartir do interior. Fotografia da coleção Vitorino Ribeiro.

A Igreja Conventual

Corpo de um Mosteiro

"[…] *Diogo de Castilho* […] *disse que era verdade que ele está concertado e contratado de haver de fazer o corpo de um mosteiro aos ditos senhores Pero da Cunha e à senhora dona Brites de Vilhena pegado com estas suas casas da banda de fora da parte de Massarelos ao longo da parede que está pegado com o chafariz que há de ir ter destas suas casas até ao aposentamento dos seus criados* […]*".*[72]

Após esclarecimento e identificação da data, das partes presentes, e da sua morada, segue-se o teor do contrato que era a edificação de um *corpo de um* mosteiro. Pela citação transcrita em cima, conseguimos perceber o exato local de implantação da igreja. Fica então esclarecido que os Paços já existentes dos Cunha e Coutinho eram formados por dois corpos a Nascente, um voltado a Sul que seriam as casas dos senhores, e outro a Norte, que estava destinado os aposentos dos criados (fig.33-35). A igreja foi edificada então, entre os dois corpos já existentes, ao longo de um muro, que tinha o chafariz do lado norte (onde existe a nascente de água), que havia entre eles, e fechava o pátio (fig.37).

"[…] *O qual mosteiro há-de ser feito nesta maneira seguinte. A saber. Terá de comprido setenta palmos de vara e de largo trinta e oito palmos em baixo e o comprimento será desde a parede do coro até o arco da capela maior e este mosteiro será feito em ordenança de duas capelas de cinco chaves cada uma com a sua cruzaria e tercaretes e rampantes e formas os quais serão de pedraria das pedreiras do monte porall* [?] *e nas chaves principais se porão as armas do dito senhor Pero da Cunha e da dita senhora dona Beatriz de Vilhana* […]*".*[73]

O corpo do mosteiro, segundo o contrato e como ainda se verifica atualmente, prende-se com a descrição da nave única e principal da igreja (fig.37). Pela leitura e interpretação da passagem citada, esta nave forma em planta um retângulo, (cujo lado maior seria disposto ao longo da parede poente do pátio), e mediria no seu comprimento 70 palmos, pela largura de 38 palmos. Traduzido em metros teria 15,4m de comprimento por 8,36m de largura[74]. Ainda ficamos mais a saber que nas extremidades deste corpo situavam-se a parede do coro e arco da capela maior, (capela-mor ou capela principal), que lhe confinavam (figs.42 e 39). Pela leitura e observação de uma fotografia antiga da Igreja, a divisão desta nave em duas capelas era unicamente em referência às suas duas abóbadas, que formavam dois tramos, apoiadas paralelamente em duas mísulas no segmento central da igreja[75]. *"A meio das paredes laterais, e tomando metade da altura delas, faziam saliência as elegantes nervuras, convergindo e penetrando-se mutuamente até ajustarem, unidas, na mísula de remate"*[76] (fig.38 e 43).

As abóbadas, elemento característico dos projetos de Diogo de Castilho[77], eram nesta nave constituídas por cinco chaves cada uma. A central, de onde partiam a sua cruzaria e o tramo horizontal, onde se apoiam as restantes quatro chaves, que, por sua vez, apoiavam dois terceletes (*"tercaretes"*) cada uma (figs.37-39). A cruzaria e os terceletes descarregavam em mísulas, situadas nos vértices interiores da igreja, assim como a meio das paredes laterais (figs.37, 39 e 43). Todos

72. Por *"Mosteiro"* e teor do contrato percebe-se que os únicos elemento projetado e construídos por Diogo de Castilho em 1534 (data de conclusão das obras). Transcrição consultada em: **Artur de Magalhães Basto**, "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533". Op. Cit. P. 169.

73. **Idem**. P. 167-174.

74. Cada palmo corresponde a aproximadamente 22cm e cada vara, (que equivale 1,1m), corresponde a 5 palmos, o que significa que 70 palmos de vara correspondem a 15m e 40cm e 38 palmos de vara.

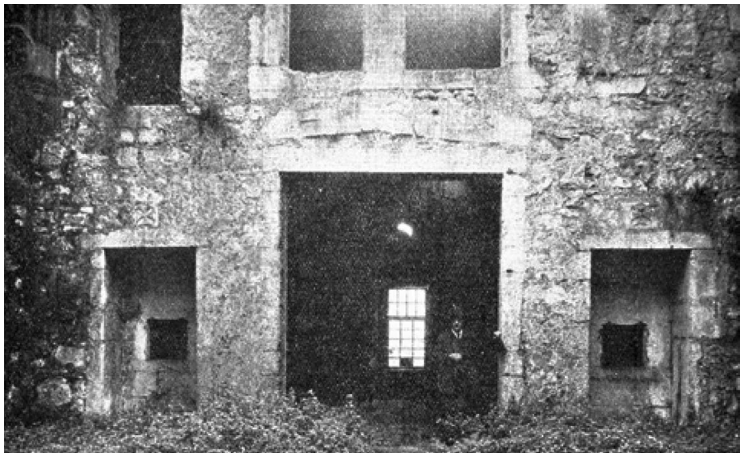
75. **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique". Op. Cit. P. 221-226.

76. **Ibidem**.

77. Como se observa na Igreja de Santa Cruz de Coimbra.

40. 

 41.

42. 

 43.

40. Gravura do portal principal da igreja do convento de Monchique. Iconografia reproduzida do Estudo histórico e arquitetónico dos arquitetos Luís Aguiar Branco e Paulo Pestana Sousa.
41. Pormenor do portal trilobado de estilo manuelino provindo do extinto convento de Monchique e hoje presente e reconstituído no jardim do Museu Nacional Soares dos Reis. Fotografia da coleção Vitorino Ribeiro.
42. Fotografia do interior da igreja de Monchique, no início do século XX, onde ainda estava presente a parede que divia os coros da igreja. De cada lado do portal podem ver-se os confessionários conventuais. Fotografia da coleção Vitorino Ribeiro.
43. A Parede que interseta as mísulas, que veio a dividir a nave principal, foi construída no século XVII. Fotografia da coleção Vitorino Ribeiro.

A Igreja Conventual

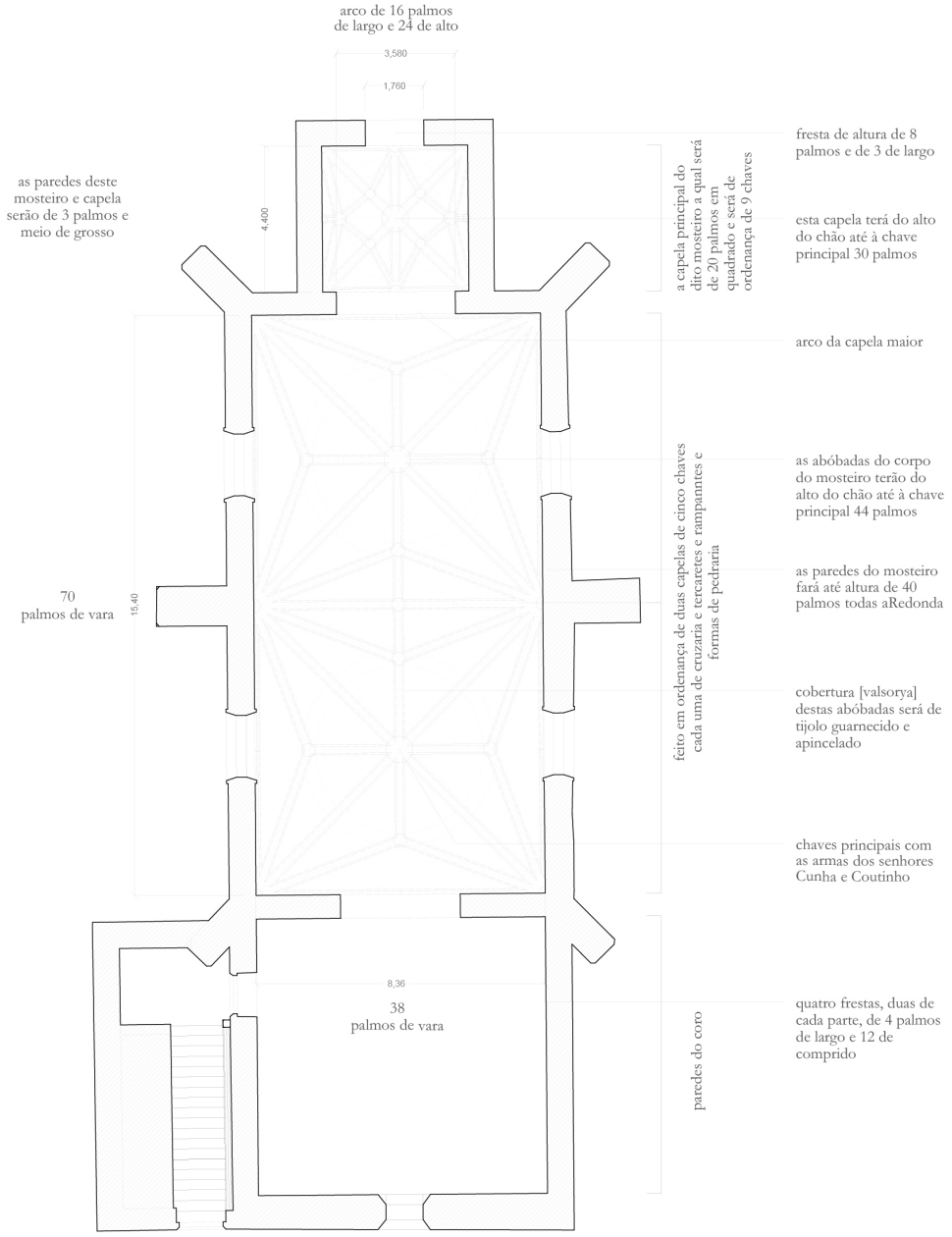
estes elementos, assim como as molduras (*formas*) e as chaves (onde se poriam as armas dos fundadores), seriam de pedraria.

"[…] *E a valsorya destas abóbadas será de tijolo guarnecido e apincelado e na dita Igreja fará quatro frestas duas de cada parte de quatro palmos de largo e doze de comprido as quais serão de pedraria e os Emjergamentos e Represas serão também de pedraria e no dito mosteiro fará mais o dito Diogo de Castilho um portal principal o qual será de onze palmos e meio de largo e de alto aquilo que Requerer a largura e será feito e lavrado pelo teor e ordenança de um debuxo e mostra que para Isso é feito o qual é assinado pelos ditos senhores Pero da Cunha e dona Beatriz e Diogo de Castilho e assim é por eles assinado as ordenanças das abóbadas do dito mosteiro".*[78]

A cobertura destas abóbadas era de tijolo[79] com a sua superfície caiada, ou talvez pintada, salientando as nervuras em pedra. Mais, tinha a igreja quatro janelas (*frestas*), pelo que se verifica, ainda hoje, duas em cada parede lateral, dispostas centralmente em relação aos tramos das abóbadas (figs. 33-34 e 43). Verifica-se que o seu comprimento de doze palmos (dois metros e sessenta e quatro centímetros), está de acordo com as duas janelas que hoje se podem ver no pátio (fig.34).

Também fica contratado Diogo de Castilho a realizar um portal principal de onze palmos e meio de largura, *"e de alto aquilo que requerer a largura e será feiro e lavrado pelo teor e ordenança de um debuxo e mostra que para isso é feito o qual é assinado pelos ditos senhores Pero da Cunha e dona Beatriz e Diogo de Castilho"*[80]. Diz Pedro Vitorino que este portal é aquele que ainda hoje se encontra no pátio e conserva um estilo *"renascentista"*[81], onde se distinguem, ao centro num frontão quebrado, o escudo papal, e, próximo da arquitrave, de cada lado respetivamente, as figuras dos fundadores do convento[82] (fig.40). Contudo parece-nos estranho que Diogo de Castilho fosse o autor deste portal, dado o estilo renascentista não coincidir com todo o aspeto e estilo tardo-gótico, ou manuelino, da traça da igreja. Colocamos a hipótese de haver uma outra possibilidade, na qual este portal renascentista pode ser obra das ampliações da igreja, realizadas no século XVII, e que o portal original fosse aquele que hoje se encontra hoje nos jardins do Museu Nacional Soares dos Reis (fig.41), cuja aparência e estilo coincidem com o da igreja e com a obra de Diogo de Castilho, como se observa na Igreja de Santa Cruz de Coimbra. Contudo, é mera suposição, visto também haver a possibilidade de este mesmo portal ter estado localizado no claustro ou outra parte do conjunto monástico.

78. **Artur de Magalhães Basto**, "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533". Op. Cit. P. 169 e 170.
79. Semelhante à cobertura do refeitório, que pela deterioração apresentada hoje, deixa perceber o enchimento em tijolo caiado por fora.
80. **Artur de Magalhães Basto**, "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533". Op. Cit. P. 169 e170.
81. Analisando a sua linguagem arquitetónica, onde prefiguram vários elementos da arquitetura clássica.
82. **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique". Op. Cit. P. 221-236.



44.

44. Reconstrução hipotética e interpretativa da igreja conventual através da leitura do contrato de obras celebrado pelos fundadores do convento e Diogo de Castilho em 1533. Por esta reconstituição pudemos comprovar que a igreja que hoje se encontra no convento foi realizada com bastante proximidade às especificidades denunciadas no contrato.

A Igreja Conventual

Capela Principal

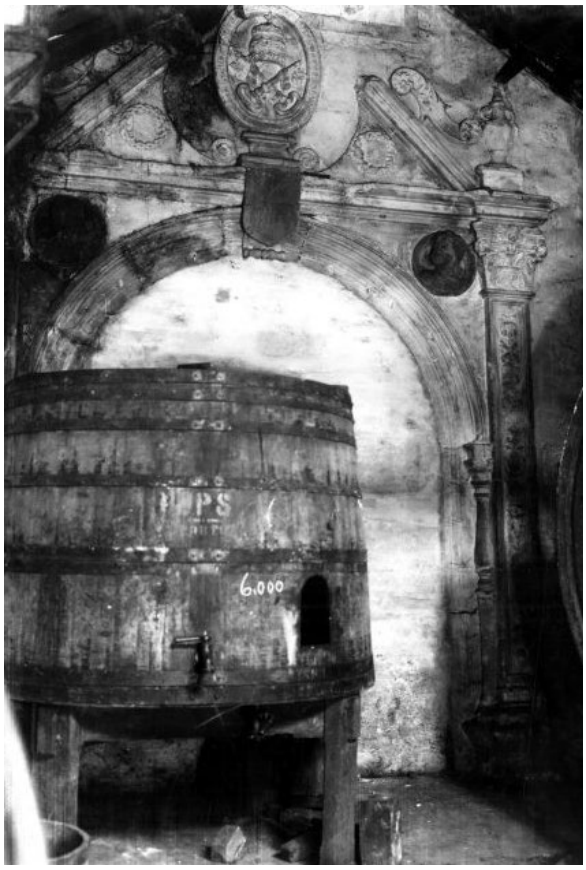
"[…] *Mais se obrigou ele dito Diogo de Castilho de fazer a capela principal do dito mosteiro a qual será de vinte palmos Em quadrado e será de ordenança de nove chaves e os cruzeiros e tercaretes e Rampantes e formas e Represas e Emjergamentos será tudo de pedraria e assim a valsorya da dita capela e na dita capela fará uma fresta de altura de oito palmos e de três de largo e na dita capela fará um arco de dezasseis palmos de largo e de vinte e quatro de alto o qual será feito pelo teor e ordenança de uma mostra que para isso é feita e assinada pelos ditos senhores e por ele dito Diogo de Castilho somente não fará as Imagens que estão debuxadas no dito arco* […]*".*[83]

A *capela principal* do mosteiro, a que alude o contrato, é a capela-mor da igreja (fig.44). Desta descrição da capela hoje não se encontram vestígios (fig.44). Esta teria vinte palmos em quadrado, pelo que se entende que media de largura e comprimento quatro metros e quarenta centímetros. Neste *quadrado* inseria-se uma abóbada de nove chaves com cruzaria, terceletes [*tercaretes*], rampantes, nervuras [*formas*], mísulas [*represas*] e cobertura, tudo em pedraria[84]. A capela seria iluminada por uma janela [*fresta*] com oito palmos de altura (um metro e setenta e seis centímetro), e três palmos de largura (sessenta e seis centímetros). Também se comprometeu Diogo de Castilho a realizar um arco, de dezasseis palmos de largura por vinte e quatro de altura, (três metros e cinquenta e dois por cinco metros e vinte e oito centímetros). Dado o seu tamanho e descrição, assume-se que este seja o arco principal da igreja, que dividia a capela-mor da nave principal. Diogo de Castilho terá desenhado este arco com algum detalhe, e seria dotado de alguma decoração esculpida, visto que *"só não fará as imagens que estão debuxadas no dito arco"*[85]. Por esta afirmação também pode observar-se que Diogo de Castilho não se ocupou de trabalhos de escultura[86].

"[…] *E esta capela terá de alto do chão até à chave principal trinta palmos e as abóbadas do corpo do mosteiro terão de alto do chão até à chave principal quarenta e quatro palmos e as paredes deste mosteiro e capela serão de três palmos e meio de grosso e as do mosteiro fará até altura de quarenta palmos todas aRedonda e as fará de alvenaria de pedra e qual e serão feitas Em preto somente sem mais serem guarnecidas* […]*".*[87]

Também está indicado no contrato a altura, espessura, e ainda revestimento das paredes. As paredes do mosteiro tinham quarenta palmos de altura, que correspondem a oito metros e oitenta centímetros[88], e de espessura três palmos e meio que correspondem a setenta e sete centímetros[89]. A capela tinha de altura trinta palmos até à chave principal (seis metros e sessenta centímetros), enquanto as abóbadas do mosteiro tinham quarenta e quatro palmos (nove metros e setenta e oito centímetros)[90]. As paredes do mosteiro seriam de alvenaria de pedra, (e não se refere que seriam revestidas a cal, ao contrário das abóbadas em tijolo), enquanto que na capela-mor, tanto as paredes como as abóbadas seriam de pedra lavrada, o

83. **Artur de Magalhães Basto**, "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533". Op. Cit. P. 170.
84. "*Vê-se que as paredes da igreja receberiam cal, como a cobertura, ao passo que na capela-mor abóbadas e paredes eram de pedra lavrada*". **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique". Op. Cit. P. 221-236.
85. **Artur de Magalhães Basto**, "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533". Op. Cit. P. 170.
86. **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique". Op. Cit. P. 221-236.
87. **Artur de Magalhães Basto**, "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533". Op. Cit. P. 170.
88. Que também é a medida em planta do lado do quadrado da capela-mor.
89. **Artur de Magalhães Basto**, "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533". Op. Cit. P. 170.
90. **Ibidem**.

45. 


46.

47. 


48.

45. Portal principal da igreja do convento de Monchique, obra de Diogo de Castilho no século XVI, (segundo Pedro Vitorino). Destaca-se o seu caráter ainda bastante preservado e intacto, que após a retirada das coberturas do armazém perdeu-se. Fotografia da coleção Vitorino Ribeiro.
46. Pormenor do entabelamento da face exterior do portal principal da igreja conventual. Destacamos a falta do brasão dos Cunha e Coutinho, que ocupava a parte central da cornija, entre as figuras dos fundadores. Ver fig.41.
47. Pormenor do medalhão lateral esquerdo, que ornamenta o portal da igreja, com o busto de D. Brites de Vilhena, fundadora do convento.
48. Pormenor do medalhão lateral direito que ornamenta o portal da igreja com o busto de Pero da Cunha Coutinho, marido de D. Brites de Vilhena.

A Igreja Conventual

que demonstra a existência de algum pensamento de economia na obra, tanto de materiais como técnicas construtivas[91].

Relativamente ao portal principal da igreja, hoje existente, contudo bastante deteriorado, descreve-nos Pedro Vitorino:

"A armação do portal consta de um arco pleno sem imposta, provido de balaústres, enquadrado por pilastras onde descansa o entablamento com frontão interrompido ladeado de volutas e vasos; as pilastras são assim decoradas: nos ábacos cabeças de querubim; nos capitéis albarradas; nos fustes insígnias militares, tais, capacete, couraça romana, aríete, arco e aljava, escudo, tendo a meio da altura um medalhão figurado. Como elementos decorativos e emblemáticos: os medalhões circulares com cabeças humanas, que adornam as cantoneiras (parecem ser os retratos dos fundadores); nos segmentos do frontão, duas coroas de espinhos envolvendo escudetes, um deles com as cinco chagas, o outro com três cravos de paixão; no alto, o escudo ovalar papal, tiara e chaves em cruz; sotoposto a este, cortando o entablamento e o fecho do arco, o brasão esquartelado dos fidalgos. O trabalho, para ser lavrado em granito, mostra fino acabamento'"[92] (figs.45-48).

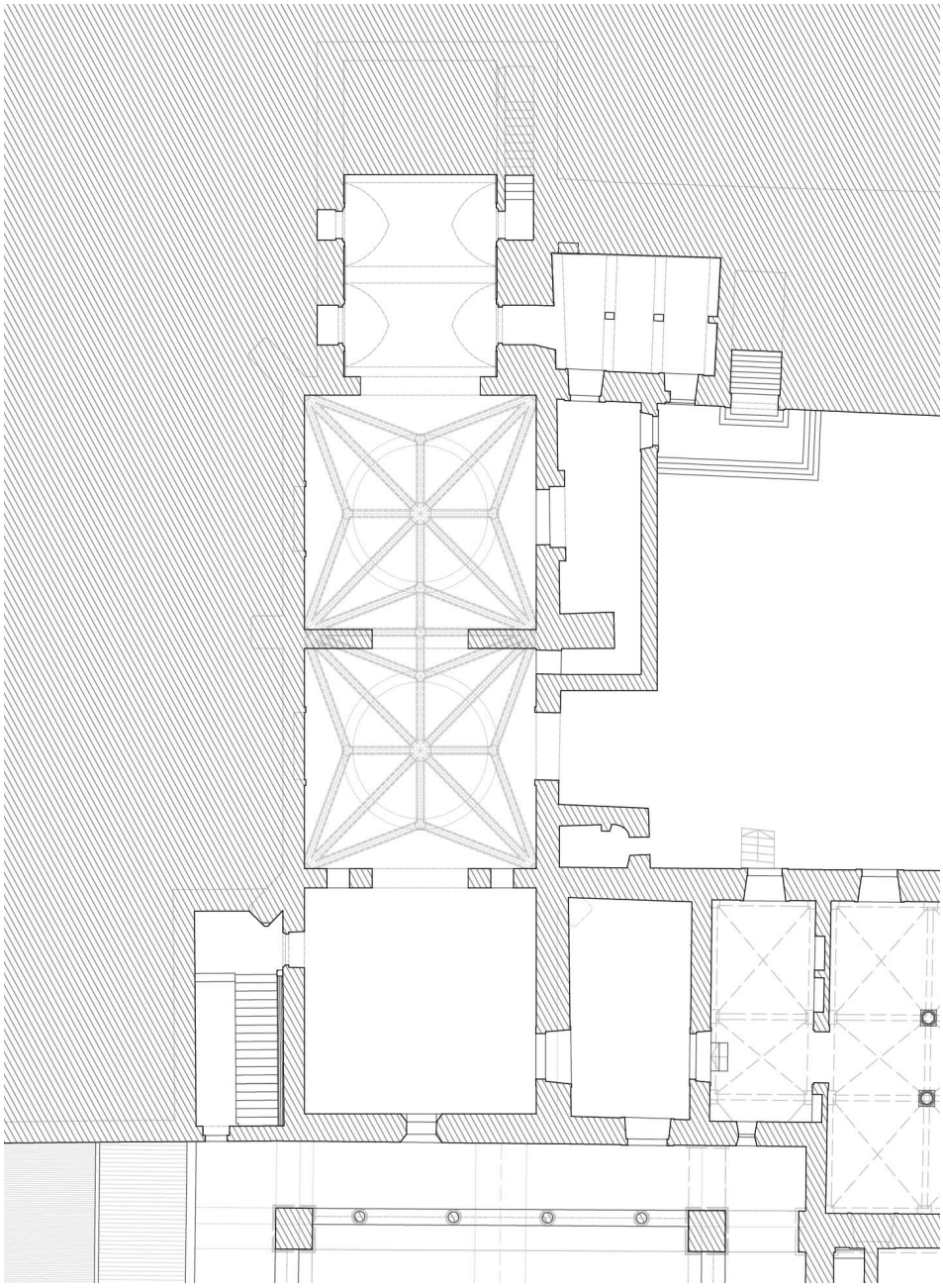
Paredes do Coro

" […] *Mais se obrigou o dito Diogo de Castilho a lhe fazer as paredes do cor. a saber. as três, a que vai «descontra» o jardim e a da parte de Massarelos, e outra que vai entre o dito mosteiro e o coro e o dito mosteiro fará dois arcos, um no andar da igreja que tenha dez palmos de largo e quinze de alto e outro no andar do coro da mesma altura e largura, e as paredes deste coro são da altura do dito mosteiro* […] *".*[93]

Por fim, compromete-se Diogo de Castilho a realizar as paredes do Coro. Pela descrição entende-se que, por apenas terem sido construídas três paredes, uma delas seria um dos topos dos corpos já existentes (fig.37).

Através de uma fotografia do século XX vemos que a parede do coro[94], que dividia o coro alto e baixo da nave da igreja, encontrava-se na parte Sul e possuía dois portais, correspondente a cada piso, por onde as freiras assistiam à cerimónia litúrgica através de grades[95], e não permitiam a passagem física entre o convento e igreja (fig.42). No coro baixo, de cada lado do portal, existiam dois pequenos vãos onde tinha lugar os confessionários das freiras, que estavam *"embutidos nos intervalos dos altares e do coro* […], *porém com tal arte, que fechadas as suas respetivas portas em nada trocam a douradura da entalha"* que cobria o templo[96]. Pela existência de molduras no topo Poente da ala Sul do pátio, mostra-se que os coros estariam ligados à torre Poente, por onde acediam as freiras (fig.49). No coro baixo ainda existe mais um portal a Sul que fazia ligação com o piso superior do claustro, e, uma porta do lado poente, que através de uma escadaria, levava ao piso térreo do claustro principal (fig.49).

91. **Ibidem**.
92. **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique". Op. Cit. P. 221-236.
93. **Artur de Magalhães Basto**, "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533". Op. Cit. P. 170.
94. Que hoje já não existe, desconhecendo-se qual foi o seu destino.
95. *"Os dois coros têm as paredes em que se firmam as grades de ferro, igualmente cobertas de molduras de madeira dourada no gosto e disposição de todo o templo"*. **Henrique Duarte e Sousa Reis**, "Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna da Cidade do Porto". Op. Cit. Folha 195.
96. **Ibidem**.



49.

49. Planta de reconstituição da igreja do convento de Monchique pós as transformações realizadas no século XVII. Destacam-se o alargamento da capela-mor para trás, (que aqui só está representado até ao retábulo); a construção da parede que divide a nave da igreja em duas metades; e o alargamento do arco da capela-mor. Da parte exterior da igreja, também foi construído um corredor de acesso desde a sacristia até ao púlpito.

A Igreja Conventual

Das obras realizadas em época conventual, a que mais transformou a arquitetura quinhentista do convento de Monchique foi a reforma da capela-mor da igreja (fig.34). O contrato é celebrado com Manuel Vieira, mestre de Pedraria, a 24 de Setembro de 1669, e previa a execução de uma obra na capela-mor[97]: "*em primeiro lugar, teriam de levantar uma parede «tosca» de forma a isolar a nave da capela-mor, da qual retiraria o azulejo que a revestia, «com o sentido que não quebre e se arrumará em parte segura», assim como o retábulo que é de pedra»"* (fig.49 e 43). O retábulo seria retirado, *"com muito sentido e se arrumará dentro com seus números"*, e as pedras que formavam a abóbada quinhentista de Diogo de Castilho, também seriam numeradas e arrumadas e arrumadas na cerca. Referindo-se ao azulejo, ao retábulo de pedra, e às abóbadas da capela-mor, «que é de pedra ao antigo», mostra-se, por parte das freiras, a preocupação pela sua preservação[98].

Após estes *"trabalhos preliminares, começariam a demolir as «ilhargas» da capela-mor e sacristia, aproveitando-se a pedra para as alvenarias, até à altura «que a traça mostra», acrescentando-se apenas «o que hoje é capela-mor para trás»*[99] (fig.39). Depois seria demolido o frontispício e arco da capela-mor, para se construir novamente o arco com a largura que a *"planta mostra"*, (vinte palmos)[100], (fig.44 e 49). Com este acrescento, ficava a capela-mor com vinte e cinco palmos de largo, *"e dentro do arco até onde principia o retábulo trinta e quatro e daí para trás dezoito e terço, e a boca do arco, vinte palmos terá de alto; acima da cornija vinte e nove"*[101].

A abóbada também foi alterada, visto que a capela-mor deixou de ser quadrada e passou a ter planta retangular (fig.49).

"A nova abóbada foi feita com «um arco no meio e meio arco encostado ao tosco da entrada, posto que este da entrada também há de ser lavrado com seu capitel e friso e arquitrave, e vaza isto por dentro que fica sem talha, e tem junto ao retábulo outro arco e meio fica descoberto, e outro atrás nas costas da tribuna, os arcos que ficam descobertos são refendidos com suas molduras e sua rosa no meio com seu buraco nos três arcos para cordas».

Também seriam abertas na capela-mor oito frestas, *"quatro em baixo e quatro em cima do friso"*, assim como quatro portais dois dos quais fingidos, nas mesmas molduras das frestas (fig.49)[102].

É provavelmente desta altura, ainda, toda a obra de talha que se realizou para ornamentar e cobrir a igreja, que é seguramente o dado mais impressionante e apontado nas descrições que tivemos conhecimento. Henrique Duarte e Sousa Reis descreve o interior do templo em 1865:

"A igreja é toda, no interior, coberta de talha dourada, […]. *Entrada a porta deste Santuário pasma-se ao ver a soberbíssima entalha, de que estão todas as paredes cobertas, onde reluz o precioso metal, o ouro, em que constantemente reverbera a claridade do dia e não há o mais pequeno espaço nelas onde se note a falta da talha ou descuido do dourador, é uma mina sobre terra desse ambicionado* […].

97. Teve este contrato como outorgantes: a madre abadessa, soror Maria da Encarnação; a madre vigária, soror Bernarda da Esperança; o padre confessor, Fr. Francisco da Purificação e Manuel Vieira, Mestre de Pedraria. Também este contrato revela o nome do autor do risco, o arquiteto João Pereira dos Santos, uma das figuras mais importantes da arquitetura portuense entre os finais do século XVII e do primeiro quartel do século XVIII. Contudo, não seria o mestre pedreiro Manuel Vieira a executar a obra encomendada, devido ao seu falecimento. Por novo cotrato de Março de 1700 fica contratado o seu sobrinho João Moreira para a continuação da obra. **Joaquim Jaime Ferreira-Alves**, "Elementos para a história do Convento da Madre de Deus de Monchique". Op. Cit. P. 141-143.

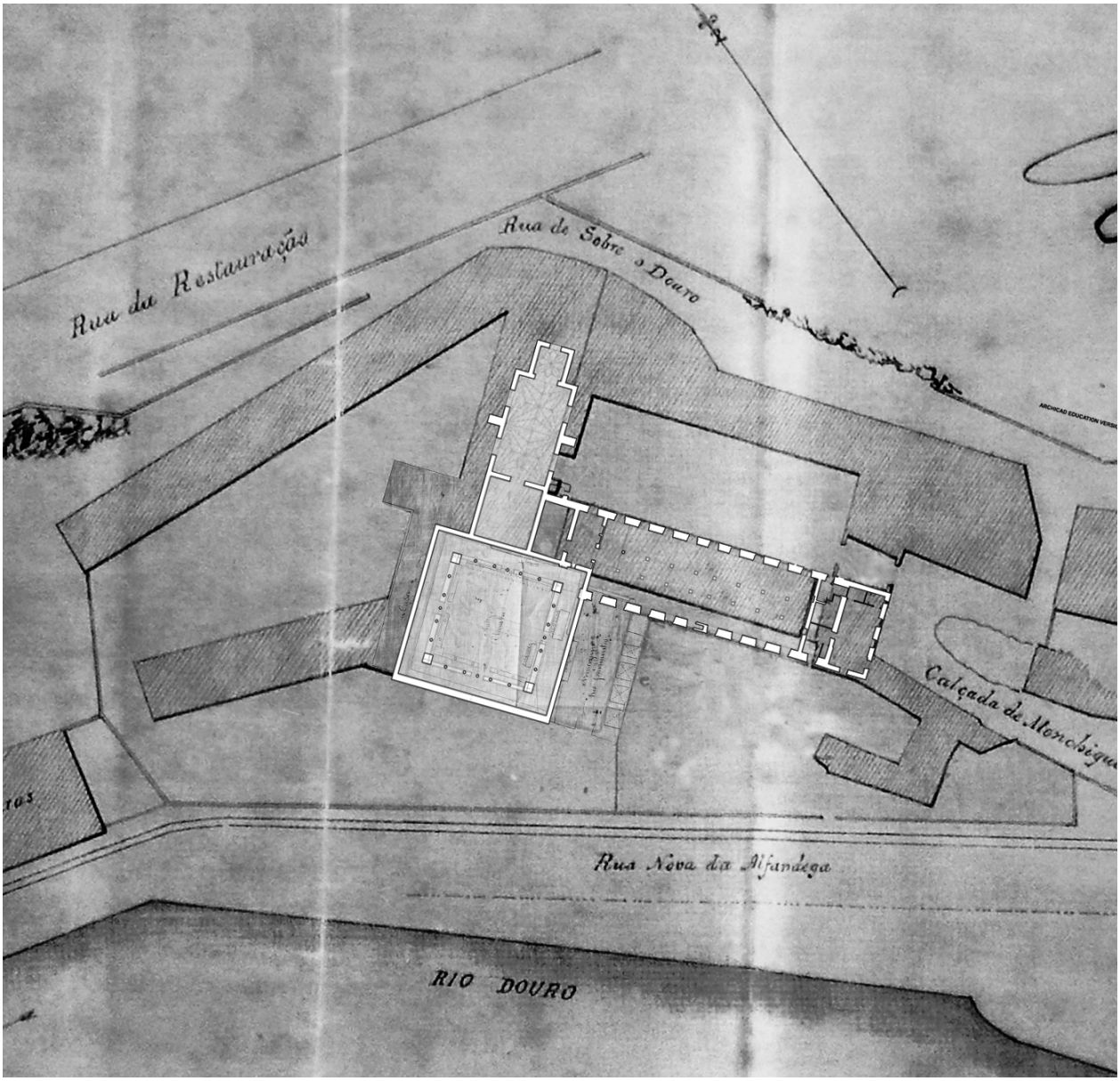
98. Citações do contrato de obras com Manuel Vieira, Mestre de pedraria. **Idem**. P. 142.

99. **Ibidem**.

100. **Ibidem**.

101. **Ibidem**.

102. **Joaquim Jaime Ferreira-Alves**, "Elementos para a história do Convento da Madre de Deus de Monchique". Op. Cit. P. 143



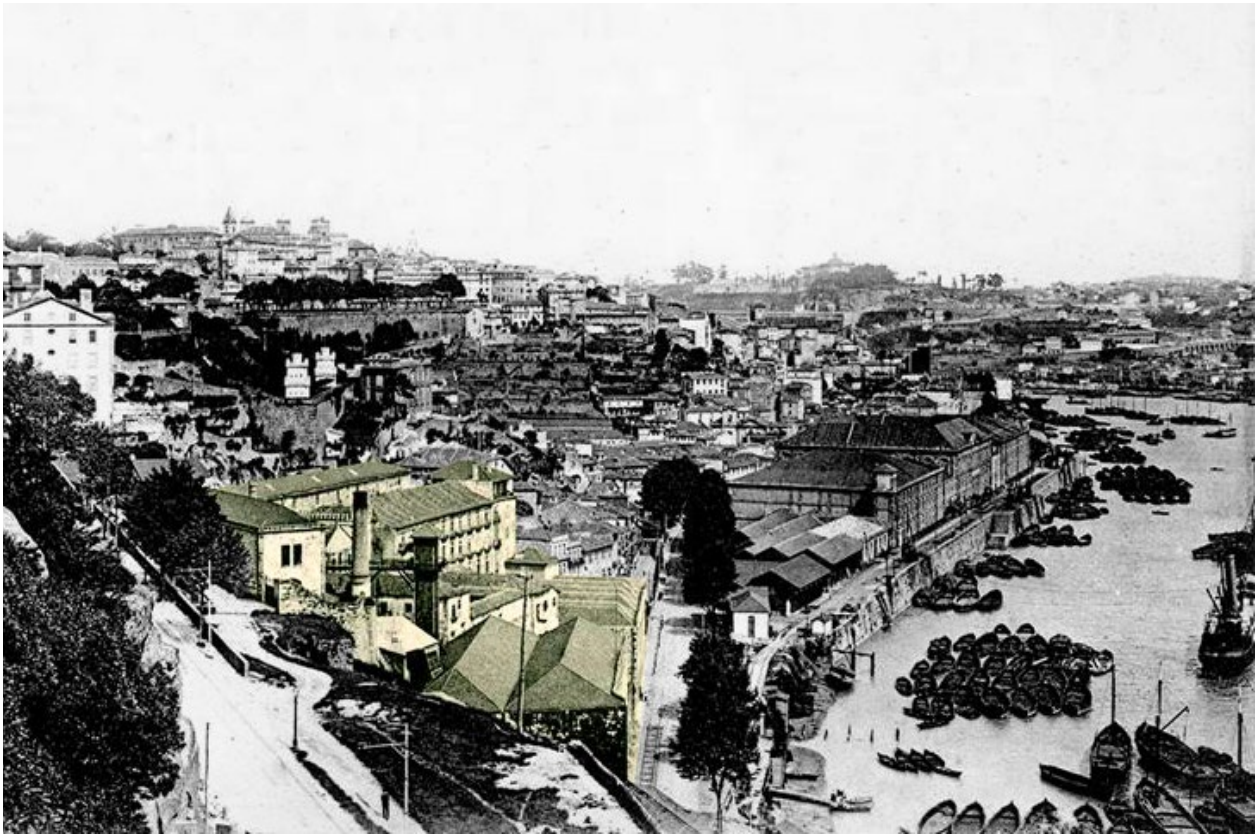
50. Reconstituição do claustro principal, igreja (século XVI), e articulação com a ala Sul. Foram usadas como base e sobreposição as plantas de requerimento de 1875 para instalação de uma fábrica com máquinas a vapor por Joaquim Clemente Menéres, (fig. 14); e a planta de requerimento para implantação de uma fábrica de azulejos no lote 2, que incluía o claustro principal e a igreja do convento de Monchique em 1875, (fig. 21).

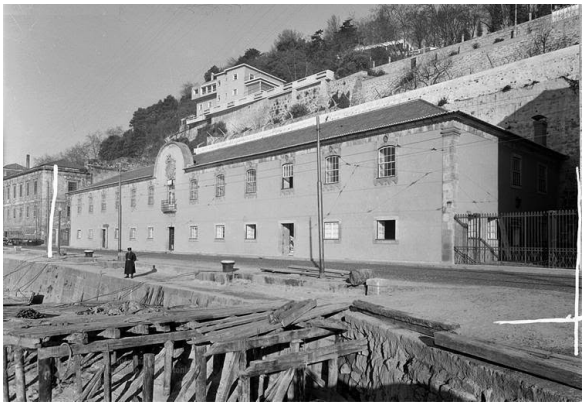
A Igreja Conventual

A Capela-mor tem, como o corpo da igreja, outras duas janelas olhando para o pátio, que lhe fica ao Nascente, e numa e outro lhe correspondem fronteiras, também quatro janelas do lado do Poente nas quais através dos varões de ferro transparecem por miudíssimos lavores em chapa de latão os raios do dia […]. *Além do altar-mor sobre que se apoia a tribuna igualmente toda fabricada de talha dourada, tem mais dois altares do lado do Evangelho no Corpo da Igreja, e um único do lado da Epístola do mesmo corpo, porque o resto deste lanço fica tomado parte, pelo púlpito que condiz em tudo com as ricas molduras do Templo e junto da base dele está inserida a pia de água benta, a qual* […] *é formada em uma belíssima concha de mármore vermelho* […]. *Logo imediata a esta pia de água benta fica a porta principal fronteira ao primeiro altar dos dois, que já mencionei, os quais com mais dois colaterais, que foram eretos ao lado do arco do cruzeiro e o da Capela mor são seis* […]. *Os confessionários estão embutidos nos intervalos dos altares e do coro de baixo, porém com tal arte que fechadas as suas respetivas portas em nada troncam a dourada entalha. Os dois coros têm as paredes em que se firmam as grades de ferro, igualmente cobertas de molduras de madeira dourada no gosto, forma e disposição de todo o templo, nas quais se vêm cabeças de anjos querubins, arabescos, «rafaielas» e mil fantasias salientes,* […]. *O coro de cima, junto da gradaria, de ambas as partes tinha dois órgãos* […]. *Note-se porém que esta entalha apenas chega até ao ponto das paredes onde começa a soberba e bem construída abóbada de pedra que cobre esta casa de oração;* […] *em cada um dos seus vãos apresenta à vista perfeita figura de um gomo e são todos lavrados com cinzel e baixo relevo com tanto gosto, simetria e estudo, que se julgam cobertos de renda* […].

A Sacristia é pequena e junto dela há uma nascente de água, […]*: partindo ao longo do pátio encostado à parede exterior do corpo da igreja, um corredor coberto, que ministra a servidão desta Sacristia para o púlpito. O campanário apresenta a forma de uma torre com ameias, e fica assente para o lado Sul, externamente à porta principal da igreja,* […]*".*[103]

103. **Henrique Duarte e Sousa Reis**, "Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna da Cidade do Porto". Op. Cit. Folhas 190 [V.] e 193 [V.] até 196.
104. *"Orçavam por setenta as religiosas, além das seculares; as serventes excediam uma centena. A míngua explicava-se"*. **Pedro Vitorino**. "Monchique – notabiliza-se pela obra de talha da sua igreja". Op. Cit. P. 312-313.
105. **Catão Simões**, "Convento ou Mosteiro de Monchique, no Porto – Conclusão de Pág. 310", in *O Tripeiro*, Série III, Ano I, Nº21 (141), 1926. P. 332.
106. **Elvira Mª Almeida Rebelo**, "Da Clausura ao Século : O destino de dois espaços conventuais do Porto : Materialidades, memórias e património", Dissertação de Mestrado em Historia de Arte, FLUP, Porto, 2001. P. 131.
107. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização". Op. Cit. P. 200.
108. **Maria Eugénia Matos Fernandes**, "Os últimos dias de Monchique", in *Revista da Faculdade de Letras : História*, Porto, 1993. Série II, Volume X. P. 262-263.
109. **Alfredo Ferreira de Faria** (edição), "Antiguidades : Festas e Solenidades Extintas", in *O Tripeiro*, Série I, Ano II, Nº67, 1910. P. 491-492.
110. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização". Op. Cit. P. 201.
111. *"Nos anos de 1832 e 1833,* […]. */ O extinto Convento de Monchique, na altura adstrito aos serviços militares, igualmente serviu para armazenagem de pólvora"*. **Horácio Marçal,** "Rua Vinte e Sete de Janeiro, Percursora da atual Rua da Constituição", in *O Tripeiro*, Série VI, Ano IX, 1969. P. 23-28.
112. **Eugénio Andrêa da Cunha e Freitas** (direção); **António Sardinha** (edição), "Efemérides Portuenses", in *O Tripeiro*, Série VI, Ano V, Nº10. 1965. P. 320.

51. 

52. 

51. Postal com fotografia do Porto visto do Palácio de Cristal, com destaque para o Convento de Monchique e a Nova Alfândega em 1910. Na fotografia pode-se observar que na altura ainda estava o conjunto bastante semelhante à sua traça original, destacando-se a existencia do claustro principal. As chaminés aí presentes começavam a demonstrar o novo uso industrial.
52. Fotografia do armazém de vinhos mandado construír pelas freiras para fonte de rendimentos, que ostenta o brasão com as armas conventuais franciscanas.

3.3. TRANSFORMAÇÕES NOS SÉCULOS XIX E XX

Extinção e Apropriação do Covento pelo Estado

A decadência do convento, à qual se procederam as suas transformações nos séculos XIX e XX, já era visível antes da sua extinção, enquanto o número de freiras ia diminuindo e o seu edifício começava a degradar-se, não havendo recursos para a sua conservação. As freiras do convento de Monchique atingem a extrema pobreza em 1795[104], e em 1823, por resposta a um ofício do bispo do Porto, a abadessa do mosteiro mostrava a necessidade de conservação das religiosas, já em número mais inferior[105].

Ainda em tempo conventual estiveram algumas dependências alugadas, por parte de alguns serviços do Estado. A posição estratégica do convento, junto Rio Douro onde tinha lugar o Cais Novo, assim como a necessidade de um novo edifício alfandegário,[106] determinou que inicialmente, o corpo do lado poente, que estava destinado a armazém dos vinhos, fosse utilizado como Armazém da Alfândega, por requisição do Estado em 1822[107] (fig.52).

Após o Cerco do Porto em 1834, foi extinto o Convento de Monchique por ordem régia, e repartidas as suas freiras pelos conventos de *São Bento de Avé-Maria* e de *Santa Clara e Corpus Christi*[108]. Estes foram os únicos dois conventos que continuaram a existir na cidade[109], após vigorarem os ideais liberalistas que determinaram a extinção das ordens religiosas.

O Convento da Madre de Deus de Monchique é extinto por ordem régia de 9 de Julho de 1834, data em que passa para as mãos do Estado que manteve a sua posse até 1874[110]. Durante este período, devido à extensão do edifício, são instalados e aplicados, às diversas partes do extinto convento, alguns serviços estatais que o ocuparam sucessivamente ou simultaneamente. Estiveram instalados em Monchique, o Trem Militar (1832-40)[111], a Intendência da Marinha (até 1865)[112], o Arsenal Militar (antes de 1846-47)[113], a Casa da Moeda (1846-47)[114], os Ministérios das Obras Públicas e da Guerra (1848)[115], e ainda um hospital, pela Misericórdia do Porto (1865)[116].

Porém, em Agosto de 1839, a autoridade militar, à qual o convento estava adstrito, recebendo um ofício do Ministério da Guerra *"para informar se convém vender-se, ou conservar-se pela sua raridade ou primor de arte, as guarnições de madeira dourada do extinto Convento de Monchique"*, dirigiu-se ao Professor e Presidente da Comissão das Artes João Baptista Ribeiro, para examinar o valor dos objetos de arte a fim de consentir uma opinião. À qual responde:

"Em conclusão, esta Igreja deve ser conservada como primoroso monumento de Arte, que manifesta energicamente que no tempo em que foi feita, o pensamento Nacional era quase todo ocupado com objetos destinados ao culto e ao claustro. Como monumento de Artes parece-me conveniente mandá-la a uma Confraria que se responsabilize pela sua conservação, ficando obrigada a não alterar o seu caráter e na falta deste suposto tomar conta dela o Conservatório de Artes e Ofícios". [117]

113. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização". Op. Cit. P. 201.

114. **Pedro Vitorino**. "Monchique – notabiliza-se pela obra de talha da sua igreja". Op. Cit. P. 312-313.

115. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização". Op. Cit. P. 201.
"Por portaria de 2 de Março de 1848". **Elvira Mª Almeida Rebelo**, "Da Clausura ao Século : O destino de dois espaços conventuais do Porto : Materialidades, memórias e património". Op. Cit. P. 131.

116. São transformadas algumas dependências do Convento de Monchique em *"Hospital para coléricos"*, pela Misericórdia do Porto, devido ao receio de chegar ao Porto uma *"virulenta cólera que grassava em Espanha"*. **Eugénio Andrêa da Cunha e Freitas** (direção); **António Sardinha** (edição), "Efemérides Portuenses". Op. Cit. P. 320.

117. Correspondência entre o Conde das Antas e o Professor João Baptista Ribeiro em Agosto de 1839, transcrita por, **Pedro Vitorino**, "Monchique – notabiliza-se pela obra de talha da sua igreja". Op. Cit. P. 312-313.

53. 

 54.

53. Retábulo e talha dourada da capela-mor da Igreja do convento de Monchique, transferida para a igreja matriz de São Mamede Infesta. A capela do convento de Monchique era mais alta pelo que o altar-mor foi cortado em cima.
54. Postal com fotografia interior da igreja de São Pedro de Miragaia e altar-mor com talha provinda do extinto convento de Monchique.

Extinção e Apropriação do Covento pelo Estado

Pelas passagens citadas podemos observar que as entidades Estatais que mantinham a posse do edifício, não tendo a certeza do seu valor, pediam que fossem enviados especialistas para a sua avaliação. Por eles foi reconhecido e oficializado o valor artístico e patrimonial que o edifício encerrava, e apelaram que fosse entregue a uma entidade que mantivesse o seu caráter, de maneira a ser preservado como *"monumento de Artes"*. Com efeito, após este apelo, é ordenada a conservação do Convento e da Igreja de Monchique com todos os seus ornatos[118], como o consubstancia a legislação governamental com portaria de 5 de Setembro de 1839[119].

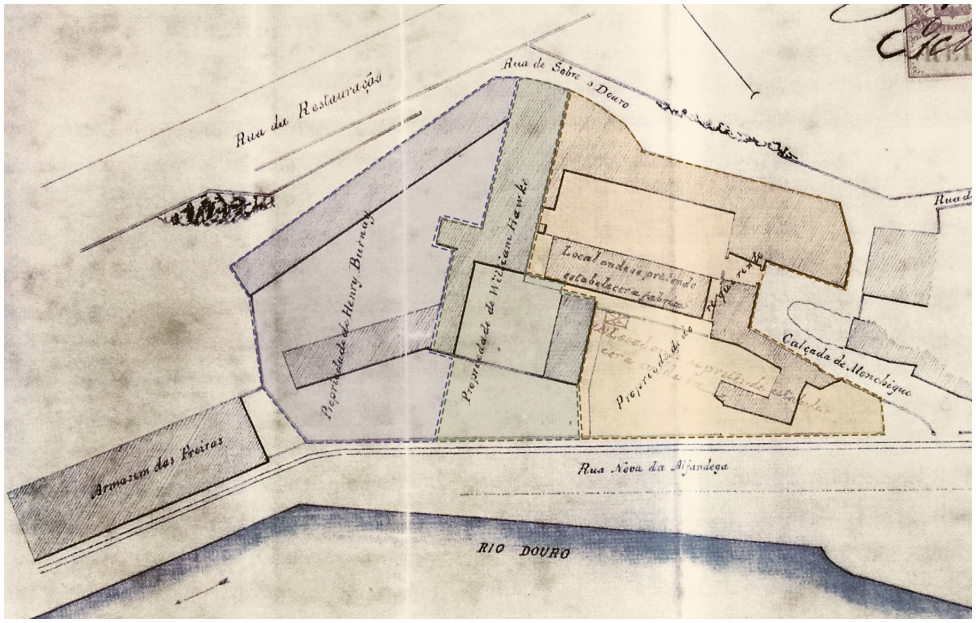
Porém, ainda que fossem previstas medidas de conservação do monumento arquitetónico, tal não se verificou, enquanto o Estado procedeu ocupando o edifício com diversos dos seus serviços, utilizando-o como um produto da necessidade e acaso. Durante este período, apesar da ocupação pelos serviços estatais apressar a degradação do conjunto, estas não chegam a provocar uma notória transformação formal, como testemunha no início do século XX Pedro Vitorino[120]:

"*As atuais e utilitárias transformações que sofreu Monchique não alteraram grandemente esta dependência monacal, ladrilhada a pedra, e sob o ponto de vista arquitetónico única no Porto"*.[121]

Em 1865 o Estado evacuava, das instalações do antigo Convento de Monchique, as entidades militares e da marinha que o ocupavam, para ser iniciado o processo de venda[122]. Apesar dos apelos e legislação para a sua salvaguarda, ao contrário da razão, foram retirados da igreja, e distribuídos, aos poucos, os atavios, retábulos, altares e ornatos, juntamente com toda a talha, *"que no conjunto representavam uma valia maior"*[123].

Em 1870, o Governo cede à igreja de S. Pedro de Miragaia parte da talha para reforma de dois altares, e a restante foi cedida à Igreja de S. Mamede Infesta,[124] que ficou com cinco altares, dois retábulos, as sanefas das portas, bem como a talha da pia batismal e do arco do cruzeiro[125] (fig.53 e 54). Em 1871, um dos altares e uma talha de louça de Monchique foi aproveitado para a capela do Hospital Militar do Porto, perdida num incêndio em 1918[126].

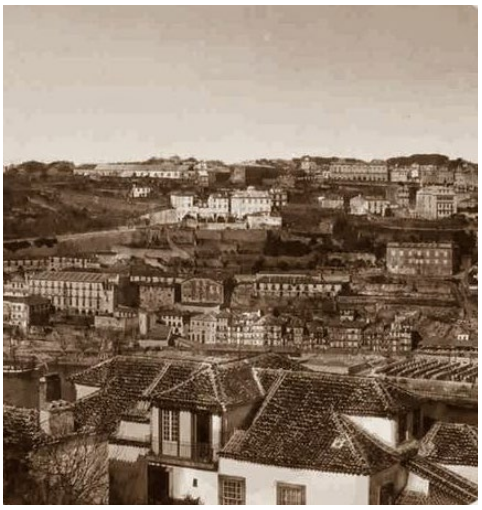
118. **Henrique Duarte e Sousa Reis**, "Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna da Cidade do Porto". Op. Cit. Folha 160.
119. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização". Op. Cit. P. 202.
120. Trabalhou no Museu Municipal do Porto (1922-1938), onde desempenhou as funções de conservador e Vice-diretor. Enquanto estudioso e divulgador da História e da Arqueologia do Porto, este autor produziu um extenso conjunto de livros e artigos editados, das quais se destaca aqui, Notas de Arqueologia Portuense, publicado em 1937.
121. **Pedro Vitorino**. "Monchique – notabiliza-se pela obra de talha da sua igreja". Op. Cit. P. 312-313.
122. **Eugénio Andrêa da Cunha e Freitas** (direção); **António Sardinha** (edição), "Efemérides Portuenses", in *O Tripeiro*, Série VI, Ano V, Nº4, 1965. P. 114.
123. **Pedro Vitorino**. "Monchique – notabiliza-se pela obra de talha da sua igreja". Op. Cit. P. 312-313.
124. 12 de Julho de 1870. **Eugénio Andrêa da Cunha e Freitas** (direção); **António Sardinha** (edição), "Efemérides Portuenses", in *O Tripeiro*, Série VI, Ano XI, Nº7, 1971. P. 210.
125. **Fernando J. Moreira da Silva**, "O Convento de Monchique". Op. Cit. P. 52-55.
126. "Sobrevive a talha, atualmente em depósito no Museu Soares dos Reis". **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique : (continuação)". Op. Cit. P. 37-54.



55.



56.



57.

55.Planta editada com o loteamento do extinto convento de Monchique e os compradores. Foi usada como base a planta de requerimento de 1875 de para instalação de uma fábrica com máquinas a vapor por Joaquim Clemente Menéres, (fig.14).

56. Construção da linha do elétrico na marginal do rio Douro. Fotografia dos inícios do século XX: Destaca-se ao fundo da perspetiva da fotografia, a frente ribeirinha mandada construir por Clemente Menéres, e, ao seu lado esquerdo, um armazém de William Hawke.

57. Fotofrafia retirada a partir de Vila Nova de Gaia para a margem do Porto, na década de 60 do século XIX. Destaca-se que próximo do convento de Monchique, do lado esquerdo da fotografia, inicia-se a construção da "Nova Alfândega", que veio a transformar completamente esta zona, pela instalação de várias indústrias.

Expropriação e Venda a Particulares

A venda do convento por parte do Estado não foi fácil devido à sua grande extensão. Após ter sido evacuado para venda em 1865 e não terem surgido compradores, é colocado novamente em 1871 em hasta pública[127]. Porém, só foi vendido em 1874[128], retalhado em 5 lotes[129] (fig.55). Henry Burnay adquiriu os lotes 2 e 3; William Hawke ficou com o lote 4; enquanto Clemente Menéres e Norberto Coelho arrematataram os lotes 1 e 5, tendo o último posteriormente alienado a sua parte a Clemente Menéres[130].

Esta divisão em lotes, baseou-se exclusivamente no parcelamento do espaço construído relativamente à frente urbana ribeirinha para otimização de construção (fig.55). Este não atendeu nem ao caráter do edifício, nem ao seu valor patrimonial, provocando a sua desintegração urbana, alienando a sua identidade arquitetónica[131] – *"pela sua grande dimensão – não revela qualquer interpretação do espaço: simplesmente contempla, em cada lote, uma porção do espaço construído e frente urbana"*.[132]

"A alteração da circulação, consequência primária do parcelamento do convento, a par da das funções que os novos proprietários definem para o espaço, provocaram uma desidentificação arquitetónica e paisagística à qual não foi – ainda – fornecida resposta".[133]

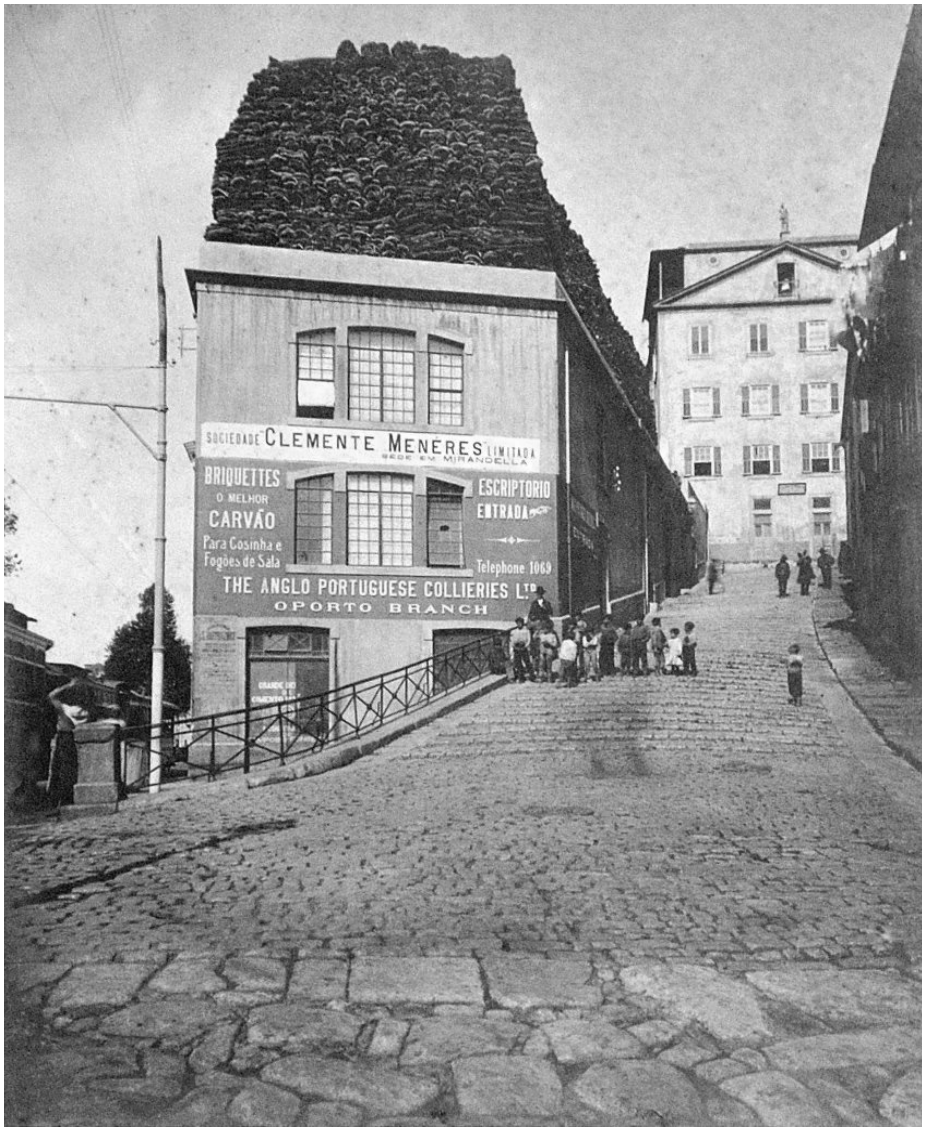
Após o parcelamento, a circulação interna ficou alterada, visto que o pátio deixou de ser o elemento central organizador do espaço. A entrada para os diferentes corpos edificados passou a ser realizada da rua para cada lote, e não a partir do pátio (fig.55). O pátio passou a ler-se como espaço disponível, pelo que foi ocupado por armazéns (figs.37 e 45).

Além das transformações no contexto urbano que modificaram o convento, coincidiu também, na mesma época, uma forte industrialização da margem do rio Douro (fig.56-57), motivada pela construção da Nova Alfândega em 1868, a abertura da Rua Nova da Alfândega em 1870[134], e ainda a construção da Rua Nova da Bandeirinha entre 1826-1832[135]. Estas foram profundas mutações urbanísticas:

"[…] *São os fatores que constituem a alteração do contexto espacial e vão criar uma nova apetência deste espaço para uma nova função – a industrial – pois foi criada uma nova frente livre a Sul que confinava com a Rua Nova da Alfândega (fazendo a ligação Norte-Sul) e a Norte a Rua da Restauração fornecia um novo acesso ao centro da cidade (fazendo a ligação Nascente-Poente). Este dinamismo demográfico e urbanístico coincide com um período de intensificação da indústria, em particular da tecelagem de algodão, moagens, fundição, chapelaria, artes gráficas, etc."*.[136]

Na altura em que o convento é vendido pelo Estado,

127. É marcado para o dia 20 do mês de Novembro de 1871, a arrematação em hasta pública do Convento de Monchique e de todo o seu recheio pelo preço base de licitação de 157200$00. O produto desta hasta seria aplicado em obras militares. **Eugénio Andrêa da Cunha e Freitas** (direção); **António Sardinha** (edição), "Efemérides Portuenses", in *O Tripeiro*, Série VI, Ano XI, Nº11, 1971. P. 332.
128. **Horácio Marçal**, "O Bairro de Miragaia : II (conclusão)". Op. Cit. P. 80-84.
129. **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique : (continuação)". Op. Cit. P. 37-54.
130. **Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho Leal**, "Convento de Monchique". Op. Cit. S. v. Miragaia.
131. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização". Op. Cit. P. 202.
132. **Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho Leal**, "Convento de Monchique". Op. Cit. S. v. Miragaia.
133. **Elvira Mª Almeida Rebelo**, "Da Clausura ao Século : O destino de dois espaços conventuais do Porto : Materialidades, memórias e património". Op. Cit. P. 131.
134. Em 1867, 21 de Outubro, inicia-se a demolição do muro da cerca original do Convento de Monchique, do lado sul, com o objetivo de ser alargada a rua marginal "entre a Nova Alfândega e a Alfândega de Massarelos". **Eugénio Andrêa da Cunha e Freitas** (direção); **António Sardinha** (edição), "Efemérides Portuenses", in *O Tripeiro*. Série VI, ano VII, Nº10, 1967. P. 311.
135. Hoje Rua da Restauração. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização". Op. Cit. P. 202.
136. **Elvira Mª Almeida Rebelo**, "Da Clausura ao Século : O destino de dois espaços conventuais do Porto : Materialidades, memórias e património". Op. Cit. P. 131.



58.

58. Fotografia do edifício de escritórios e fábrica da Sociedade Clemente Menéres construído no final do século XIX. Foi edificado na parte Este da cerca do convento, sobre a antiga capela e "claustro pequeno", que na época encontravam-se já bastante arruinados. Também ainda se pode observar na foto, o novo corpo da empresa, construído sobre o antigo mirante do convento de Monchique, que é o edifício com o frontão.

Expropriação e Venda a Particulares

encontrava-se arruinado e abandonado. Desta época restou uma pintura de Manuel Macedo,[137] que detalha um lavadoiro no Convento de Monchique onde a população vizinha lavava a roupa num tanque da cerca conventual, provavelmente no claustro principal. Denota-se o pormenor da janela gótica que avizinha a vegetação que tudo ocupa e dão uma ideia pitoresca do conjunto, em que tanto a Natureza como a população o ocupa (fig.25).

Lote 1

Clemente Menéres, que se dedicava à produção e comercialização de azeite e vinho do Porto, fica proprietário dos lotes 1 e 5, que compreendem toda a parte Nascente do convento, incluindo o corpo longitudinal Sul com as duas torres, a capela, o claustro pequeno, e o corpo longitudinal norte com o edifício sobre a entrada, (fig.33 e 37).

Os espaços conventuais foram ocupados pela indústria e armazenagem segundo uma lógica pacífica que ainda hoje, após ter sido desativado para esses fins, consegue-se manter a leitura global do conjunto que não foi grandemente alterada, já que se mantêm tanto o pátio como os corpos Norte e Sul na sua estrutura original (figs.1 e 2). A intenção de instalar uma fábrica a vapor de moagem de farinha e descasque de cereais provocou alterações na fachada orientada para a Rua de Sobre-o-Douro. Foram abertas onze frestas e uma porta, e a parede do alçado Norte foi recuada em função do novo alinhamento da rua[138]. Como a chaminé e a caldeira foram colocadas no exterior, o espaço não foi muito alterado.

Em 1918, parte do convento foi destruída por um incêndio que teve início na Calçada de Monchique, na fábrica de Cortiças Barbosa e C.ª, que provavelmente ocupava parte do pátio. O incêndio causou graves prejuízos na zona da entrada do convento entre os quais: "*a derrocada de parte do mirante do antigo convento*" [139], na torre Sul, onde estava instalado o Quartel da Guarda Fiscal[140]; a ala Nascente do pátio; e toda a ala Norte. A torre Sul foi reconstruída, contudo, com o seu aspeto bastante alterado, dando lugar a uma construção com frontão e esculturas de remate, que vieram modificar as fenestrações e a volumetria geral[141], (fig.58).

O piso superior da ala Nascente do pátio perdeu-se, e, no piso inferior conservam-se algumas paredes antigas e o vão original da entrada[142]. A ala Norte, que confronta a Rua de Sobre-o-Douro, foi reconstruída para armazém da Sociedade Clemente Menéres[143], e por outro requerimento foi realizado um novo acesso

137. "*É uma deliciosa tela, vigorosa de colorido, que se sente mesmo através da gravura. Este quadro desenha a um tempo um dos derruídos restos do vetusto convento de Monchique e um dos costumes mais pitorescos da localidade, com aquela verdade e consciência característica dos trabalhos de Manuel Macedo, que reúne ao brilho da sua palheta um profundo conhecimento da ciência da arte e um aturado estudo dos costumes portugueses*". Ainda refere o mesmo artigo que transcreve o que se lê no *Almanach Illustrado do Ocidente*, 1885: "O quadro pertence ao Ex. Sr. Luís Manuel Mancelos". **Henrique Cezar**, "Convento de Monchique Lavadoiro", in *O Tripeiro*, Série III, Ano II, Nº27 (147), 1927. P. 39.

138. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização". Op. Cit. P. 203.

139. **Eugénio Andrêa Cunha e Freitas**; **António Sardinha** (ed.), "Aconteceu há 50 anos… : Julho de 1918", in *O Tripeiro : Repositório de notícias portucalenses*, Série VI, ano VIII, Nº7. Julho de 1968. P. 222.

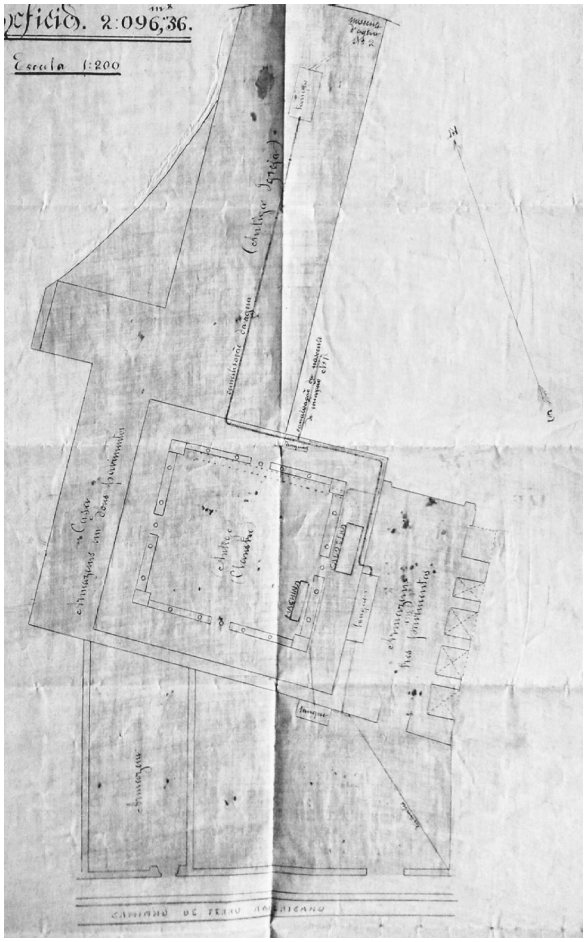
140. Licença de obra n.º1715/1924. Nesta licença de obra para a construção de uma escada e ampliação de um patamar na calçada de Monchique, existe uma planta que indica a ocupação do Quartel da Guarda Fiscal no antigo torreão do mirante do convento, já alterado em 1924 após o incêndio de 1918 que o destruiu.

141. Que ainda se pode ver hoje.

142. Segundo o Dr. João Pedro Clemente Menéres, apenas a fachada exterior da entrada faz parte da estrutura original. O edifício do lado direito da entrada, não tinha cobertura no século XIX, e foi bastante alterado. Através do levantamento cedido pelo proprietário, consegue-se ver que a estrutura das paredes não é original e o seu interior foi alterado para albergar um restaurante.

143. Licença de obra N.º 424/1917. *"A Sociedade Clemente Menéres Limitada, proprietária de um armazém na Rua de Sobre-o-Douro, pretende manda-lo reconstruir"*. Na planta que vai junto deste pedido de licenciamento, percebe-se que os muros de pedra e fachadas mantiveram-se, tendo sido reconstruídos os pisos e a cobertura em madeira.

59. 



60.

59. Fotografia das margens do rio Douro, a partir de Vila Nova de Gaia em 1964. O extinto Convento de Monchique aparece em segundo plano na margem Norte do rio ao centro da fotografia. Na época já se encontrava transformado na sede e armazéns da Sociedade Cleménte Menéres.
60. Panta de requerimento para instalação de uma fábrica no lote nº2 do extinto convento de Monchique por William Hawke. Este é o único documento que mostra o antigo claustro principal do convento, que foi coberto com telhado e transformado em fábrica.

Expropriação e Venda a Particulares

ao terraço sobre a entrada, a partir da Rua Sobre-o--Douro[144]. Em 1919 foi reconstruído outro armazém na calçada de Monchique[145], localizado do lado Norte da portaria, contíguo à ala Norte, que hoje encontra-se ocupado por um restaurante entretanto desativado.

No final do século XIX, com a construção de um novo corpo de escritórios da fábrica, e do casario na frente urbana da Rua Nova da Alfândega, foi destruída toda a parte nascente, no cunhal que dobra para a Calçada de Monchique, onde existiam a *capela oriental* e o *claustro pequeno* contíguo, ainda foram ocupados os espaços não construídos, que junto com a nova frente urbana tinham-se tornado expectantes (figs.1, 2, 26 e 59).

Lote 2

William Hawke era o proprietário do lote central, que abrangia o claustro principal e os edifícios adjacentes, juntamente com a igreja, até ao seu limite na Rua de Sobre-o-Douro (fig.55). O industrial inglês pediu licença por volta de 1875, para instalar na igreja uma fábrica de ferro e outros metais[146] (fig.60). O estabelecimento desta fábrica levou à construção de um grande armazém, que liga o claustro à Rua Nova da Alfândega, alterando-se o alçado da Rua Nova da Alfândega. Igualmente ao pátio do convento, este claustro perdeu a sua função de comunicação e distribuição de espaços.

Por volta de 1884, o professor de desenho Joaquim Manuel Teixeira Marinho realizou uma visita ao convento de Monchique, na qual visitou o lote pertencente a William Hawke, encontrava-se a igreja desprovida de quase todo o seu recheio:

"*Este mosteiro está atualmente em parte restaurado e alugado a diversos moradores, porém a parte contigua à igreja, bem como esta, foram comprados pelo mesmo industrial inglês, fabricante de mosaico, a que acima me referi, o qual habita com a sua família dentro deste mosteiro.* […] *A igreja toda esburacada por dentro, sem a talha que guarnecia os altares, conserva com tudo, pelo lado do coro, nas paredes alguns azulejos. A grade do coro foi arrancada assim como o soalho.* […]. *O teto, que se acha atualmente completo, é de pedra, no estilo gótico, porém um primor de arte não só pelos relevos e brasões de pedra, dourados, como pela segurança como está feito que é a admiração de todos os visitantes.* […]. *A um canto, no chão, dentro da capela mor da referida igreja de Monchique, encontrei a pedra que aqui se vê desenhada. É de granito pintada a cal, e parece ter sido um brasão"*[147].

Ainda sobre a igreja, diz-nos Fernando J. Moreira da Silva diz-nos que pelos finais dos anos vinte do século XX:

"Já a ossatura da igreja se encontrava despojada do seu enchimento" (fig.37), *"e pela sua beleza, um proprietário de então, mandou apear essa abóbada,* […] *para reimplantar numa sua propriedade. Todas as pedras foram devidamente arrumadas e esquecidas. Poucos anos depois, foi preciso cimentar o chão de um armazém: recorreu-se a essas pedras e delas se fizeram se fez brita (!) para serem cobertas de cimento"*.[148]

O claustro, bem como o grande edifício que se estendia a poente do claustro, (onde tinha lugar as *cozinhas*

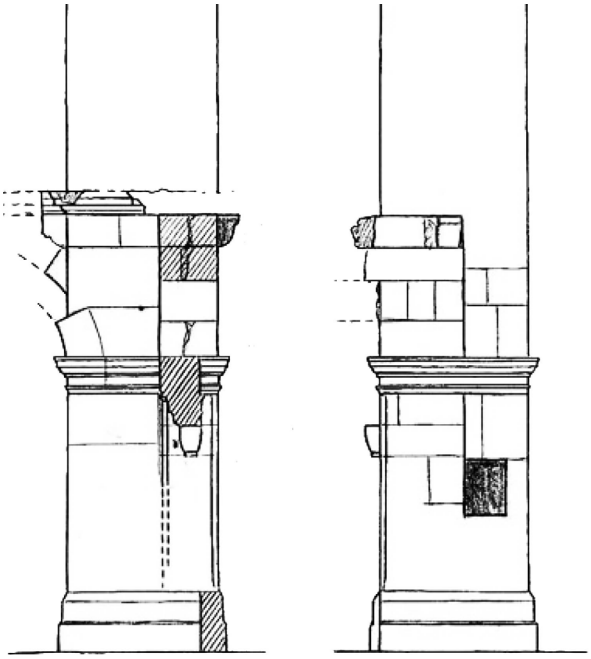
144. Licença de obra N.º 485/1918.

145. Licença de obra N.º 120/1919. *"O presente projeto refere-se à reconstrução e ampliação de um armazém que a Sociedade «Clemente Menéres Limitada», possui na Calçada de Monchique* […]. […] *Todas as figuras das fachadas, assim como frisos portas e janelas, serão toscas para serem revestidas a cimento"*.

146. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização". Op. Cit. P. 203.

147. Apontamentos recolhidos por Joaquim Manuel Teixeira Marinho por volta de 1885. Transcrição em, **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique : (continuação)". Op. Cit. P. 37-54.

148. **Fernando J. Moreira da Silva**, "O Convento de Monchique". Op. Cit. P. 52-55.



61.



62.



63.

61. Desenho de levantamento realizado pelos arquitetos Luís Aguiar Branco e Paulo Pestana Sousa, para a elaboração do estudo histórico e arquitetónico da parcela do extinto convento de monchique em 2013. Pelo desenho, podemos observar que haviam dois períodos de construção, um mais antigo, a que corresponde a parte destacada à esquerda, à qual foi adossada e acrescentada a arcaria construída no século XVII.
62. Vista aérea do extinto convento de monchique, onde se destaca a cores, o bairro Ignez, mandado construir pelo Eng. Eleutério da Fonseca.
63. O mesmo ponto de vista em 1865. Relativamente à figura anterior, podemos ver que a grande casa térrea situada na parte mais alta, assim como as duas casas do lado direito, desapareceram e foram transformadas em bairro operário e anexo.

Expropriação e Venda a Particulares

particulares das freiras), desapareceram antes de 1929, ano em que existe um requerimento para ampliação de um armazém da União Fabril de Lisboa[149], localizado sobre o claustro, que já não existe[150].

Do claustro, apenas se conserva um pilar que suporta a fachada Sul, (fachada principal do convento), onde se podem observar vestígios do arranque da arcaria (fig.61). Desaparecidas as alas Norte, Sul e Poente do claustro, apenas se conservou a sua ala Nascente.

Lote 3

Henry Burnay, o comprador do lote poente constituídos pela grande *casa térrea* e o volume das cozinhas particulares de cada freira, situada imediatamente abaixo, vendeu-os mais tarde a Alexandre Mont'Alverne que aí estabeleceu a Empresa Industrial de Monchique, para a qual solicitou licenças para aumento da altura do pé-direito e fazer quatro aberturas no edifício da Rua de Sobre o Douro, bem como a alteração deste alçado e aumento de um piso[151].

Dos edifícios deste lote, localizados na Rua de Sobre-o-Douro (fig.55), desapareceu a grande casa térrea a Noroeste (fig.63), sobre a qual foi construída um bairro operário em 1915, o bairro Ignez, pelo Eng. Eleutério da Fonseca[152] (fig.62); ainda desapareceram, na mesma rua, as casas que se localizavam sobre a capela-mor da igreja.

No final do século XIX, devido ao edifício não se adequar aos fins pretendidos, o funcionamento industrial da empresa foi desativado. Tal como os outros lotes, foram adaptados os espaços preexistentes a fins industriais, até mais não servirem o seu uso e caírem no abandono.

Em 1957 encontra-se o convento de Monchique bastante arruinado e transformado em armazéns,[153] e estava instalada a Guarda Fiscal na parte mais baixa da calçada de Monchique.[154] Em 1927 já se apresentava em ruínas:

"[…]*, mal se pode presentemente ajuizar, tais transformações havidas, após a sua venda a particulares em 1874, se bem que difícil não seja ver a grandeza do conjunto pelo que ainda, embora mutilado, erguido está".*[155]

Durante o processo de adequação dos espaços conventuais às necessidades industriais dos seus proprietários, o convento foi sucessivamente destruído, perdeu um modelo bem conseguido de uma harmoniosa ligação entre monumento e espaço envolvente, caindo no esquecimento.

As únicas medidas que se prenderam com o intuito de salvaguardar o património do convento, visaram principalmente um ponto de vista museológico, olhando apenas às suas partes e não à sua integração

149. Edifício demolido em Maio de 2017, para construção de um hotel, ainda em construção, no mesmo lote.

150. Licença de obra N.º 501/1929.

151. **Ana Cristina Pereira**, "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização". Op. Cit. P. 203-204.

152. Licença de obra N.º 364/1915. *"O engenheiro Eleutério Adolfo Moreira da Fonseca, pretende transformar em bairro de casas baratas, o barracão onde esteve instalada a Fábrica de Pregaria União Industrial Portuense com a fachada voltada à Rua de Sobre o Douro"*. Ao barracão referia-se o antigo edifício da hospedaria, que esteve ocupado pela Empresa Industrial de Monchique, propriedade de Mont'Alverne e Companhia, que em 1889 pela licença de obra n.º 613/1889 obtiveram licença para *"alterar, em harmonia com o alçado junto, a fachada do antigo convento de Monchique que fica voltada para a Rua de Sobre-o-Douro"*.

153. Segundo uma reprodução da estampa que ornamenta o livro do Padre Agostinho Rebelo da Costa, intitulado Descrição Topográfica e Histórica da Cidade do Porto. Na reprodução consultada, segue-se uma descrição dos monumentos, onde se refere o seu estado em 1957. **Artur de Magalhães Basto** (direção); **António Sardinha** (edição), "A nossa Capa", in *O Tripeiro*. Série V, Ano XIII, Nº1, 1957. P. 25.

154. "Na parte de baixo do citado portão de ferro, acha-se aquartelado, presentemente, o Batalhão nº3 da Guarda Fiscal. / […] No rés-da-rua do primeiro, quem vai de Miragaia, está instalada a Cantina da Guarda Fiscal, assim como o posto de Massarelos da mesma Guarda Fiscal". **Horácio Marçal**, "O Bairro de Miragaia : II (conclusão)". Op. Cit. P. 80-84.

155. **Pedro Vitorino**. "Monchique – notabiliza-se pela obra de talha da sua igreja". Op. Cit. P. 312-313.



64.

64. Pormenor do portal trilobado de estilo manuelino provindo do extinto convento de Monchique e hoje presente e reconstituído no jardim do Museu Nacional Soares dos Reis. Fotografia da coleção Vitorino Ribeiro.

Expropriação e Venda a Particulares

no conjunto; também justificada pela impossibilidade de salvar todo o conjunto devido ao fator económico e de possuir diversos donos. O caráter museológico desta atitude transparece na transferência de alguns elementos para museus, onde pudessem ser contemplados pelo público geral.

Como valor artístico de um tempo passado, os ornatos, decorações e elementos do convento prevaleceram sobre a sua arquitetura. Em 1875 dá entrada no Museu do Carmo em Lisboa a inscrição hebraica que pertencia à sinagoga existente em Monchique.[156] Em 1927, foi oferecido por Eleutério da Fonseca ao Museu Municipal do Porto, a pedra tumular da fundadora do convento[157], e ainda um portal manuelino[158], que se pode encontrar hoje reconstituído no jardim do Museu Nacional Soares dos Reis (fig.64).

156. *"Esta* [inscrição] *dá entrada no Museu lisboeta a 3 de Fevereiro de 1875, encontrava-se numa das paredes do Convento de Monchique, do lado esquerdo de quem entra no pátio, e próximo da ombreira do portão da horta, oferecida por Clemente Joaquim Guimarães Menéres"*. **Eugénio Andrêa da Cunha e Freitas** (direção); **António Sardinha** (edição), "Efemérides Portuenses", in *O Tripeiro*, Série VI, Ano III, Nº2, 963. P. 60.

157. "[…], *grande pedaço de magnífico mármore, foi gentilmente oferecido pelo seu possuidor o ilustre engenheiro Sr. Eleutério da Fonseca ao Museu Municipal do Porto, onde breve dará entrada"*. **Pedro Vitorino**. "Monchique – notabiliza-se pela obra de talha da sua igreja". Op. Cit. P. 312-313.

158. **Pedro Vitorino**, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique : (continuação) ". Op. Cit. P. 37-54.

3.4. TRANSFORMAÇÕES PARA O SÉCULO XXI

Do Convento aos "Dormitórios de Monchique"





LÂMINA 0

Implantação

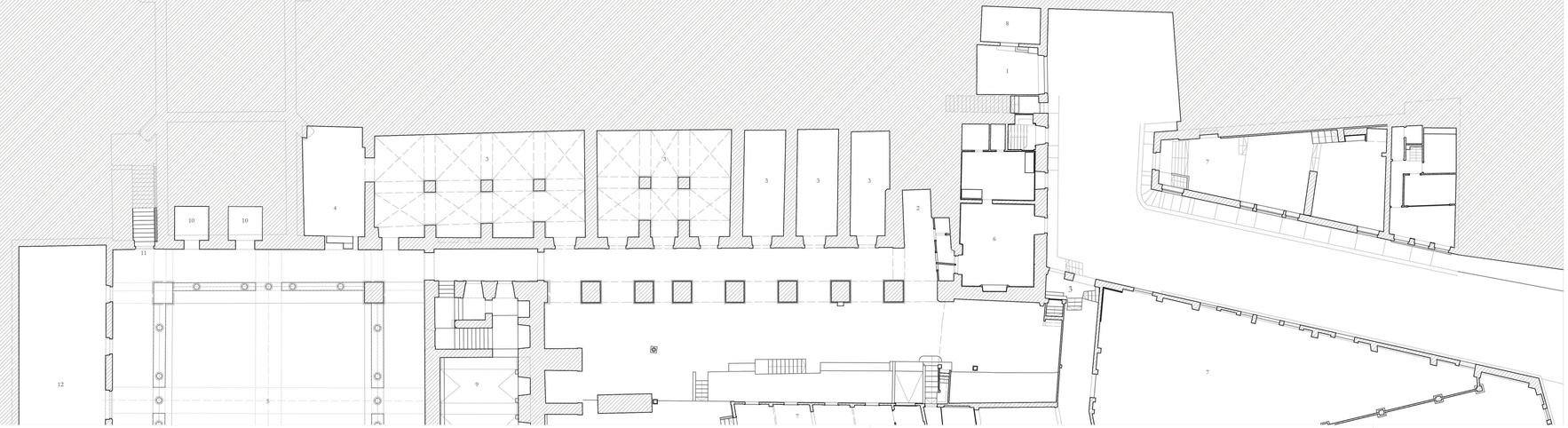
Escala 1:2000

Planta à cota 2000

LÂMINA I

Existente

Escala 1:200
Planta à cota 18.00

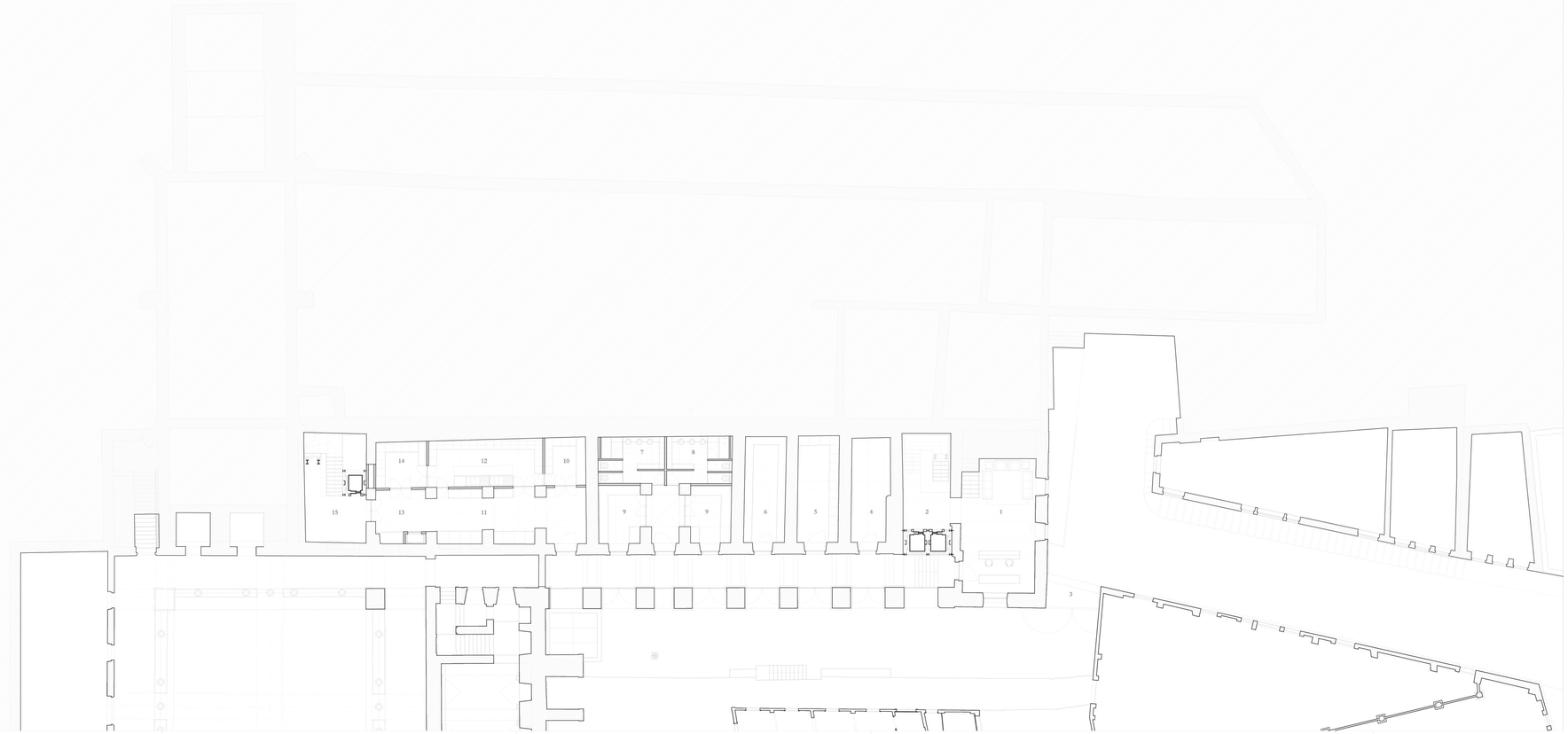


1. Entrada principal.
2. Rampa de acesso ao piso superior.
3. Oficinas do convento.
4. Torre Poente - sala onde existia uma capela, cujo portal para o claustro é de estilo manuelino, e está entaipado por o claustro pertencer a outro proprietário.
5. Claustro.
6. Torre Nascente - dependências e compartimentos das obras dos séculos XIX/XX.
7. Áreas destinadas à Sociedade Clemente Menéres.
8. Portaria. Séculos XIX/ XX.
9. Ala Nascente.
10. Capelas do claustro.
11. Escadas de acesso ao coro baixo da igreja.
12. Armazém. Séculos XIX/XX.

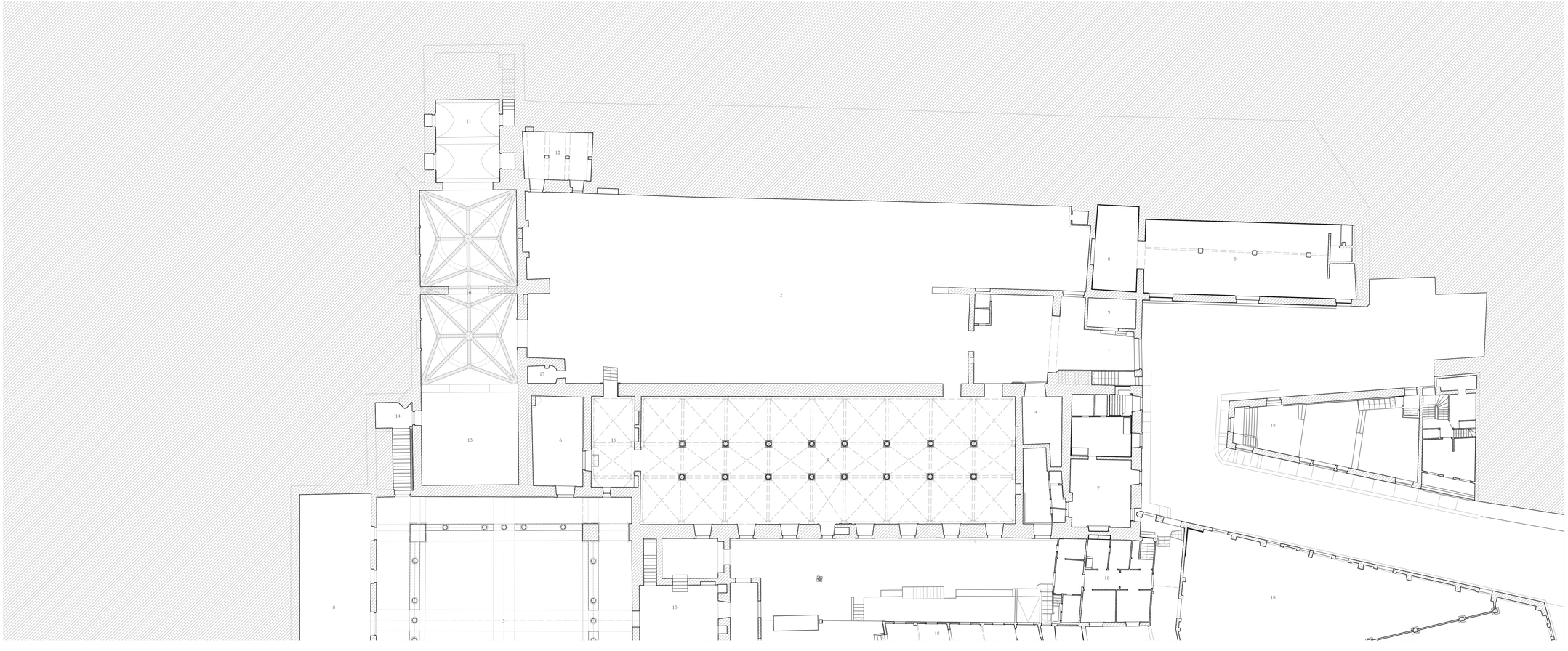
LÂMINA I

Proposto

Escala 1:200
Planta à cota 18.00



1. Receção.
2. Acessos verticais para o público.
3. Entrada *técnica* e de serviços.
4. Serviços - lixo.
5. Serviços - armazenagem de frios.
6. Serviços - economato.
7. Serviços - vestiários masculinos.
8. Serviços - vestiários femininos.
9. Serviços - salas para o staff, de convívio e de refeições.
10. Cozinha - zona de confeção de frios.
11. Cozinha - zona de empratamentos.
12. Cozinha - zona de confeção e preparação.
13. Cozinha - passa-pratos do restaurante.
14. Cozinha - copa suja.
15. Acessos verticais de serviço e emergência.



LÂMINA 2

Existente

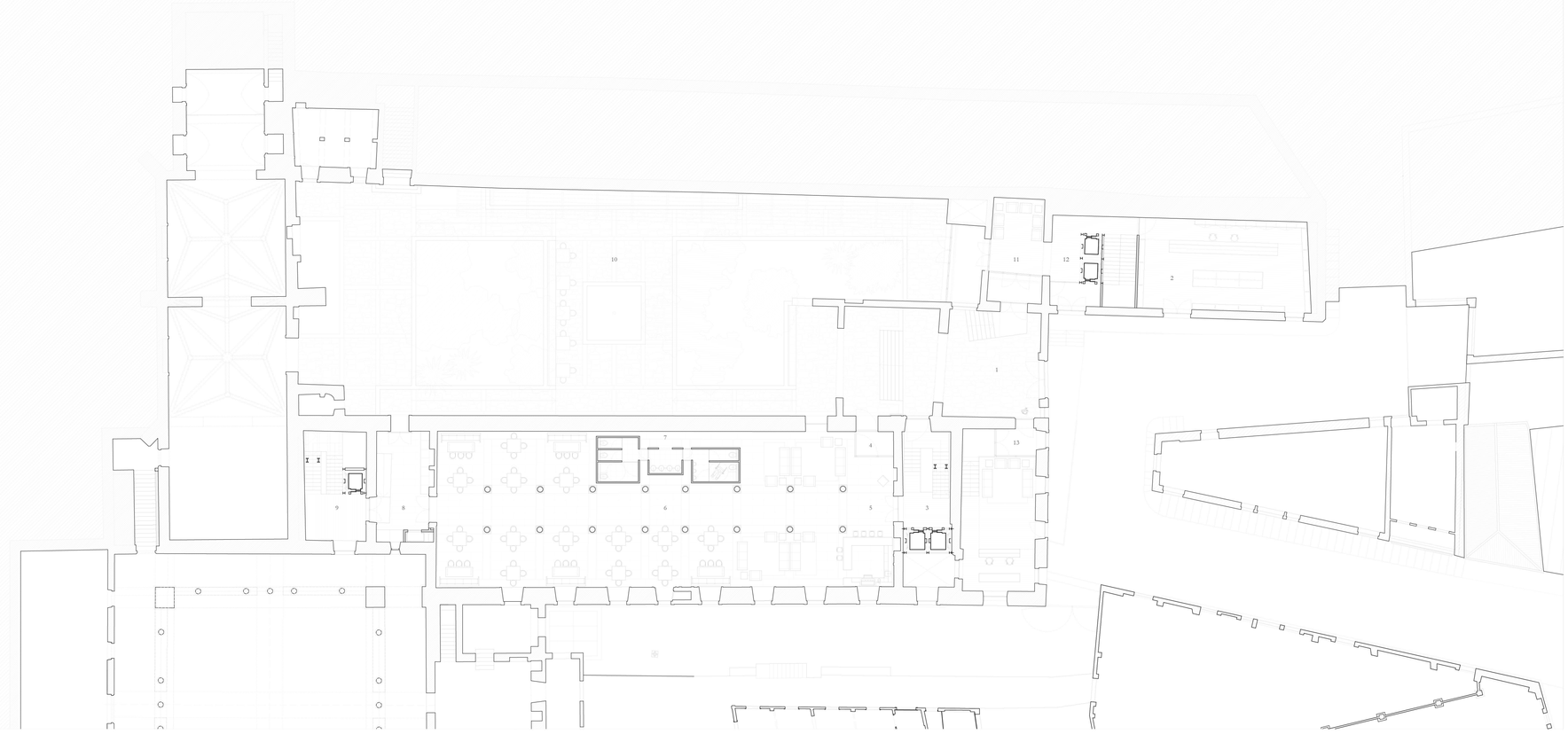
Escala 1:200
Planta à cota 21.00

1. Entrada principal.
2. Pátio principal.
3.Claustro.
4. Rampa para o piso inferior.
5. Refeitório.
6. Torre Poente.
7. Torre Nascente - dependências e compartimentos das obras dos séculos XIX/XX.
9. Armazém. Séculos XIX/XX.
10. Igreja - nave principal.
11. Igreja - capela-mor.
12. Igreja - sacristia.
13. Igreja - coro baixo.
14. Escadas de acesso ao claustro.
15. Ala Nascente do claustro - cozinha da comunidade.
16. Átrio de acesso ao pátio.
17. Antiga torre dos sinos.
18. Áreas destinadas à Sociedade Clemente Menéres.

LÂMINA 2

Proposto

Escala 1:200
Planta à cota 21.00



1. Entrada principal, semi-pública, para acesso do pátio e restaurante
2. Loja/exposições.
3. Acessos verticais para o público.
4. Acesso exterior do restaurante.
5. Zona de bar.
6. Restaurante.
7. Lavabos.
8. Copa de apoio ao restaurante. Passa-pratos.
9. Acessos verticais de serviço e emergência.
10. Esplanada.
11. Espaço de estar.
12. Acessos verticais para zona de administração, eventos e terraço.
13. Acesso à receção.

LÂMINA 3

Existente

Escala 1:200
Planta à cota 26.50



1. Escadas de acesso.
2. Ala Sul - dormitórios.
3. Torre Poente.
4. Torre dos sinos.
5. Igreja - nave principal.
6. Igreja - capela-mor.
7. Igreja - escada de acesso à tribuna.
8. Igreja - coro alto.
9. Claustro.
10. Torre Nascente - dependências e compartimentos das obras dos séculos XIX/XX.
11. Armazém. Séculos XIX/XX.
12. Anexo sobre o pátio principal. Séculos XIX/XX.

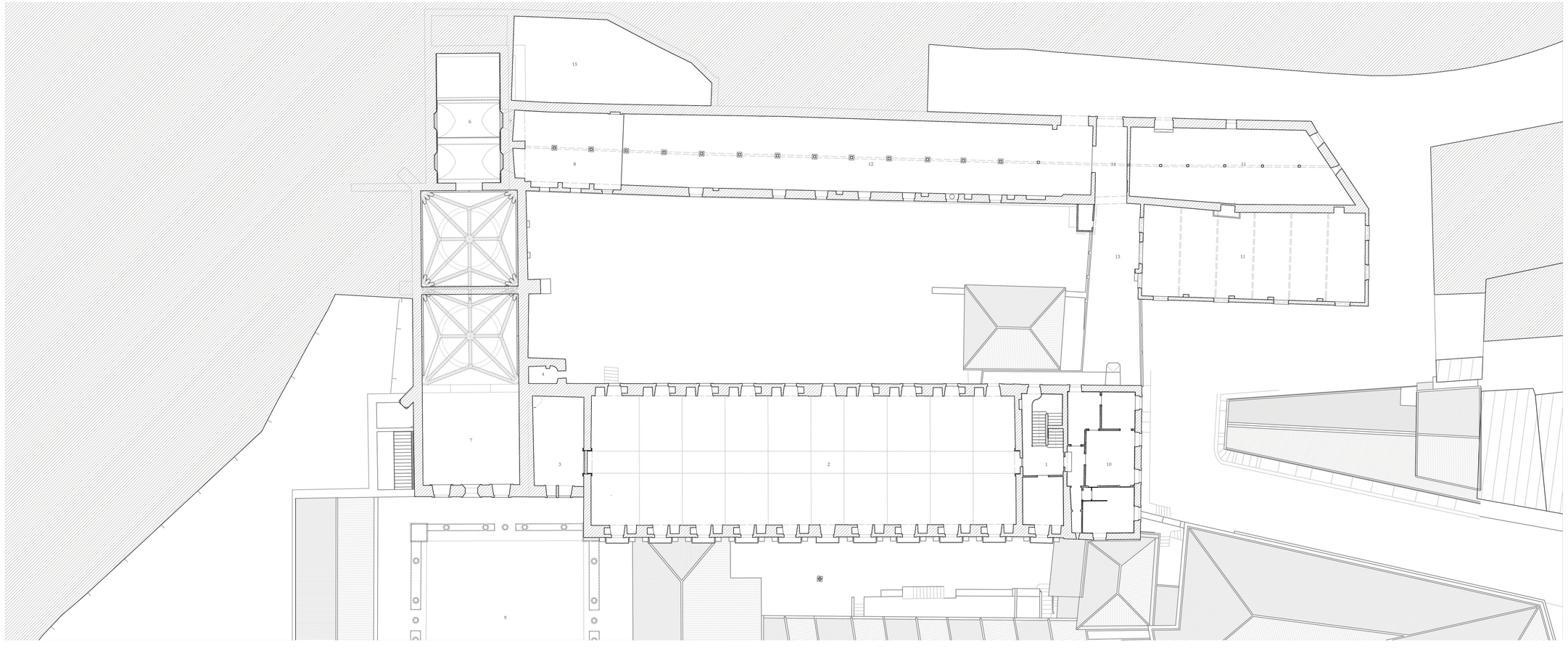
LÂMINA 3

Proposto

Escala 1:200
Planta à cota 26.50



1. Acessos verticais para o público.
2. Sala de convívio e *kitchenette* para os hóspedes/ residentes.
3. Lavabos para o uso dos hóspedes/ residentes.
4. Corredor da ala de quartos.
5. Zona de estar.
6. Quarto suite - tipo.
7. Quarto suite com sala - tipo.
8. Acessos verticais de serviço e emergência.
9. Acessos verticais para zona de administração, eventos e terraço.
10. Administração - gabinete.
11. Administração - sala de reuniões.
12. Administração - acesso exterior.
13. Administracção - lavabos e vestiarios.
14. Administração - sala de apoio/armazenagem.



LÂMINA 4

Existente

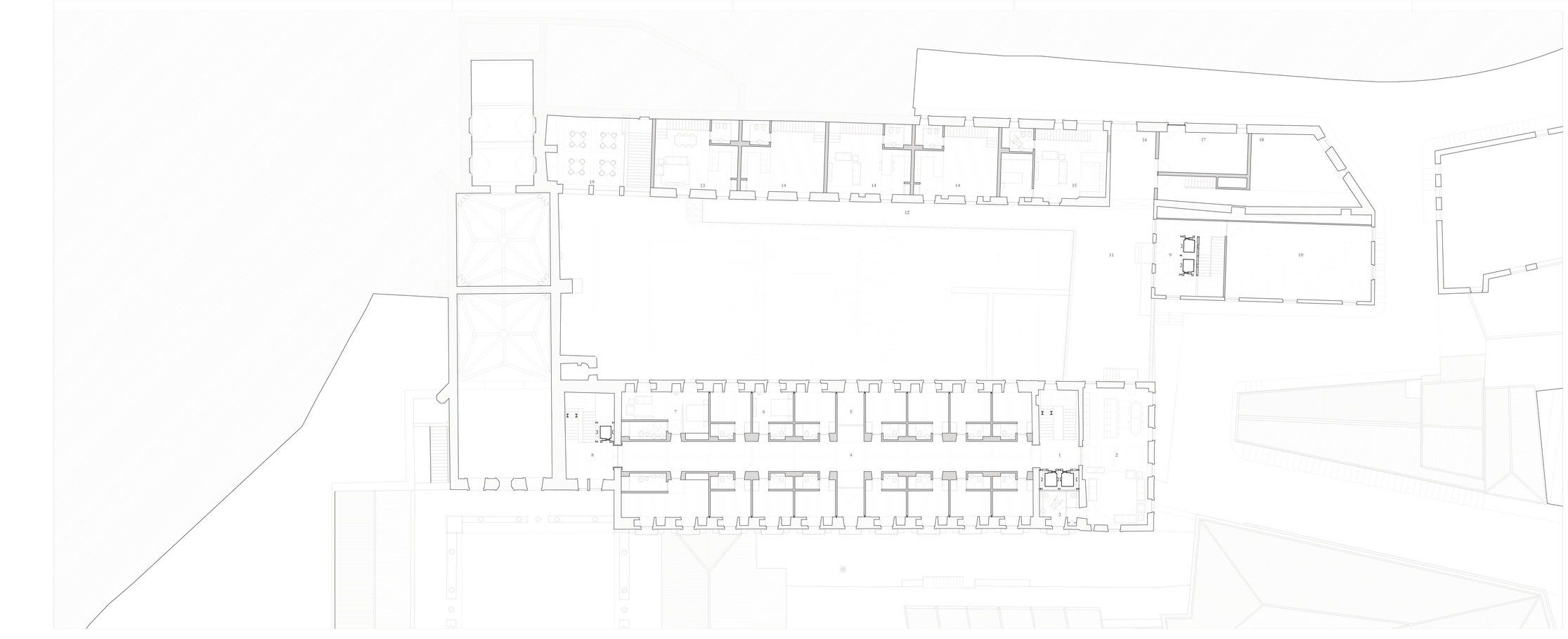
Escala 1:200
Planta à cota 29.60

1. Escadas de acesso.
2. Ala Sul - dormitórios.
3. Torre Poente.
4. Torre dos sinos.
5. Igreja - nave principal.
6. Igreja - capela-mor.
7. Igreja - coro alto.
8. Zona da antiga portaria, onde existe uma *loggia* entaipada.
9. Claustro.
10. Torre Nascente - dependências e compartimentos das obras dos séculos XIX/XX.
11. Armazém. Séculos XIX/XX.
12. Ala Norte.
13. Terraço. Séculos XIX/XX.
14. Acesso ao terraço a partir da Rua de Sobre-o-Douro. Século XIX/XX.
15. Antigos anexos do convento.

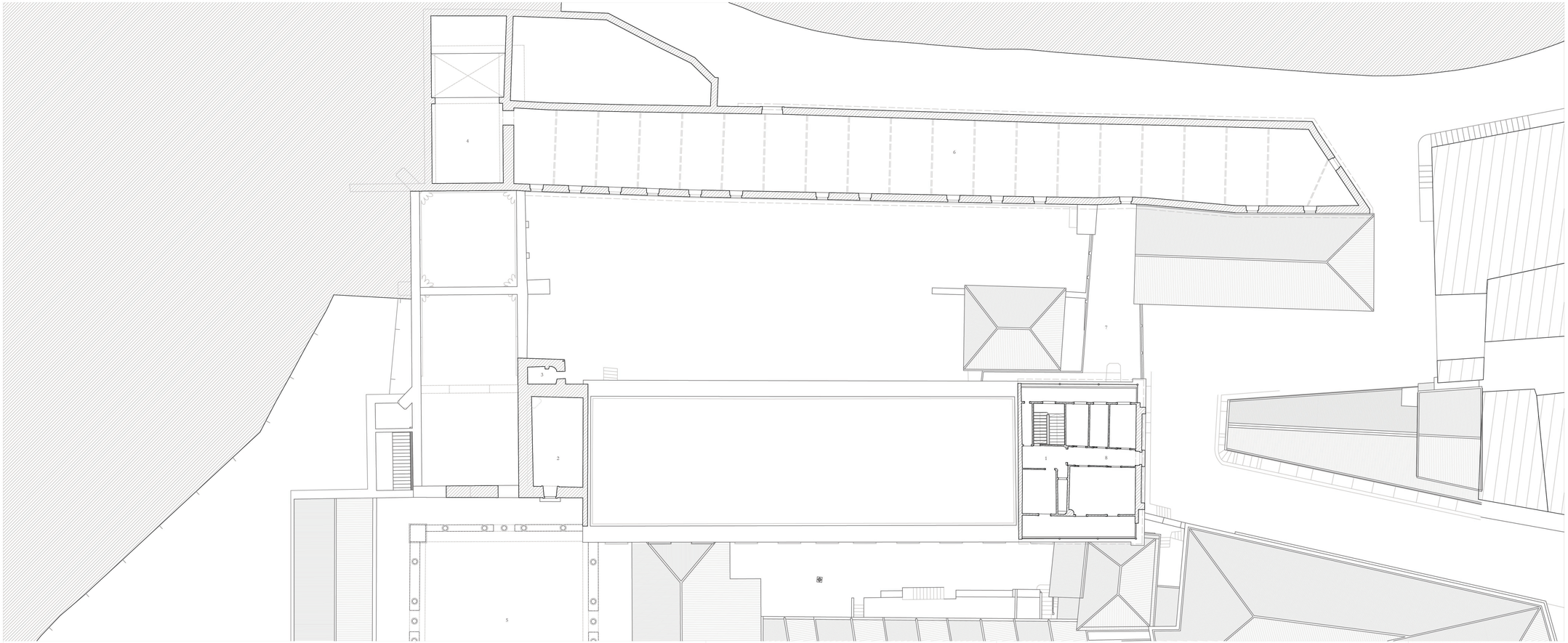
LÂMINA 4

Proposto

Escala 1:200
Planta à cota 29.60



1. Acessos verticais para o público.
2. Sala de convívio e kitchenette para os hóspedes/residentes.
3. Lavabos para o uso dos hóspedes/residentes.
4. Corredor da ala de quartos.
5. Pé-direito duplo da zona de estar.
6. Quarto suite - tipo.
7. Quarto suite - com sala.
8. Acessos verticais de serviço e emergência.
9. Acessos verticais para zona de administração, eventos e terraço.
10. Salão para eventos.
11. Terraço.
12. Galeria de acesso às casas da ala Norte.
13. Casa duplex T4.
14. Casa duplex T2.
15. Casa duplex T3 - acessível.
16. Acesso paticular para as casas da ala Norte e terraço.
17. Serviços - lavandaria.
18. Área técnica - Grupo de cisterna e bombagem.
19. Varanda da antiga portaria do convento

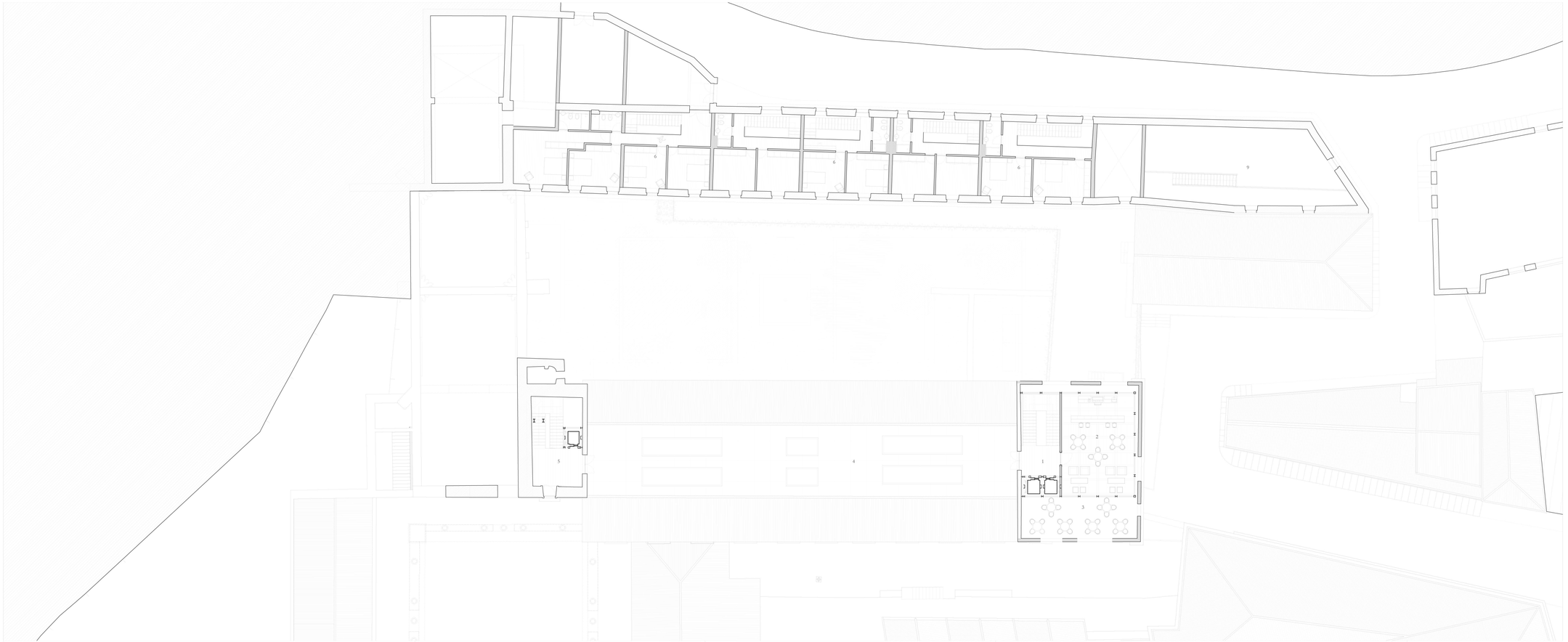


LÂMINA 5

Existente

Escala 1:200
Planta à cota 29.60

1. Escadas de acesso.
2. Torre Poente.
3. Torre dos sinos.
4. Anexo sobre a capela-mor da igreja.
5. Claustro.
6. Ala Norte, que estava destinada a dormitórios.
7. Terraço. Séculos XIX/XX.
8. Anexos. Séculos XIX/XX.

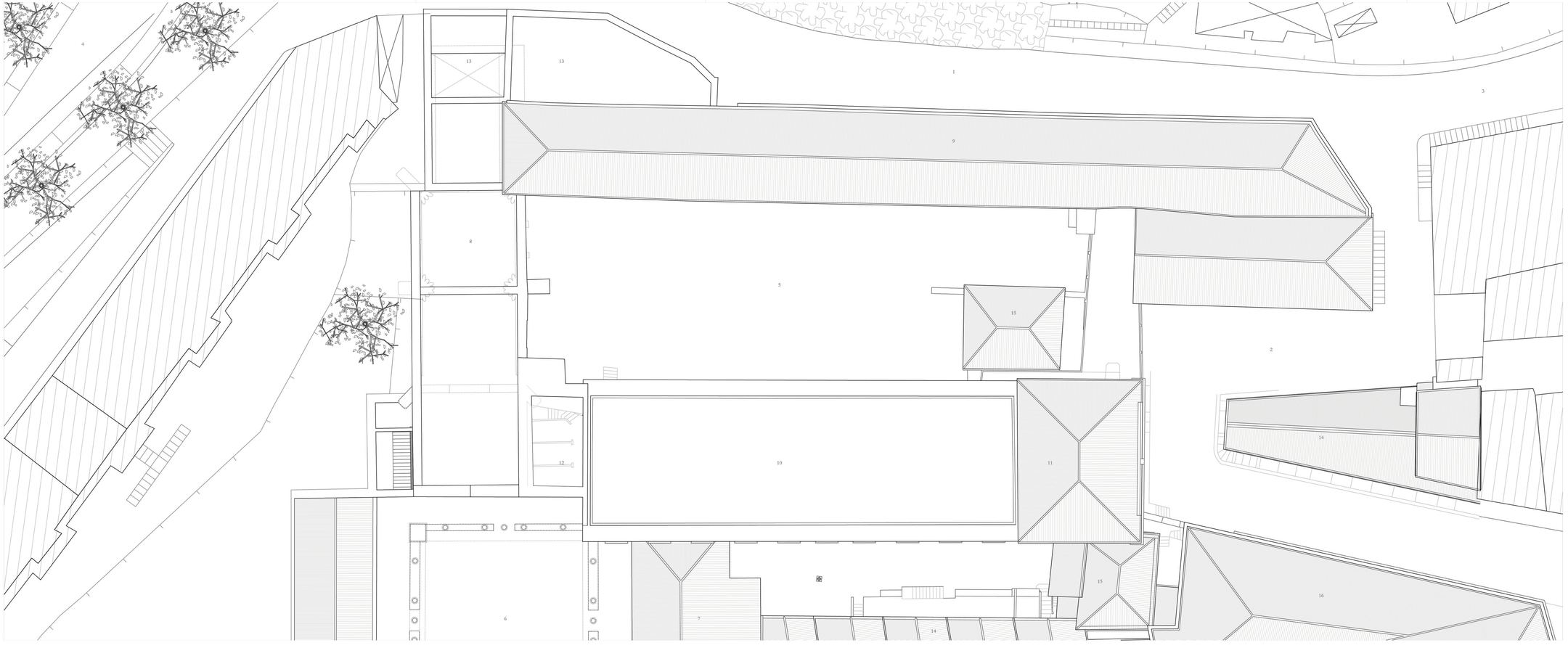


LÂMINA 5

Proposto

Escala 1:200
Planta à cota 29.60

1. Acessos verticais para o público.
2. Bar *mirante*.
3. Esplanada.
4. Área técnica - instalações de ar condicionado.
5. Acessos verticcais de serviço e emergência.
6. Quarto das casas da ala Norte.
7. Pátio e entrada particular da casa duplex T4.
8. Área técnica - PT.
9. Área técnica - instalações de ar condicionado.



LÂMINA 6

Existente

Escala 1:200
Planta à cota 50.00

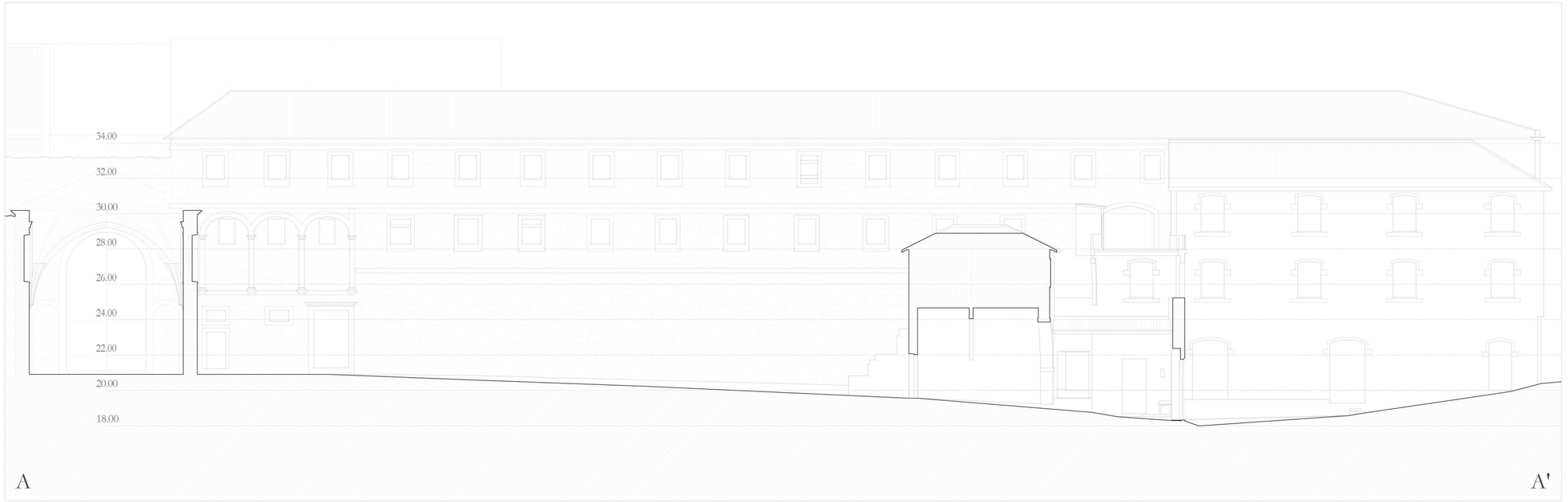
1. Rua de Sobre-o-Douro.
2. Calçada de Monchique.
3. Rua da Bandeirinha.
4. Rua da Restauração.
5. Pátio principal.
6. Claustro.
7. Claustro - ala Nascente.
8. Igreja.
9. Ala Norte.
10. Ala Sul.
11. Torre Nascente.
12. Torre Poente.
13. Anexos da época conventual.
14. Armazéns da Sociedade Clemente Menéres.
15. Anexos da Sociedade Clemente Menéres.
16. Sede da Sociedade Clemente Menéres.



LÂMINA 6

Proposto

Escala 1:200
Planta à cota 50.00

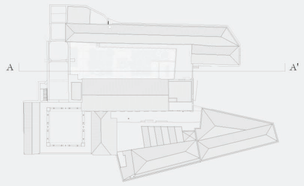




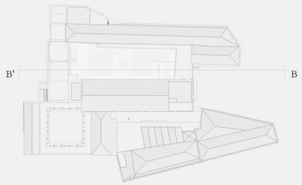
LÂMINA 7

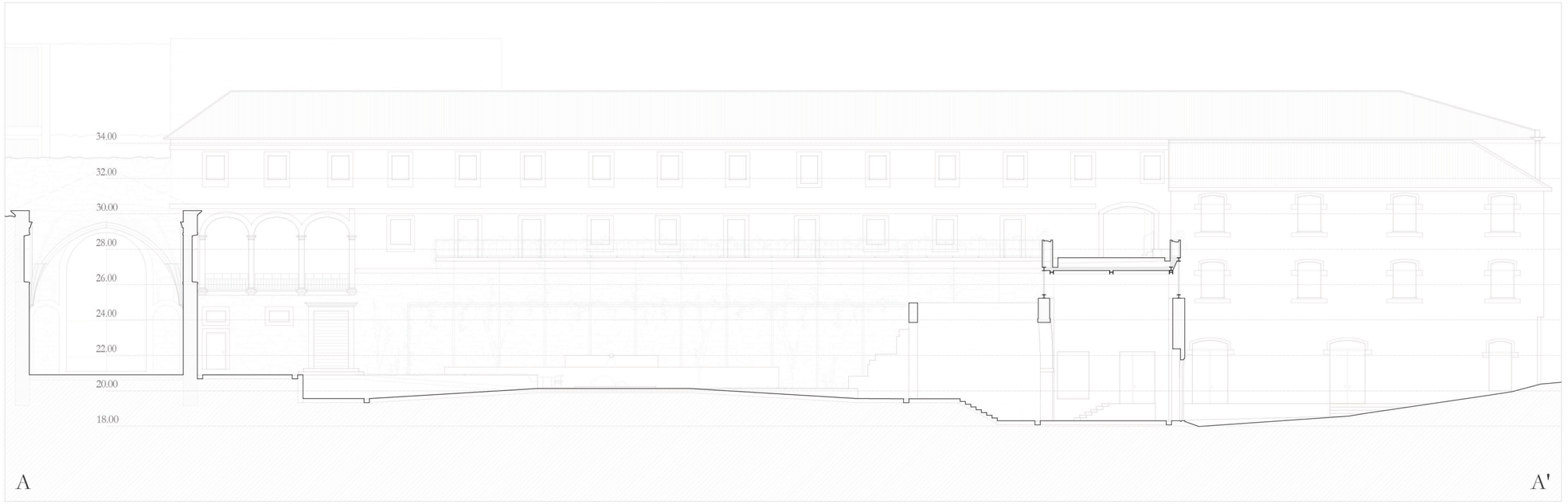
Existente

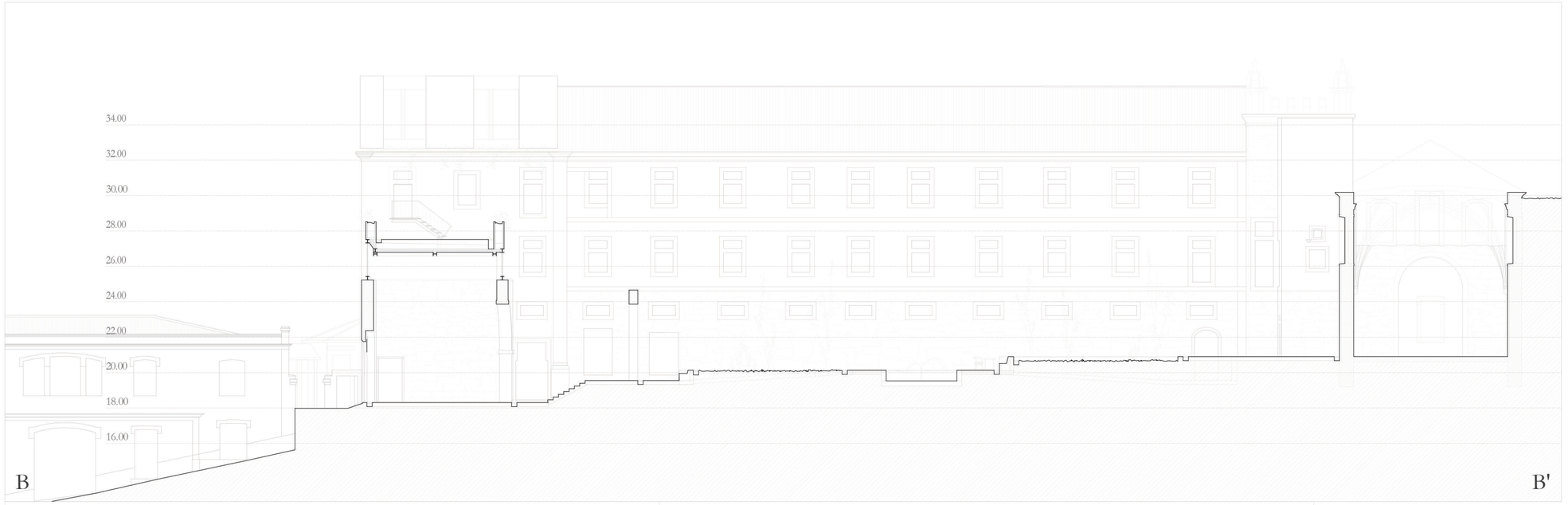
Escala 1:200
Corte A - A'
Alçado Sul do Pátio Principal



Escala 1:200
Corte B - B'
Alçado Norte do Pátio Principal



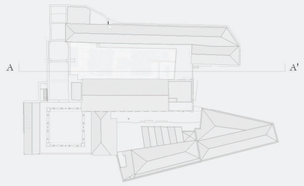




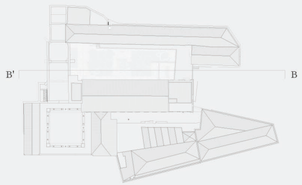
LÂMINA 7

Proposto

Escala 1:200
Corte A - A'
Alçado Sul do Pátio Principal



Escala 1:200
Corte B - B'
Alçado Norte do Pátio Principal



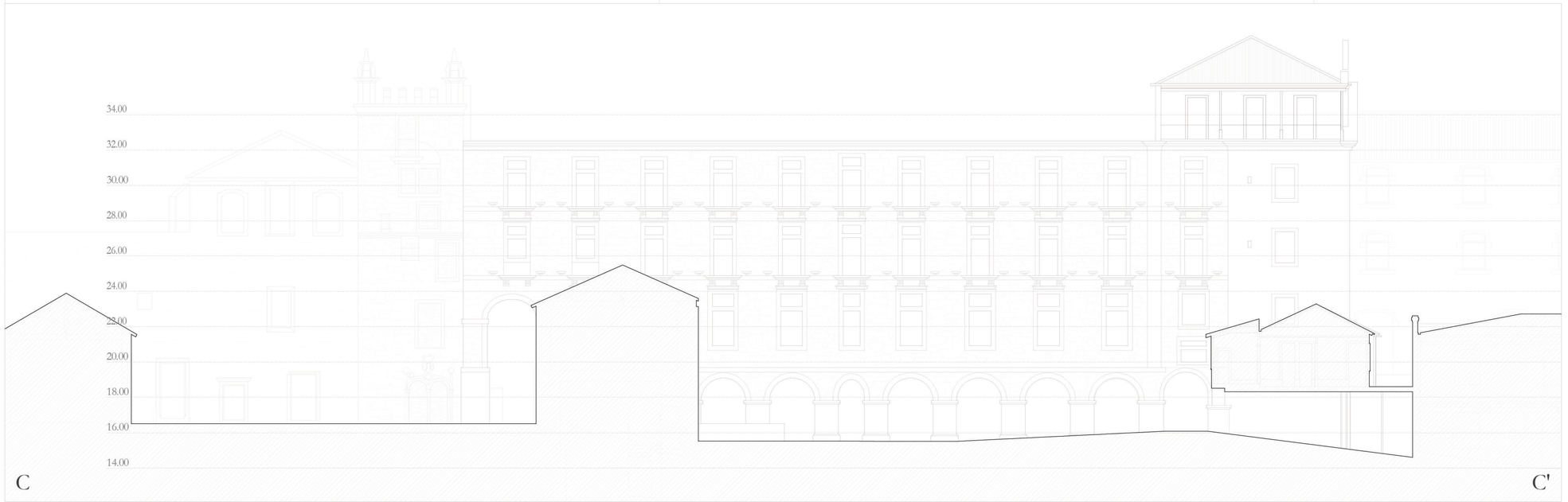
LÂMINA 8

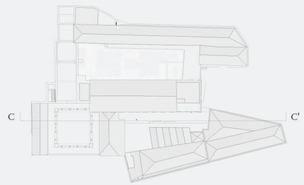
Existente

Escala 1:200

Corte C - C'

Alçado Sul, e Antigo Claustro



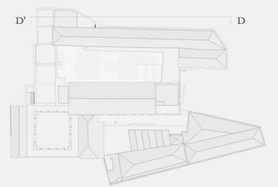


Escala 1:200

Corte D - D'

Alçado Norte da Ala Norte



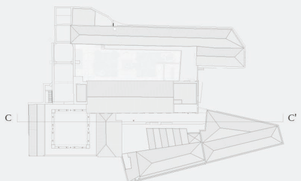


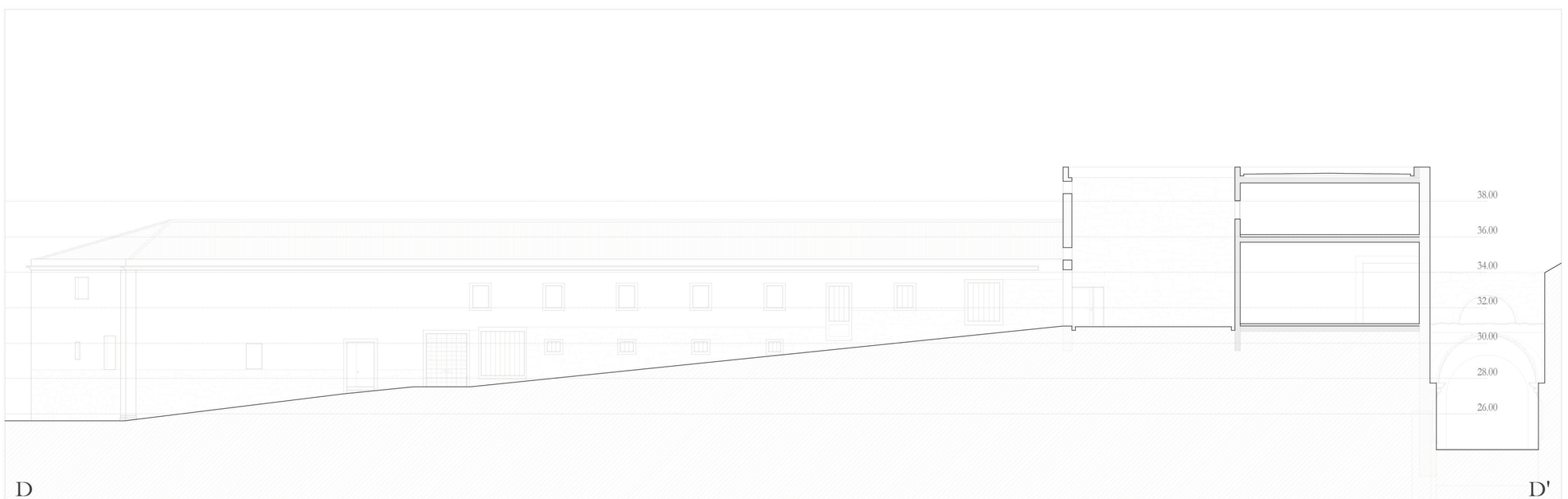
LÂMINA 8

Proposto

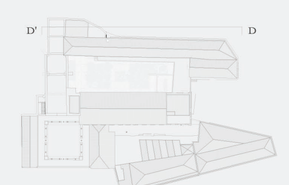


Escala 1:200
Corte C - C'
Alçado Sul e Antigo Claustro



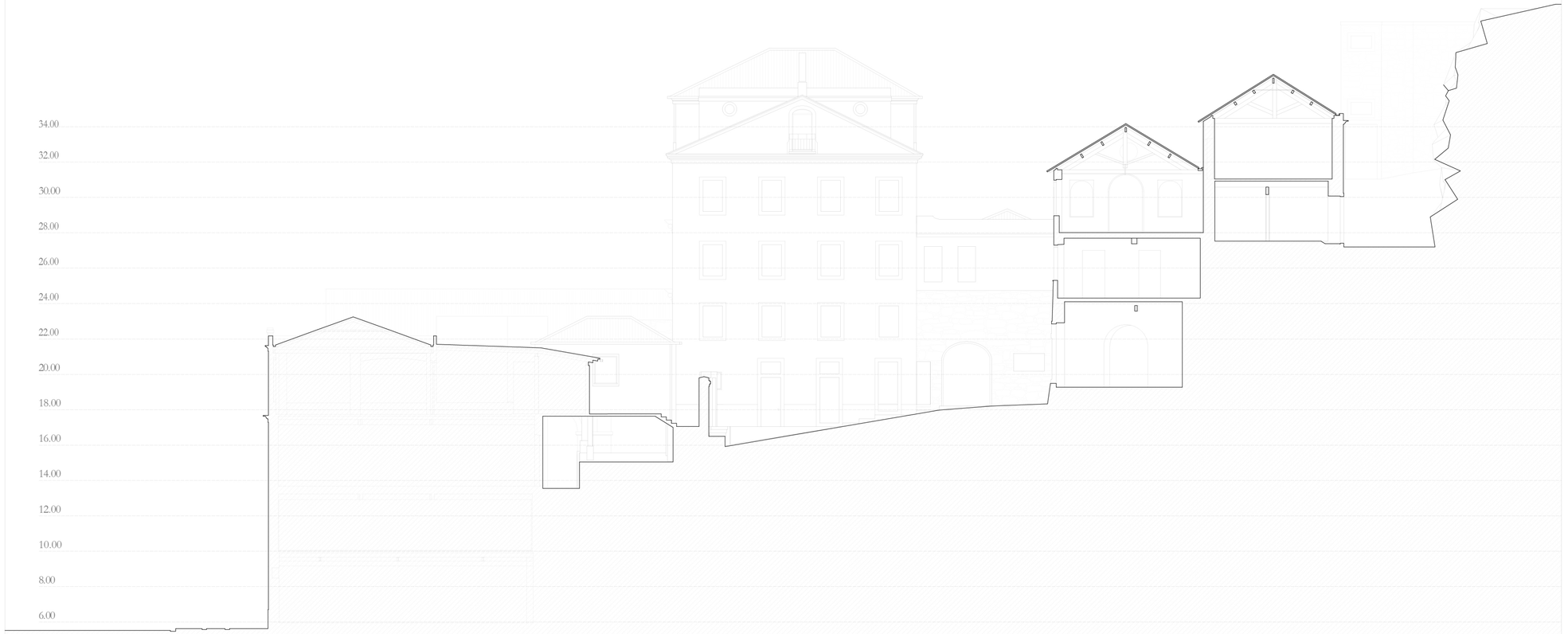


Escala 1:200
Corte D - D'
Alçado Norte da Ala Norte



LÂMINA 9

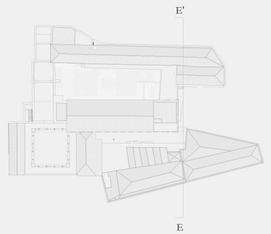
Existente



Escala 1:200

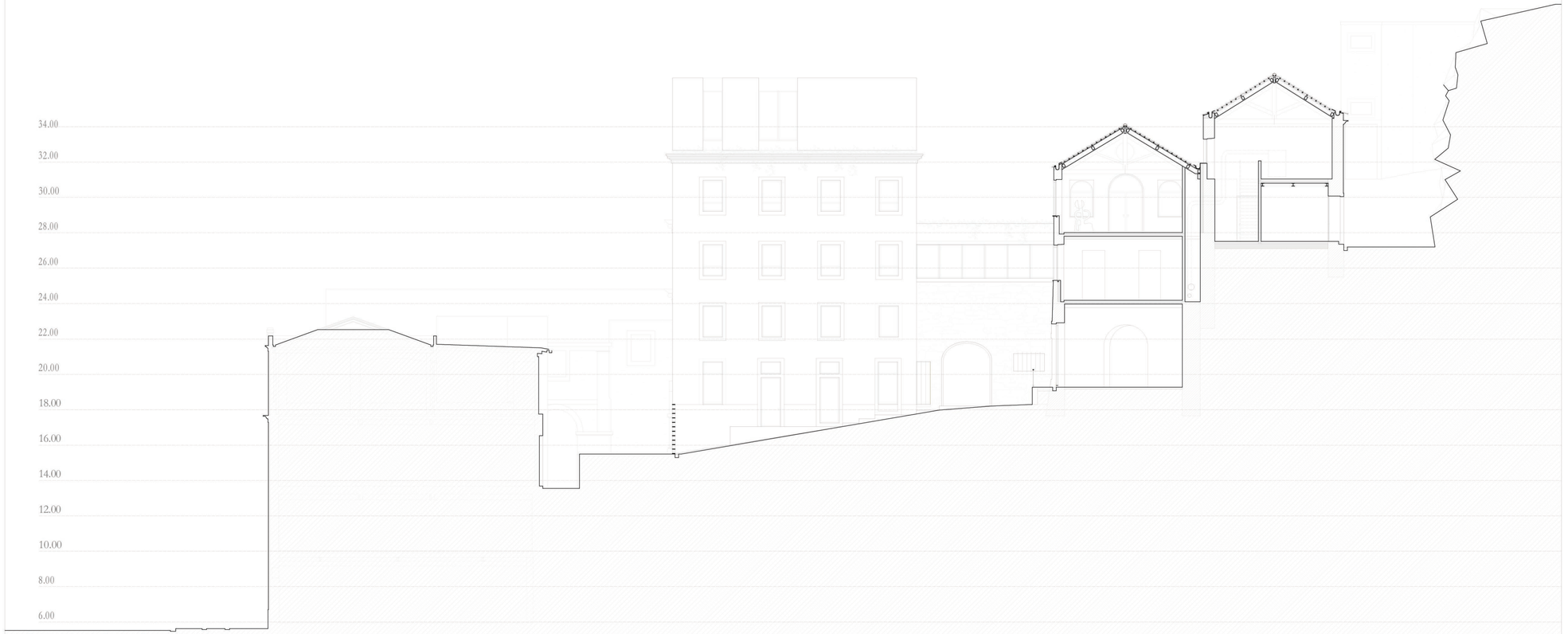
Corte E - E'

Corte Transversal e Alçado Principal



LÂMINA 9

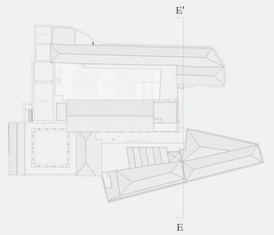
Proposto



Escala 1:200

Corte E - E'

Corte Transversal e Alçado Principal



LÂMINA 10

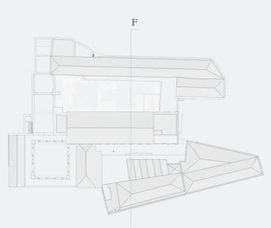
Existente



Escala 1:200

Corte F - F'

Corte Transversal Nascente



LÂMINA 10

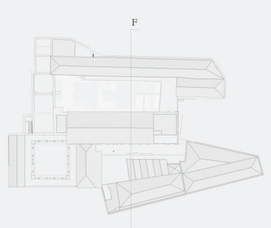
Proposto



Escala 1:200

Corte F - F'

Corte Transversal Nascente

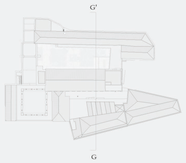


LÂMINA II

Existente



Escala 1:100
Corte G - G'
Corte Transversal Poente

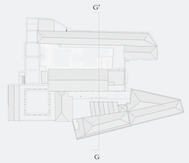


LÂMINA II

Proposto

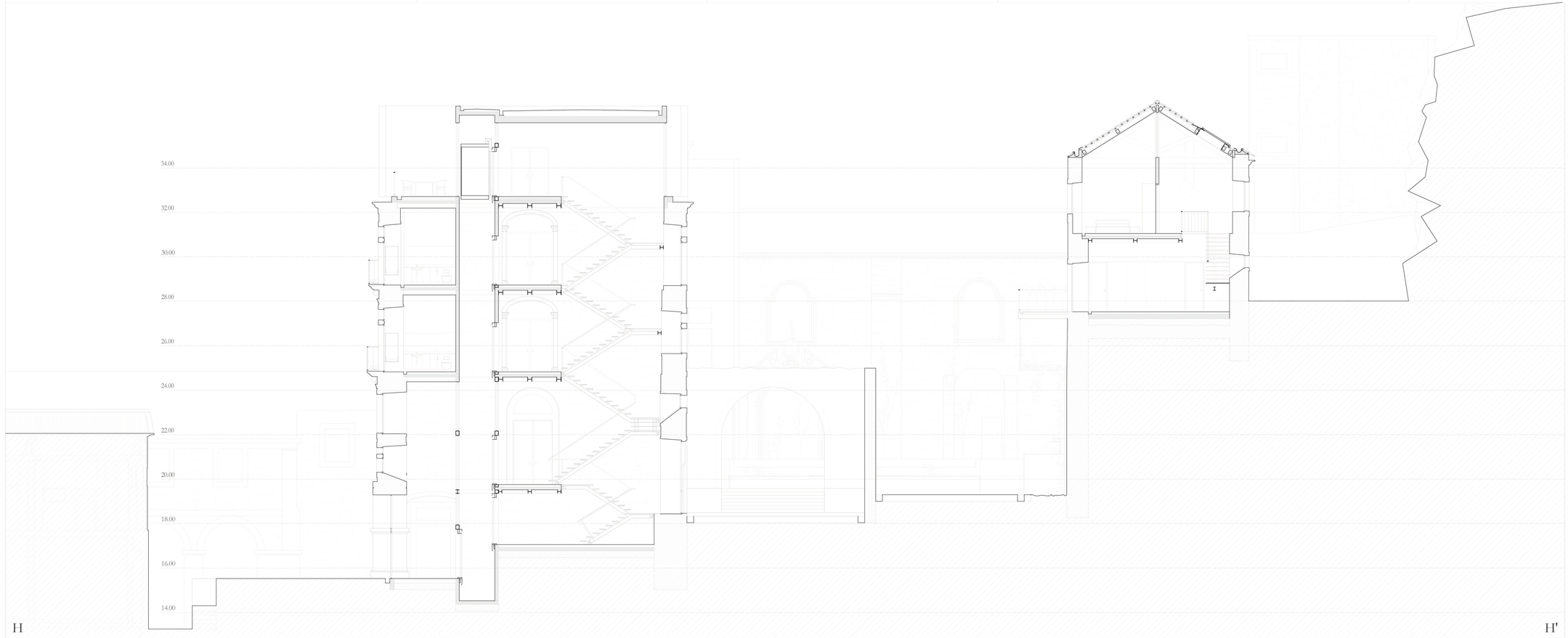


Escala 1:100
Corte G - G'
Corte Transversal Poente

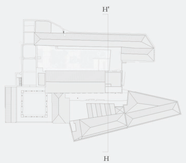


LÂMINA 12

Proposto

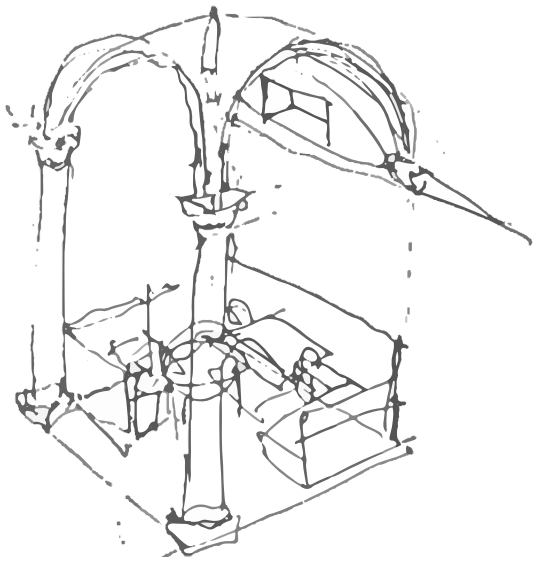


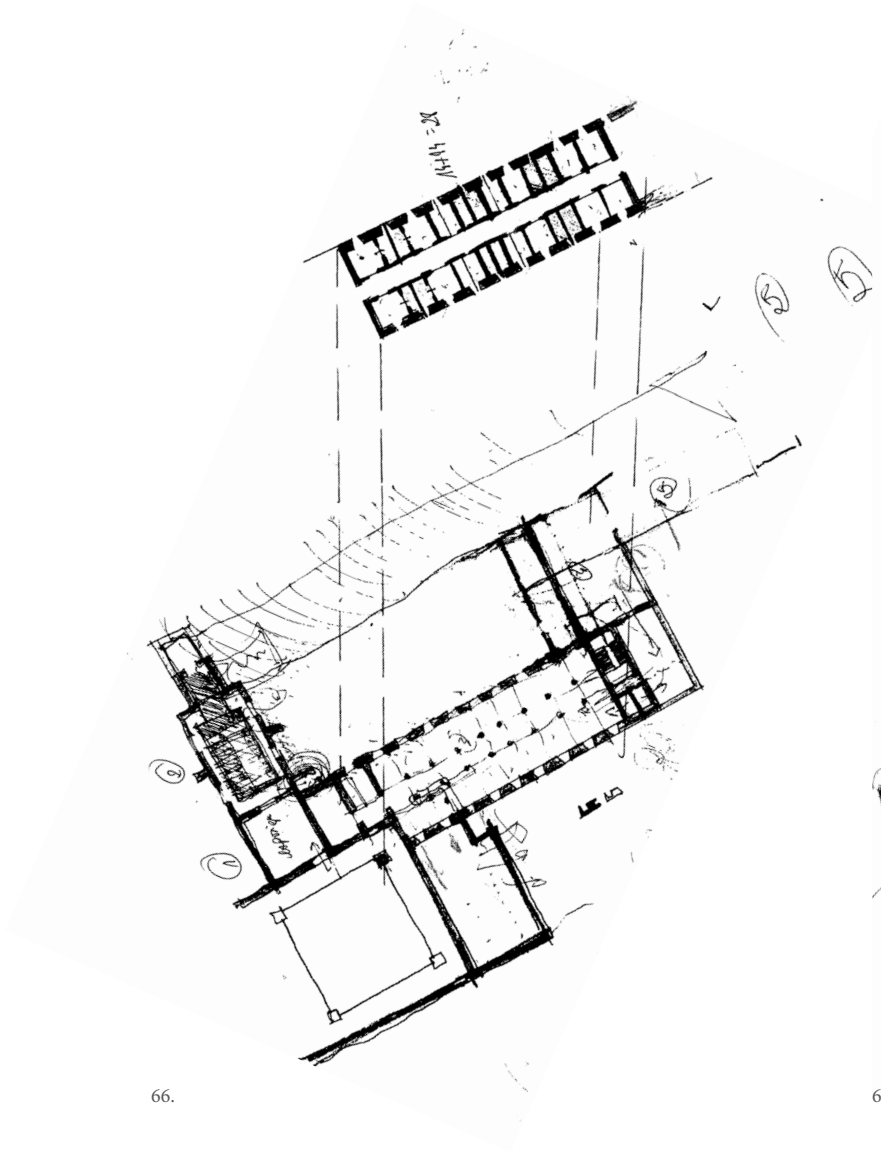
Escala 1:100
Corte H - H'
Corte Transversal Poente



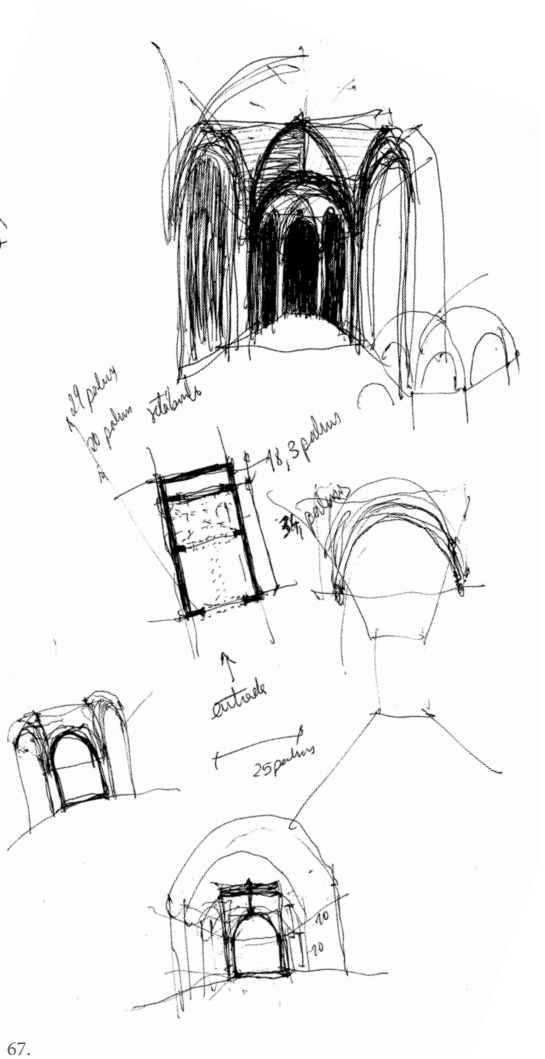
3.4. TRANSFORMAÇÕES PARA O SÉCULO XXI

Do Convento aos "Dormitórios de Monchique"





66.



67.

66. Esquisso de estudo de reconstituição do convento de Monchique. Foram estudadas a métrica das celas e a sua relação com a arcaria dos pisos inferiores, que confere uma métrica a toda a ala Sul do pátio principal.
67. Esquissos de estudo de reconstituição da igreja.

3.4. TRANSFORMAÇÕES PARA O SÉCULO XXI

Do Convento aos "Dormitórios de Monchique"

Para o estudo que realizámos sobre o antigo convento de Monchique, foram determinantes os estudos históricos, arqueológicos e antropológicos realizados por alguns *antiquários* do Porto, durante o século XX. Pedro Vitorino, Sousa Reis, Pinho Leal, Augusto Magalhães Basto, Cherubino Lagoa, e Catão Simões, registaram todos os dados relativos à construção e edificação do conjunto, quanto à disposição e ocupação em época conventual, bem como as suas transformações no século XIX e XX. Além disso, com mais importância, testemunharam a ruína do conjunto no seu estágio primário, onde ainda podiam ser lidos claramente os vestígios da vivência conventual, ao qual já advertiam: *"tudo quanto pudemos apurar, com os apontamentos que guardamos, do princípio e finalidade do histórico mosteiro da Madre de Deus de Monchique, hoje em ruínas e amanhã esquecido"*[158].

A RUÍNA

Apesar da ruína suscitar uma forte qualidade estética, própria dos edifícios da antiguidade, (ou neste caso, do tardo-gótico/renascimento), ela representa espacial e temporalmente um ponto de rutura entre um passado distante e apartado de um presente desvinculado, em grande parte alheio e longínquo dos modos de viver, ocupar e organizar os espaços do passado[159].

As ruínas do convento de Monchique, hoje isoladas de qualquer relação urbana que em outros tempos possuiu, inserem-se precisamente, numa época histórica em que a clausura era dado cultural significativo no tecido urbano das cidades. Simbolizava uma unidade territorial, a uma maior escala, onde se inseria num dispositivo formado por vários conventos e mosteiros, percursos e peregrinações; e, a uma menor escala, significava importante dado urbano, onde se fixavam bairros, se abriam ruas, calçadas e fontanários; em suma: tomando partido do seu território, devolviam valor urbano, participando na construção da *cidade que temos*[160].

Se, numa primeira fase de aproximação à construção deste projeto, a ruína nos revela interesse pela sua materialidade *vetusta* e a presença omissa de um valor antigo, pensámos subsequentemente numa lógica de completação da ruína, com vista à sua leitura crítica. Nessa leitura, procuramos preencher os vazios da ruína, segundo uma hipotética reconstituição[161] realizada com os dados recolhidos, do aspeto, caráter e presença arquitetónica do convento, dado sem o qual nos pareceu inseguro colocar este projeto (figs. 13, 16, 66-67) [lâminas *Existente*].

MEMÓRIA

A questão principal, que se colocou desde a fase prematura deste projeto, estava relacionada com a aportação do passado do edifício histórico, e de que maneira poderia ser invocada no presente, para sua transposição futura, sob forma de memória *"dos resíduos da história de que é feita a cidade"*[162]. Desde logo, afrontados ao problema: que atitude deveríamos adotar, tendo consciência do valor passado que a ruína

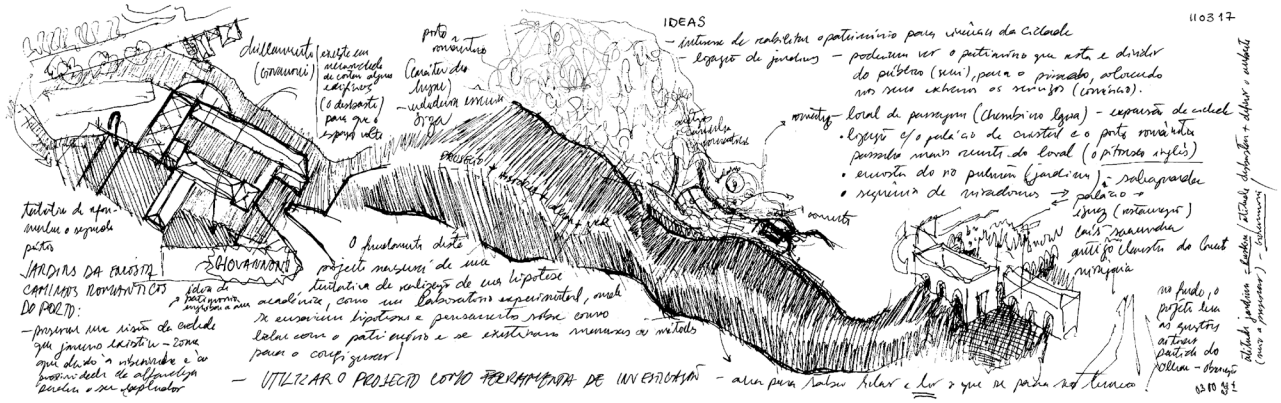
158. **Catão Simões**, "Convento ou mosteiro de Monchique, no Porto : (Conclusão de página 310)". Op. Cit. P. 332.

159. Mais uma vez, encontramo-nos perante a dicotomia que existe entre o valor de antiguidade (suscitado pelo passado), e o valor de novidade, (suscitado pelo presente), proposto por Alöis Riegl. **Aloïs Riegl**, "El Culto Moderno a los Monumentos : Caracteres y Origen". Op. Cit.

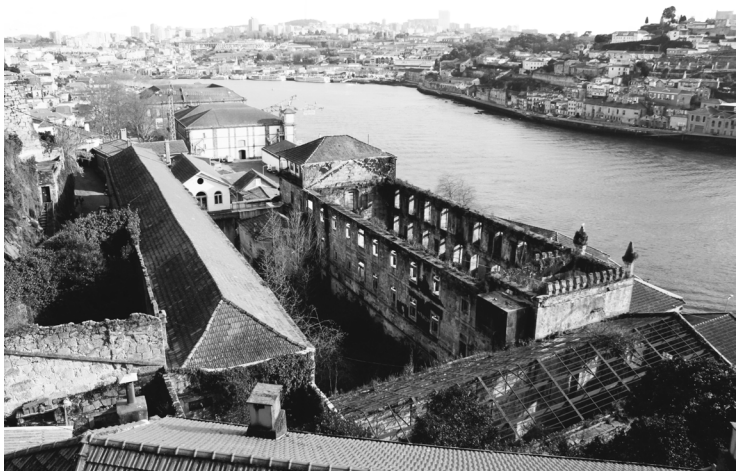
160. "*Uma das necessidades coletivas consiste na vivência quotidiana dos resíduos da história de que é feita a cidade*". Álvaro Siza Vieira, "A cidade que temos". Op. Cit. P. 19-20.

161. "*Ver deste modo, crítico e distante, a arquitetura das reconstruções* [ou reconstituições]*; quer dizer entendê-las como um produto da sua época comprometido com instrumentos formais e valores de qualidade arquitetónica semelhantes aos edifícios de nova planta, carregando-os, paradoxalmente de um novo interesse*". **Antón Capitel**, "Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración". Op. Cit. P. 25.

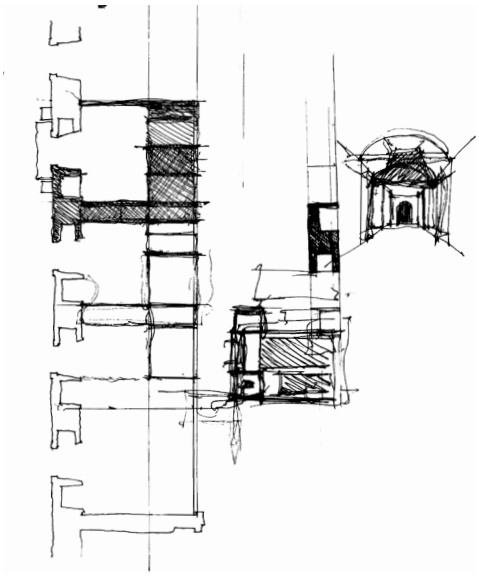
162. Álvaro Siza Vieira, "A cidade que temos". Op. Cit. P. 19-20.



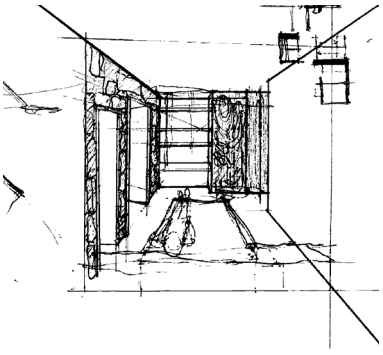
68.



69.



70.



71.

68. Esquissos de perceção da inserção paisagistica do convento. A par desta leitura, foram escritos vários princípios de atuação.
69. Vista do convento de Monchique a partir da Rua da Restauração.
70. Esquissos de estudo da modulação das antigas celas conventuais a partir do módulo de fenestração com ocos que serviam de estantes.
71. Estudos para a configuração dos novos quartos, realizados a partir da métrica conventual.

preserva?

Foi necessário então, seguindo a proposição de Ramalho Ortigão: *"Definir claramente o que é «conservar», o que é «restaurar», e o que é «continuar» ou «concluir» um monumento"*[163]:

O restauro integral do edifício, utilizando os materiais e técnicas tradicionais – Viollet-Le-Duc, – leva-nos a induzir o erro da autenticidade histórica[164]. A estrita conservação das ruínas – Ruskin, – remete para a musealização do conjunto, acelerando o seu processo de degradação e desuso, isolando o convento do seu valor urbano. Seguramente, encontramo-nos numa proposição e circunstância de *continuar um monumento*, contribuindo para a sua longa prossecução[165], dignificando o existente, segundo uma lógica *dialogante*[166], que se serve de analogias[167] estabelecidas com a interpretação do antigo, para explicar as suas partes omissas. É certo que tal operação provocará uma *metamorfose* do monumento, contudo esta inscreve-se numa lógica na qual o *"novo desenho é capaz de interpretar o eco do antigo"*, procurando uma solução harmoniosa, *"sem necessidade de exibir diferenças nem distâncias mentais"* entre passado e presente, tendo por base uma *relação lógica, rigorosa, e bela com o antigo*[168] (figs.68-71).

É certo que intervir num edifício significa *interpretar* e ler os dados preexistentes, sendo para tal *"necessário, considerar as formas da intervenção como formas de interpretação diferentes"*[169]. Não existindo um método ou regra geral, a intervenção dá-se caso a caso, consoante as questões interpretativas, metodológicas, construtivas e programáticas do edifício em que intervimos. Neste sentido, a intervenção que realizamos no convento de Monchique, surge da interpretação que realizamos de uma nova condição urbana e programática, na qual inscrevemos o seu novo uso.

Admitindo os três casos de estudo, que propõem a reconversão dos mosteiros em pousadas, verificamos que o programa se ajusta adequadamente, quase de maneira intuitiva e direta, ao uso a que os antigos mosteiros estavam destinados. Para tal é estabelecida uma *analogia de funções*[170], entre as funções da antiga compartimentação monástica, com os novos usos contemporâneos das pousadas.

Tirando partido deste dado, tomamos como ponto de partida a reconversão do Convento de Monchique a pousada[171]. Contudo, tomando a questão sob um ponto de vista crítico, observamos que as Pousadas de Santa Marinha da Costa, Flor da Rosa e Santa Maria do Bouro, se situam em contexto rural e periférico, e são idealizadas como *refúgio cosmopolita* e encontro com a história monástica. No convento de Monchique, admitindo a sua forte inserção e presença urbana, (fig.69), foi necessário repensar o programa

163. *"E nenhum edifício,* […]*, convém «concluir», a não ser nos casos em que vantajosamente ele se possa adaptar a algum dos serviços vigentes da civilização contemporânea"*. **Ramalho Ortigão**, "O Culto da Arte em Portugal". Op. Cit. P. 164-166.

164. Tampouco conhecemos todos os antigos detalhes construtivos do edifício, e, ao refazê-lo na sua idealidade, caímos no erro de criar uma invenção de como realmente terá sido o convento de Monchique.

165. Tentar que o edifício volte a dialogar, e que dialogue numa determinada direção. **Ignasi de Solà-Morales**, "Teorías de la intervención arquitectónica (1979)". Op. Cit. P. 16.

166. **Fernando Távora**, "Trabalhos de Conservação e Adaptação" in "Boletim da Direção Geral dos edifícios e monumentos nacionais : Pousada de Santa Marinha, Guimarães". Op. Cit. P. 76.

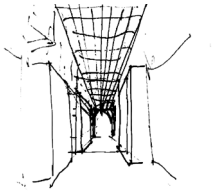
167. **Ignasi de Solà-Morales**, "Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica (1985)". Op. Cit.

168. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración", Op. Cit. P. 161.

169. **Ignasi de Solà-Morales**, "Teorías de la intervención arquitectónica (1979)". Op. Cit. P. 16.

170. **Susana Lobo**, "Pousadas de Portugal : reflexos da arquitectura portuguesa do século XX". Op. Cit. P. 149.

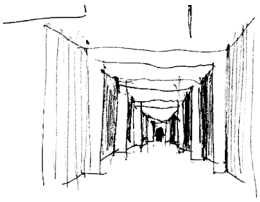
171. O atual proprietário, o Dr. João Pedro Clemente Menéres, revelou que já existe um projeto realizado para a reconversão do convento em hotel de luxo. Contudo, a distribuição de áreas e serviços necessários para tal programa, acaba por adulterar a escala dos espaços conventuais, tema importante para a conservação do edifício histórico.



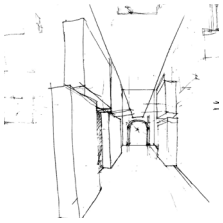
72.



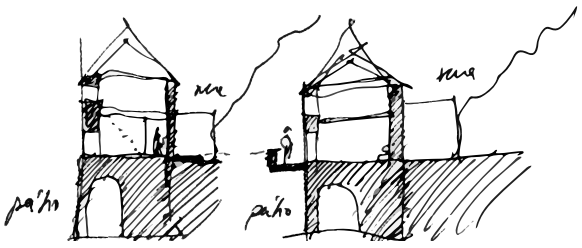
73.



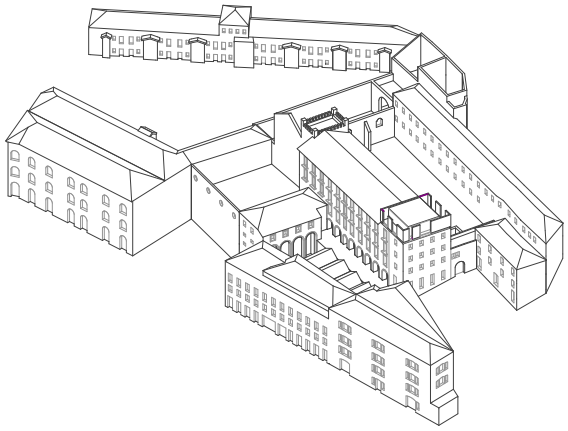
74.

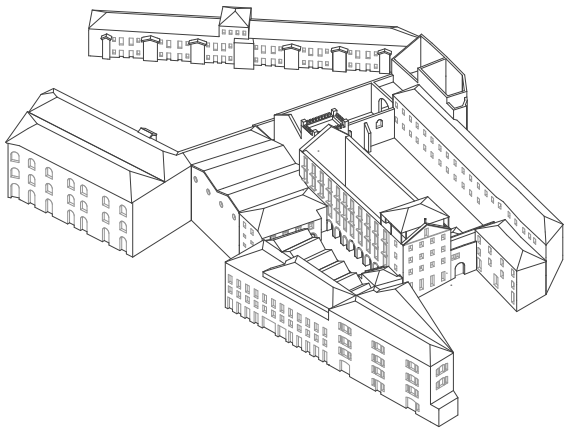


75.



76.





77.

72. Esquisso da perspetiva do corredor da ala de quartos, de um ponto de vista no qual haviam partes dos quartos que sobressaiam, evidenciando a sua métrica e disposição.
73. Esquisso da mesma perspetiva do corredor da ala dos quartos, onde e experimentava a construção de um teto em abóbada para, de alguma forma, rememorar o valor de antiguidade do convento.
74. Esquisso da mesma perspetiva, onde se experimenta uma modulação relacionada com a métrica dos quartos e antigas celas.
75. Esquisso da mesma perspetiva da fig.72. Esta ideia foi abandonada, por desvirtuar o espaço e a perspetiva genérica deste tipo de corredores.
76. Esquisso de estudo para as casas da ala Norte e o seu acesso.
77. Axonometria com as opções volumetricas para a intervenção no convento de Monchique. A inferior corresponde ao estado atual, e a superior ao proposto.

de pousada, a partir de uma lógica, onde se poderia estabelecer uma relação quotidiana e recíproca com a cidade – voltando a fazer parte dos seus percursos e da sua orgânica.

Neste sentido, surgiu a ideia de criar um programa, que para além de valorizar o conjunto e tomar partido da antiga compartimentação conventual, pudesse ainda permitir uma dupla utilização do conjunto. Sabemos que neste momento existe uma grande procura turística na cidade do Porto; contudo não acreditamos que o destino final deste conjunto seja o hoteleiro, antes de mais, ele deve ser permeável e correspondente à contínua disposição e necessidade coletiva da cidade. Decidimos, então, criar um novo programa, em parte público, em parte privado, no qual o convento pudesse ser utilizado como pousada, com quartos na ala Sul e pequenos apartamentos/casas na ala Norte, e que, pela sua disposição, pudessem ser utilizados, também, para arrendamento individual de cada quarto/apartamento, podendo criar uma situação de residência[172], de *hostel*, e a possibilidade de albergar famílias, (na ala Norte) [lâminas 1 a 5 *(Proposto)*].

"Que se deve conservar dele? As fachadas? Tão importante, ou mais, que o valor cénico urbano é a conservação do modo implícito na tipologia tradicional da cidade. Conservar o modo de viver em torno de um pátio, é mais importante que o empenho na configuração aparente e material da casa [conventual]. Por outro lado, conservar a fachada para construir atrás dela uma casa «moderna» oculta, é muito provável que seja só uma fraude, ainda que as autoridades, eruditos, cidadãos, etc., não se apercebam".[173]

TRANSFORMAÇÃO

"A transformação da cidade é fenómeno natural e prova de vitalidade, se de acordo […] com as necessidades coletivas do cidadão. E uma das necessidades coletivas consiste na vivência quotidiana dos resíduos da história de que é feita a cidade, contributo fundamental à consciência da história e do devir".[174]

A *transformação* e *metamorfose* do convento de Monchique pretende operar de uma forma esteticamente mínima, quase como se fosse pontual, colmatando os pontos sensíveis que se encontram em necessidade de recuperação. É, em suma, uma intervenção que pretende *"absorver e transformar* […] *a obra preexistente"*[175], ajustando as novas necessidades aos usos antigos, deixando a sua marca contemporânea nos novos detalhes, de desenho e expressão mínima.

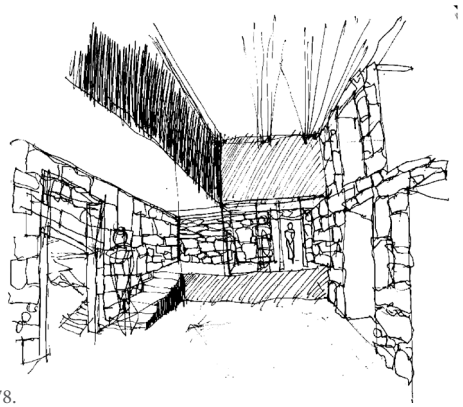
No que toca aos aspetos volumétricos do conjunto, seguindo uma lógica de relação entre o *entorno urbano* e o edifício histórico, é notório que o convento se encontra bastante *sufocado* no tecido urbano onde se insere (fig.77). No século XX, com a ocupação da antiga cerca pela indústria e oficinas, na frente marginal a Sul, perdeu-se a escala que o convento possuía com o território, sendo hoje quase impossível admirá-lo a partir da Rua Nova da Alfândega ou da Rua de Monchique. A ideia de demolir todas as adições posteriores, parece-nos destruição infundada e geradora de mais problemas[176], pelo que, utilizando a lógica do *"diradamento"* de Gustavo Giovannoni[177], propomos

172. Processo que também ocorreu no bairro Ignez, localizado a Poente do conjunto, que, depois de convertido em bairro operário, se encontram alguns apartamentos renovados e alugados para albergar estudantes.

173. A citação de Antón Capitel, foi a tomada de consciência sobre este problema, no qual mais que recuperar e reabilitar antigos conjuntos históricos, (no seu livro dirigido ao casario típico de uma cidade), é essencial conservar a configuração do modos de viver o espaço. **Antón Capitel**, "Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración". Op. Cit. P. 85.

174. **Álvaro Siza Vieira**, "A cidade que temos", in *01 textos*, Porto : Civilização Editora, 2009. P. 19-20.

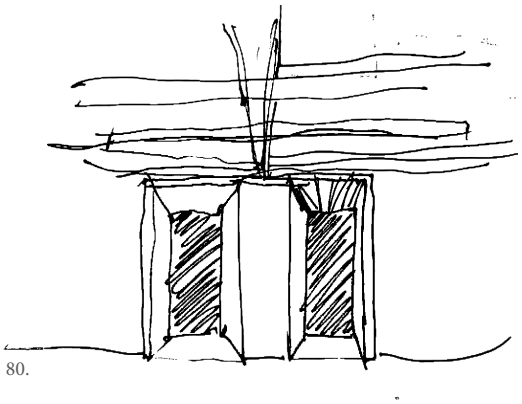
175. Diz-nos Cesare Brandi, que este procedimento confere uma nova configuração à obra de arte, e, como tal, não faz parte do campo do restauro, contudo pode ser perfeitamente legítimo do ponto de vista histórico por assumir-se como testemunho presente e autêntico do *"fazer humano"*. E, como tal, reforçamos que não se trata de um restauro, mas sim uma intervenção. **Cesare Brandi**, "A Teoria do Restauro". Op. Cit. P. 47.



78.



79.



80.

78. Esquisso da perspetiva da receção do conjunto, onde se podem observar a mudança de nível em relação ao original. Estes elementos, de maneira a declarar-se como novos, são realizados em aço corten, que permite uma relação analógica com a madeira.
79. Esquisso de perspetiva de uma das abóbadas do restaurante/ refeitório, que mantêm as suas funções originais.
80. Vista das portas dos quartos, que revelam alguma profundidade, de maneira a estabelecer alguma relação com as antigas. O teto do corredor será realizado em perfis de aço corten, de maneira a representar e simbolizar os antigos caixotões de madeira.

a demolição de três pequenos anexos, na Parte Sul, para que se possa observar a fachada e arcaria da ala Nascente do antigo claustro, (fig.77) [lâminas 6, 9 e 11]; e ainda a demolição de outro anexo, localizado sobre o pátio, na zona de entrada, que deturpa a sua leitura, (fig.X), [lâmina 7]. A cobertura da ala Sul é reconstruída, em madeira e telha, para se enquadrar na grande prossecução de telhados de que é constituída a cidade do Porto[178] (fig.69).

No interior, de maneira a preservar a compartimentação conventual nos edifícios mais antigos (ala Norte e Sul), estabeleceu-se uma analogia de funções, compatibilizando-se os novos espaços aos seus usos antigos: as celas conventuais foram destinadas a quartos, [lâminas 3 e 4]; o refeitório foi convertido em restaurante e bar, (fig.79) [lâmina 2]; e, as oficinas no piso inferior foram convertidas nas oficinas das cozinhas e serviços, [lâmina 1]. Aos edifícios mais recentes, datados do século XX, que são a *torre Nascente*, e o edifício situado do lado direito da entrada, foram atribuídos espaços necessários ao novo programa. Na *torre Nascente* localizam-se: no piso inferior, em semicave, a receção do conjunto, [lâmina 1]; no primeiro e segundo piso, no prosseguimento do grande corredor de acesso aos quartos, é atribuído um espaço de lazer, com sala e cozinha, que se destina à utilização do convento como residência ou *hostel*[179]; e, no último piso, aproveitando o caráter miradouro que tem a construção existente, assim como a memória do antigo *mirante* que aí existia, é atribuído a este espaço um bar *rooftop*, com esplanada, cujo destino é a fruição da vista do Rio Douro. O edifício localizado à direita da entrada, foi destinado a albergar os serviços que o antigo convento pode vir a providenciar. O piso térreo foi destinado a loja/exposições: por um lado, pode servir para a exposição de peças e vestígios que eventualmente se encontrem durante as obras; por outro lado, caso não existam, pode destinar-se a loja dos produtos da empresa "Quinta do Romeu"[180], cuja sede ainda continua a existir no edifício construído entre a Rua de Monchique e a Calçada de Monchique [lâmina 2]. O primeiro piso é ocupado por serviços administrativos [lâmina 3]. Por fim, no último piso é libertado um grande salão, que possui vista para a paisagem do rio Douro, e se destina para a organização de possíveis eventos [lâmina 4].

Para um funcionamento ajustado às necessidades contemporâneas, foram criados dois acessos verticais de escadas e ascensores na ala Sul, em cada uma das extremidades, sendo o Poente destinado a serviços e casos de emergência, e o Nascente destinado a escadaria principal, [lâminas 1 e 2]. Do lado Norte foi criado outro acesso vertical de escadas e elevadores; e manteve-se o acesso da Rua de Sobre-o-Douro até ao terraço, como acesso particular às casas situadas ao longo da nova galeria da ala Norte[181] [lâminas 2-4].

Ao nível expressivo e material da intervenção, decidimos utilizar uma uniformização de materiais e cores, de maneira a *"declarar o novo"*[182] em relação às cantarias

176. Pois dessa maneira perdia-se um importante alinhamento urbano de casario, que garante a escala da cidade ao longo da rua de Monchique.

177. Um conceito desenvolvido por Giovannoni que significa um "desbaste" de pequenas partes urbanas para libertar espaço, de maneira a que o monumento possa ser observado. **Javier Rivera**, "Restauración Arquitectónica desde los origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia", Op. Cit. P. 143.

178. Houve a ideia de não reconstruir o telhado, e rematar a ala sul com um terraço sobre a vista do rio, contudo, ficava desproporcional ao conjunto urbano, e era um elemento bastante marcante na paisagem da encosta do Douro (fig.X).

179. Note-se que facilmente se poderia converter estes espaços num quarto com sala e kitchenette, de acordo com a lógica da ocupação a pousada, contudo, optamos por representá-lo com as salas e cozinhas, que resultaram mais interessantes do ponto de vista programático.

180. Marca da Sociedade Clemente Menéres, que ainda possuí o lote do pátio principal e parte Nascente do conjunto.

181. A entrada nas casas da ala Norte realiza-se com recurso à construção de uma galeria de acesso exterior, visto a sua construção no interior de uma ala com pouca largura deturpar o espaço destinado às casas.

182. **Eduardo Souto Moura**, "Santa Maria do Bouro", in *Eduardo Souto de Moura*. Op. Cit. P. 340-341.



81.

81. Paleta e cores e materiais a utilizar nesta intervenção. em último plano, encontra-se a pedra, cuja expressão estará em todas as paredes principais; e os restantes materiais em primeiro plano: aço corten, reboco ocre, madeira escura e telha.

de pedra e abóbadas, que são os elementos preexistentes (fig.81). Neste sentido, aproximamo-nos mais de uma expressão semelhante à de Souto de Moura, na Pousada de Santa Maria do Bouro, contudo, sem fixar a imagem e o caráter cénico da ruína[183]. Os novos detalhes pretendem relacionar-se analogicamente e uniformemente aos antigos, e, para isso, são realizados em aço *corten*. Por um lado, pela sua textura (aparentemente porosa e desigual), e aspeto cromático, que permite criar uma relação de afinidade com as soluções e sistemas tradicionais de construção – que eram em madeira; e, por outro lado, por ser um material assumidamente contemporâneo (fig.81).

Naturalmente, a vegetação encarregar-se-á de avançar e cobrir as paredes exteriores, a chuva cairá sobre a telha escorrendo os seus sedimentos nas fachadas, e, a ferrugem do aço deixará a sua marca nas pedras. A Natureza sempre se encarregará de atenuar e apagar qualquer vestígio de forte contraste entre o novo e o antigo. Também a intervenção fará parte do passado, e por fim, a aura do tempo e da patine, *tratará de anular as teorias da distinção*[184].

183. Uma atitude reconstrutora, semelhante à de Fernando Távora na reconstrução da abóbada da ala dos quartos em Santa Marinha da Costa, pareceu-nos arriscada, visto não haver, neste caso, fotografias nem registo, que indicassem qual teria sido o aspeto original.

184. **Miguel Tomé**, "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)". Op. Cit. 236.

IV.
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há. Sobre o tempo e o lugar no projeto de intervenção em arquitetura 237

4.1. *Referências iconográficas.* 243

4.2. *Referências bibliográficas.* 257

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há. Sobre o tempo e o lugar no projeto de intervenção em arquitetura

"A criação arquitetónica nasce de uma emoção, a emoção provocada por um momento e por um lugar".[1]

Há muitos séculos foi fundado um convento nos *arrabaldes* da cidade do Porto. Lentamente foi crescendo, ao longo de três séculos, até atingir o seu apogeu. E, a partir daí, foi-lhe caindo pedra por pedra, partido em várias partes, (re)utilizado uma e outra vez, acabano por se transformar cada vez mais a sua memória, e provocando a sua ruína; tudo isto levou nem século e meio. Hoje, ao descer a rua da Restauração, observamos sob a encosta do rio, uma imponente ruína, que estranha pela sua solidez de fortaleza pétrea, mas ao mesmo tempo, revela a fragilidade do seu corpo despido de madeira que cobriria o seu interior. Uma supra contradição, que não encontra âncora no seu entorno urbano, nem sequer no porto rio que lhe chega aos pés.

I. *"Projetar: há um princípio quase em nebulosa, raramente arbitrário".*[2]

É a partir desta "contradição", suscitada por um *lugar* do passado com a consciência do *momento* presente, que se "aproxima" ao problema que está no centro deste projeto de investigação. Os enunciados teóricos do restauro monumental, revelaram-se importantes, não só para a construção de um léxico, mas ainda como aporia ao problema de como lidar com a questão patrimonial, e o como intervir em edifícios históricos. Se na origem da questão, está a própria contradição entre o estrito *restauro* ou a estrita *conservação*, a superação do problema encontra-se a meio caminho entre *interpretar* o património com que lidamos, e *intervir* naquilo que são as suas necessidades e carências, – para que, desta maneira, se mantenha próximo a tudo aquilo que representa *afetivamente*, dentro da sua paisagem e da sua história. – *"O Património não é um objeto, é um sistema e uma geografia afetiva".*[3]

II. *"Perpassa* […] *histórias de pessoas e experiências sucessivas,* […].[4]

No 'Capítulo II. Reflexão', analisamos de que maneira os enunciados teóricos e conceptuais de cada caso de estudo se *refletem* na materialização de três intervenções realizadas em mosteiros portugueses. Três atitudes bastantes distintas, todas válidas, cultas, e, sobretudo, atentas às *interpretações*[5] suscitadas por cada mosteiro. Em comum, todas provocam a *transformação* do mosteiro

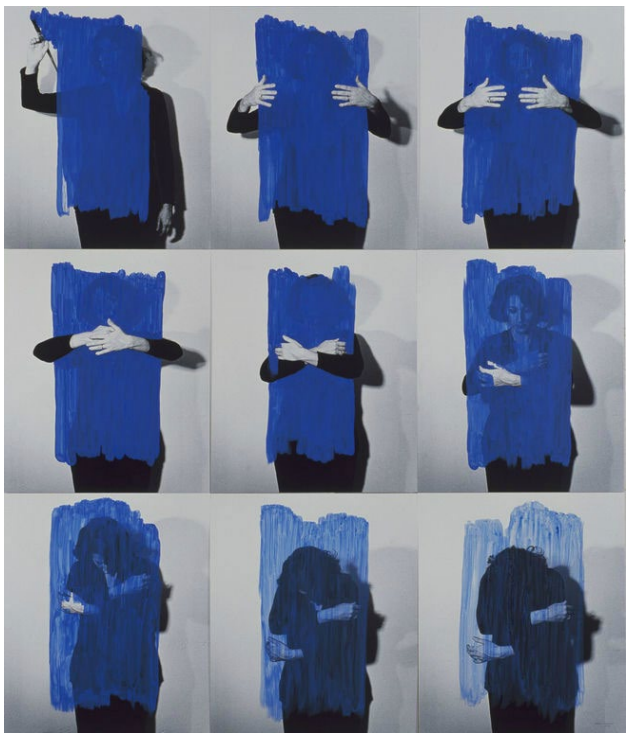
1. **Álvaro Siza Vieira**, "Prefácio", in *01 textos*. Op. Cit. P. 109.
2. **Álvaro Siza Vieira**, "Projetar", in *01 textos*. Op. Cit. P. 20.
3. **Eduardo Souto de Moura**, frase escrita no esquisso conceptual e representativo do projeto de Santa Maria do Bouro, "o que foi, o que vi, e como ficou".
4. **Álvaro Siza Vieira**, "Projetar", in *01 textos*. Op. Cit. P. 20.
5. *"Sempre decorrentes de interpretações e desígnios pessoais"*. **Alexandre Alves Costa**, "O património entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade" in *Jornal dos Arquitectos*, N.º 213, Novembro/Dezembro 2003. P. 7-13.

a pousada, contudo, *"nenhum deles incompatível com o respeito pelo património que nos parece estar ali, a ser celebrado"*[6]. De Fernando Távora e Santa Marinha da Costa, sublinhamos o grande mote do projeto, o de *"continuar-inovando"*[7], que sistematiza toda a sua operação que recupera a história do antigo edifício, e acrescenta-lhe uma nova, com base numa analogia de raiz cultural e paisagística. De Carrilho da Graça, destaca-se o grande contraste estabelecido entre nova arquitetura e preexistência, historicamente didático, no qual a intervenção pode domesticar-se e deixar entrever as diferenças e subtilezas de cada arquitetura de tempos distintos. E, por fim, a intervenção de Souto de Moura, que sob a capa de fixação da imagem da ruína, provoca toda a transformação do convento, que se apaga em absoluto minimalismo expressivo. *"Do «silêncio», à intervenção ativa e transformadora do próprio edifício ou conjunto, a novidade é a consideração da história como matéria de um projeto de autor. É tomar uma posição de corajosa busca – inquietante no aceitar que cada tema tem o seu caráter, a sua problemática específica, a sua expressão própria. Qualquer que seja. Aliás, será a história uma ciência exata ou matéria manipulável?"*[8]

III. *"Perpassa a história toda, local e estranha, e a geografia,* […]. *Uma película em velocidade acelerada suspensa aqui e ali, em nítidos quadradinhos".*[9]

Com efeito, com proveito desta dissertação, pretendemos utilizar todos os dados e vestígios da arquitetura e vivência do convento de Monchique como circunstância e parte integrante de uma intervenção hipotética, que pretende recordar e valorizar tanto a arquitetura como os modos de vida do passado, agora adequados e regressados ao presente – *"fundamentado na história, tanto como nas exigências de transformação"*[10]. É uma transformação que procura uma utilidade num edifício existente, enquanto o qualifica espacial e programaticamente, conferindo-lhe uma nova dignidade, há muito perdida. *"Uma grande viagem em espiral sem princípio nem fim, na qual se entra quase ao acaso. Comboio assaltado em movimento".*[11]

6. **Alexandre Alves Costa**, "O património entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade". Op. Cit. P. 7-13.
7. **Fernando Távora**, "Trabalhos de Conservação e Adaptação". Op. Cit. P. 76.
8. **Alexandre Alves Costa**, "O património entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade". Op. Cit. P. 7-13.
9. **Álvaro Siza Vieira**, "Projetar", in *01 textos*. Op. Cit. P. 20.
10. **Álvaro Siza Vieira**, "A cidade em suspenso", in *01 textos*. Op. Cit. P. 256.
11. **Álvaro Siza Vieira**, "Projetar". Op. Cit. P. 20.



1. Helena Almeira, "Estudo para um enriquecimento interior", 1976. Estas fotografias, fazem parte de uma série com o mesmo nome, onde Helena Almeira estuda várias possibilidades de se tornar una com a pintura. Esta mancha azul, que Helena Almeida "identifica com questões de espaço e meditação", leva o espetador a refletir sobre os processos e o papel que a *criação* tem na mente e corpo do artista. Filipa Gomes; Cristiana Rodrigues; Ricardo Mendonça, "Helena Almeida : Era uma vez uma mulher sem sombra que encontrou uma". Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006.

Com esta série de fotografias, cremos demonstrar que todo o campo de abstração do arquiteto, que é formado pelo seu mundo interior assim como os elementos exteriores que nele influem (Azul), é exteriorização de uma emoção, com a qual é preciso absorver e comungar para a superação do problema que é o projeto de arquitetura.

Há. Sobre o tempo e o lugar no projeto de intervenção em arquitetura

"[…] *A mim, dá-me gosto intervir em edifícios existentes; não no sentido de recuperação ou reabilitação, mas com uma visão mais ampla, de arquiteto. Todos os projetos são, de facto, reabilitações. Se há um vazio reabilitamos o vazio; se há um edifício reabilitamos o edifício: trata-se sempre de arquitetura".*[12]

A investigação e estudo que propomos com a presente dissertação coloca-se como uma reunião e discussão sobre a intervenção em arquitetura preexistente, e que se acha condicionada a um determinado tempo e lugar[13]. Resta-nos concluir que em arquitetura, todos os projetos são *intervenções* que reabilitam o existente, e, que para eles há que *interpretar* as condições de um certo lugar e de um certo momento, provocados por uma *emoção* que pretendemos *"comungar"* e absorver em projeto (fig.1).

12. **Fernando Távora**, "Nulla sines linea : Fragmentos de una conversación con Fernando Távora", in *DPA : Documents de projectes d'arquitectura*, Nº 14, Barcelona : Departament de Projectes Arquitectònics UPC, 1998. P. 8-13.

13. É certo que um outro tempo e um outro lugar lhes configuraria aspetos e matizes distintos daqueles que aqui propomos.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1. *Referências Iconográficas*

Capítulo I

[1] António Fernández Alba; Roberto Fernández; Javier Rivera; Ramón Gutiérrez; Lauro Olmo; Rodrigo de Balbín, "Teoría y Historia de la Restauración", Madrid : Munilla-Lería, 1997. P. 102.

[2] "http://vivian-folkenflik.org/VRF%20Sources/Cockerell%20full%20screen.jpg"; [consultado em 13-09-2017].

[3] Eugène Viollet-le-Duc, "Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle", Paris : Bance/Morel Editeur, 1880 [reedição de 1854-1868]. Tomo II. P. 322.

[4] Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Archives photographiques). "http://www.merimee.culture.fr/fr/html/mh/mh_2_4d.html"; [consultado em 13-09-2017].

[5] "https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Notre-Dame_de_Paris_fl%C3%A8ches.jpg"; [consultado em 13-09-2017]

[6] "http://blog.pinsonnais.org/public/CPA/Pierrefonds---Vue-de-la-rou.jpg"; [consultado em 13-09-2017].

[7] "http://blog.pinsonnais.org/public/CPA/Pierrefonds---le-chateau-av.jpg"; [consultado em 13-09-2017].

[8] Viollet-le-Duc, 1867, in *Compositions et dessins*, (Paris, 1884), pl. 88. "http://act.art.queensu.ca/details_dual.php?i=751&j=2522"; [consultado em 13-09-2017].

[9] Eugène Viollet-le-Duc, "Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle", Paris : Bance/Morel Editeur, 1880 [reedição de 1854-1868]. Tomo V. P. 495.

[10] Eugène Viollet-le-Duc, "Enretiens sur l'Architecture". "http://www.af-z.ch/wp-content/uploads/2010/12/07%20Villet%20le%20Duc_Peters.jpg"; [consultado em 13-09-17].

[11] Thomas Dunham Whitaker, "An History of Richmondshire : in the North Riding of the County of York", Whitefriars : Printed by Thomas Davidson, 1823.

[12] "http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-ancient-crosses-at-whalley-engraved-by-basire-t05926"; [consultado em 14-09-2017].

[13] "http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-temple-of-poseidon-at-sunium-cape-colonna--t07561"; [consultado em 14-09-2017].

[14] "https://i.pinimg.com/736x/61/a5/e3/61a5e3782166d09ece04b8f5fe061327--john-ruskin-architectural-drawings.jpg"; [consultado em 14-09-2017].

[15] John Ruskin, "The Seven Lamps of Architecture", plate VIII. P. 80.

[16] "https://tany.net/italian-village-wall-art"; [consultado em 14-09-2017].

[17] "Il ponte di Porta Ticinese a Milano", pintura de Pompeo Calvi, 1857. "http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/Q1010-00035/"; [consultado em 23-12-2017].

[18] "http://rupertshepherd.info/renaissance/magnificence-a-very-short-introduction"; [consultado em 23-12-2017].

[19] "http://urbanfilemilano.blogspot.pt/2015/04/zona-ticinese-la-porta-medievale-torna.html"; [consul-

tado em 23-12-2017].
[20] Desenhos de estudo do alçado Sul da Porta Ticinese, aguarela, 1858. "http://muse.jhu.edu/article/364598"; [consultado em 23-12-2017].
[21] "http://villafotoblogg.blogspot.pt/2012/10/merida-la-emerita-augusta-romana.html"; [consultado em 23-12-2017].
[22] "http://escuelartemerida.blogspot.pt/2011/11/ficha-12-teatro-romano-de-merida.html"; [consultado em 23-12-2017].
[23] "https://lokoporelrugby.wordpress.com/2013/01/14/entrega-de-premios-questeasleyendo-com-de-la-oei/"; [consultado em 23-12-2017].
[24] "https://www.pinterest.pt/pin/116741815312912249/"; [consultado em 23-12-2017].
[25] "https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colosseum,_Rome_(15235458515).jpg"; [consultado em 23-12-2017].
[26] MOPC, "Boletim da DGEMN : Igreja de N.ssa. Senhora da Oliveira", Lisboa : DGEMN, 1981.
[27] MOPC, "Boletim da DGEMN : Igreja de N.ssa. Senhora da Oliveira", Lisboa : DGEMN, 1981.
[28] Gravura da Coluna de Trajano em Roma, 1575. "http://falcaoklein.blogspot.pt/2016/06/vida-postuma-2.html"; [consultado em 23-12-2017].
[29] "https://www.istockphoto.com/at/foto/detail-von-trajanss%C3%A4ule-in-rom-gm477898271-35832614"; [consultado a 23-12-2017].
[30] "http://www.camilladonantoni.com/blog/?p=323"; [consultado em 23-12-2017].
[31] "Stahlstich, Heidelberg mit Schloss um 1845", gravuda de Eduard Willmann, realizada em 1845. "https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heidelberg_Stich_Ed._Willmann_1845.jpg"; [consultado em 29-12-2017].
[32] Prächtige Residenz: Rekonstruktion des Heidelberger Schlosses um 1683. "http://www.scinexx.de/wissen-aktuell-21120-2017-02-02.html"; [consultado em 29-12-2017].
[33] Reprodução de uma estampa de 1880. "http://www.alamy.com/stock-photo-early-autotype-of-the-heidelberger-schloss-castle-heidelberg-baden-56084740.html"; [consultado em 29-12-2017].
[34] Pormenor do fresco "O Juízo Final" de Michelangelo, (1534), depois do restauro 1980-1999. "http://www.deborahfeller.com/news-and-views/wp-content/uploads/2014/07/Michelangelo-Last-Judgment.jpg"; [consultado em 29-12-2017].
[35] Pormenor do fresco "O Juízo Final" de Michelangelo, (1534), antes do restauro. "https://www.muralsyourway.com/p/sistine-chapel-the-last-judgement-mural/"; [consultado em 29-12-2017].
[36] "https://www.milanocastello.it/en/content/luca-beltramis-restoration"; [consultado em 30-12-2017].
[37] "https://www.milanocastello.it/en/edificio-voci/9/97"; [consultado em 30-12-2017].
[38] "http://giornalelzeviro.altervista.org/la-cascina-pozzobonelli-e-quel-bramante-dimenticato/"; [consultado em 30-12-2017].
[39] "http://poulpe.us/wordpress/?p=892"; [consultado em 30-12-2017].
[40] "http://giandri.altervista.org/0400/CampanileSanMarco/CampanileCartolinaVecchio3.JPG"; [consultado em 30-12-2017].
[42] "https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Campanile_di_San_Marco_(Venice).JPG"; [consultado

em 30-12-2017].

[43] Rue de Leines em Bruges, Gustavo Giovannoni. Gustavo Giovannoni, "Vecchie cittá ed edilizia nuova", Milão : Cittástudio, 1995 (2ª edição). P. 135.

[44] "http://www.annarosamattei.com/wp-content/uploads/2016/06/immagine1-300x209.jpg"; [consultado em 30-12-2017].

[45] "http://www.teggelaar.com/rome/images/imagesub/imrome/R278.jpg"; [consultado em 30-12-2017].

[46] Wenter Marini. Gustavo Giovannoni, "Vecchie cittá ed edilizia nuova", Milão : Cittástudio, 1995 (2ª edição). P. 179.

[47] Wenter Marini. Gustavo Giovannoni, "Vecchie cittá ed edilizia nuova", Milão : Cittástudio, 1995 (2ª edição). P. 179.

[48] "http://3.bp.blogspot.com/-m407WVVGIfw/T52gQ8YZ3mI/AAAAAAAAEVw/213BxloWpnk/s1600/Foto+Beleza+-+Porto.jpg; [consultado em 30-12-2017].

[49] Printscreen de "https://www.google.pt/maps/place/Av.+Dom+Afonso+Henriques,+Porto/@41.1443856,-8.6128541,879m/data=!3m1!1e3!4m8!1m2!2m1!1sAvenida+Dom+Afonso+Henriques,+porto!3m4!1s0xd2464e1555bbc6f:0x73dbbf29e6df5fca!8m2!3d41.1443856!4d-8.6106654?hl=pt-PT"; [consultado em 30-12-2017].

[50] Planimetria do projeto de requalificação da Avenida Dom Afonso Henriques no Porto, Álvaro Siza Vieira. "http://lh6.ggpht.com/-MjAl0pkcwHY/T5BOY3jSI2I/AAAAAAAAYlo/PHGkEr5qzXU/b721q_thumb.jpg?imgmax=800"; [consultado em 30-12-2017].

[51] "https://www.pinterest.fr/pin/518406607090618485/"; [consultado em 30-12-2017].

[52] Fotografia reproduzida de Cesare Brandi, "Teoria do Restauro". Op. Cit. P. 42.

[53] "https://www.festeggiando.it/wp-content/uploads/2015/02/catering-matrimonio-a-santa-chiara-1-600x375.jpg"; [consultado em: 30-12-2017].

[54] "http://img0.svstatic.com/temple-malatesta/flanc-du-temple-malatesta-credits-photo-dvdbramhall-flickr_5062_wide.jpg"; [consultado em: 30-12-2017].

[55] Pormenor de uma fotografia disponível em: "http://www.artwave.it/wp/wp-content/uploads/2017/12/2_mia-1024x754.jpg"; [consultado em: 30-12-2017].

[56] "http://www.chiamamicitta.it/wp-content/uploads/2017/02/Tempio_Malatestiano_1944.jpg"; [consultado em 30-12-2017].

[57] "https://farm3.staticflickr.com/2126/2459184373_eb3646cae0_o.jpg"; [consultado em 30-12-2017].

[58] "http://cdnassets.hw.net/7f/9f/7f6c7281475ca3a896aa9d4bff3d/tmp7ed1-2etmp-tcm20-157602.jpg"; [consultado em 30-12-2017].

[59] "https://i.pinimg.com/originals/65/21/66/6521662ecb4c5172cc94b584ba301a4c.jpg"; [consultado em 30-12-2017].

[60] Pormenor de fotografia: "https://images.adsttc.com/media/images/550b/0a65/e58e/ce15/1100/00ef/large_jpg/BdP_JMRodrigues_(2).jpg?1426786880"; [consultado em 30-12-2017].

[61] "http://www.sienafree.it/images/notizie/arteecultura/simonemartini-pinacoteca32.jpg"; [consultado

em 30-12-2017].
[62] “http://img.archilovers.com/projects/c5c78c811c5246e6a512a1bccc3bef4c.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[63] Disponível em: “http://3.bp.blogspot.com/-V_T7pfR0wiM/UgkILPiC1OI/AAAAAAAAA_U/NnVZ_oRR4KU/s1600/1330639966_mies_alexanderplatz_1928.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[64] “https://i.pinimg.com/originals/b9/8f/e3/b98fe30a59c3e3eec472b8cb64215078.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[65] “https://findinghomeproject.files.wordpress.com/2012/02/1929-ludwig-hilberseimer-friedrichstrac-39fe-ludwig-hilberseimer-vorschlag-zur-bebauung-der-berliner-city-1929.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[66] “http://jovantomic47.esy.es/wp-content/uploads/2015/04/f500dc3a2dfa0dfba77bfb7d570ab7d0.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[67] “https://i.pinimg.com/564x/52/68/c6/5268c6651051a4d2843f093ddd094c65--middle.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[68] “http://cfile30.uf.tistory.com/image/2609443756CD654607E1A6”; [consultado em 30-12-2017].
[69] “https://2.bp.blogspot.com/-ubGqwDVpf5k/WPDpFkVMslI/AAAAAAAAB7w/TTW4BDtUk-FE5E1aQvuaYCA2bPdLUq9maQCLcB/s1600/GOTEBORG%2BINTERIOR.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[70] “http://foxdesign.se/wp-content/uploads/Raeddhuset_gbg95799_1160.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[71] “https://farm3.staticflickr.com/2376/2066472850_b763e29244_b.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[72] “https://78.media.tumblr.com/tumblr_mdq4czhKni1rdan1go1_1280.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[73] “https://i.pinimg.com/736x/13/ac/a4/13aca4de0a08b223b5cbc0f11ff7aa52--architecture-graphics--architecture-drawings.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[74] “https://i.pinimg.com/736x/13/ac/a4/13aca4de0a08b223b5cbc0f11ff7aa52--architecture-graphics--architecture-drawings.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[75] “https://images.divisare.com/images/dpr_1.0,f_auto,q_auto,w_800/bpreigbtlzmdjxiwvxc2/giorgio--grassi-restauro-e-riabilitazione-del-castello-di-abbiategrasso-come-sede-municipale.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[76] “https://visitandomadrid.files.wordpress.com/2011/11/banco-de-espac3b1a-46.jpg?w=655&h=436”; [consultado em 30-12-2017].
[77] “https://visitandomadrid.files.wordpress.com/2011/11/banco-de-espac3b1a-46.jpg?w=655&h=436”; [consultado em 30-12-2017].
[78] “http://3.bp.blogspot.com/-GyOqPjqhfQw/UHjBIUAc2MI/AAAAAAAAAqg/2K7OChwKQ9I/s1600/MaSilvia+101.jpg”; [consultado em 30-12-2017].
[79] “https://i.pinimg.com/474x/93/15/ab/9315abbc9ff3c54c6922a0a9d73258b7--extensions-archi.jpg”;

[consultado em 30-12-2017].
[80] "https://www.umfulana.de/media/tour/original/11013620.jpg"; [consultado em 30-12-2017].
[81] "http://3.bp.blogspot.com/-p00aMoy3sqc/Ue-UHSJpcXI/AAAAAAAAK-w/Gy2Ab_xHhCE/s1600/Palacio_de_Carlos_V_y_Patio_de_los_Arrayanes.JPG"; [consultado em 30-12-2017].
[82] Croquis de Antón Capitel. Antón Capitel, "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración", Madrid : Alianza, 2009. P. 185.
[83] Salvador Tarragó e José Maria Rey Barreiro, Arquivo Histórico do Colégio de Arquitetos da Galiza. Antón Capitel, "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración", Madrid : Alianza, 2009. P. 189.
[84] "https://mezquita-catedraldecordoba.es/site/assets/files/1038/home_cabecera2_2048x1536.jpg"; [consultado em 30-12-2017].
[85] "https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Cordoba%2C_la_Mezquita_05.jpg"; [consultado em 30-12-2017].
[86] Fotografia de M. Baldomà. Antoni González Moreno-Navarro, "Restauración Objetiva : (Método SCCM de restauración monumental) : Memoria SPAL 1993-1998", Barcelona : Diputación de Barcelona, Área de Cooperación, Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local, 1999. P. 27.
[87] Antoni González Moreno-Navarro, "Restauración Objetiva : (Método SCCM de restauración monumental) : Memoria SPAL 1993-1998". Op. Cit. P. 58.
[88] Antoni González Moreno-Navarro, "Restauración Objetiva : (Método SCCM de restauración monumental) : Memoria SPAL 1993-1998". Op. Cit. P. 58.
[89] António Fernández Alba; Roberto Fernández; Javier Rivera; Ramón Gutiérrez; Lauro Olmo; Rodrigo de Balbín, "Teoría y Historia de la Restauración", Madrid : Munilla-Lería, 1997. P. 162.
[90] "http://iesleopoldocano.centros.educa.jcyl.es/aula/archivos/repositorio/0/5/html/web/etapa6/carracedo/carracedo01.jpg"; [consultado em 30-12-2017].
[91] "https://www.metalocus.es/sites/default/files/metalocus_iglesia_corbera_ferran_vizoso_08.jpg"; [consultado em 30-12-2017].
[92] António Fernández Alba; Roberto Fernández; Javier Rivera; Ramón Gutiérrez; Lauro Olmo; Rodrigo de Balbín, "Teoría y Historia de la Restauración", Madrid : Munilla-Lería, 1997.
[93] Antoni González Moreno-Navarro, "Restauración Objetiva : (Método SCCM de restauración monumental) : Memoria SPAL 1993-1998". Op.Cit. P. 39.
[94] Antoni González Moreno-Navarro, "Restauración Objetiva : (Método SCCM de restauración monumental) : Memoria SPAL 1993-1998". Op. Cit. P. 54.
[95] Antoni González Moreno-Navarro, "Restauración Objetiva : (Método SCCM de restauración monumental) : Memoria SPAL 1993-1998". Op. Cit. P. 79.
[96] Antoni González Moreno-Navarro, "Restauración Objetiva : (Método SCCM de restauración monumental) : Memoria SPAL 1993-1998". Op. Cit. P. 102.

Capítulo II

[1] "http://monumentosdesaparecidos.blogspot.pt/2010/12/mosteiro-dos-jeronimos-no-ano-de-1878.html"; [consultado em 20-12-2017].

[2] "O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo", Lisboa : Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, Vol. 1, Maio 6, 1837. P. 3.

[3] "http://monumentosdesaparecidos.blogspot.pt/2015/10/se-de-lisboa-obras-de-restauro-no-sec-xx.html"; [consultado em 20-12-1017].

[4] "http://monumentosdesaparecidos.blogspot.pt/2015/10/se-de-lisboa-obras-de-restauro-no-sec-xx.html"; [consultado em 22-11-1017].

[5] MOPC, "Boletim da DGEMN : Santa Clara de Vila do Conde", Nº 14 DGEMN : Lisboa, 1938. Fig. 18.

[6] MOPC, "Boletim da DGEMN : Santa Clara de Vila do Conde", Nº 14 DGEMN : Lisboa, 1938. Fig. 19.

[7] http://www.revistapunkto.com/2011/09/a2-dgemn-1929-1960-destruicao-como.html"; [consultado em 20-12-2017].

[8] "https://cm-fcr.pt/galerias/castelo-rodrigo/"; [consultado em 20-12-2017].

[9] MOPC, "Boletim da DGEMN : Paço dos Duques de Bragança - Guimarães", Nº 102, DGEMN : Lisboa, 1960. Fig. 15.

[10] MOPC, "Boletim da DGEMN : Paço dos Duques de Bragança - Guimarães", Nº 102, DGEMN : Lisboa, 1960. Fig. 16.

[11] MOPC, "Boletim da DGEMN : S. Pedro de Rates", Nº 23, DGEMN : Lisboa, 1941. Fig. 21.

[12] MOPC, "Boletim da DGEMN : S. Pedro de Rates", Nº 23, DGEMN : Lisboa, 1941. Fig. 42.

[13] MOPC, "Boletim da DGEMN : S. Pedro de Rates", Nº 23, DGEMN : Lisboa, 1941. Fig. 40.

[14] MOPC, "Boletim da DGEMN : S. Pedro das Águias - Tabuaço", Nº 75, DGEMN : Lisboa, 1954. Fig. 15.

[15] MOPC, "Boletim da DGEM : Igreja de Gatão", Nº 63, DGEMN : Lisboa, 1951. Fig. 17.

[16] "http://www.hotelyouwant.com/europe/portugal/oeste/"; [consultado em 21-12-2017].

[17] Fotografia de João Correia disponível em "http://dateriles.blogspot.pt/2014/01/fuerte-de-sao-joao-baptista.html"; [consultado em 21-12-2017].

[18] "https://www.pinterest.pt/pin/266486502922846434/"; [consultado em 21-12-2017].

[19] "http://boacamaboamesa.expresso.sapo.pt/boa-mesa/2016-11-17-Pousadas-Gastronomic-Week-Portugalidade-a-mesa-por-20"; [consultado em 21-12-2017].

[20] "https://lifecooler.com/artigo/atividades/castelo-de-palmela/325681"; [consultado em 21-12-2017].

[21] MOPC, "Boletim da DGEMN : Castelo de Óbidos", Nº 68-69, DGEMN : Lisboa, 1952. Figs. 3, 5, e 6; MOPC, "Boletim da DGEMN : Forte da Berlenga", Nº 74, DGEMN : Lisboa, 1953. Figs. 6 e 7; MOPC, "Boletim da DGEMN : Pousada dos Lóios : Évora", Nº 119, DGEMN : Lisboa, 1965. Figs. 4, 6, e 7; MOPC, "Boletim da DGEMN : Pousada da Rainha Santa Isabel", Nº 127, DGEMN : Lisboa, 1977. Figs. 6 e 8; MOPC, "Boletim da DGEMN : Pousada de Santiago", DGEMN : Lisboa,

1984. Figs. 4-7.
[22] MOPC, "Boletim da DGEMN : Castelo de Óbidos", Nº 68-69, DGEMN : Lisboa, 1952. Fig. 8.
[23] MOPC, "Boletim da DGEMN : Forte da Berlenga", Nº 74, DGEMN : Lisboa, 1953. Fig. 9.
[24] MOPC, "Boletim da DGEMN : Pousada dos Lóios : Évora", Nº 119, DGEMN : Lisboa, 1965. Fig. 9.
[25] MOPC, "Boletim da DGEMN : Pousada da Rainha Santa Isabel", Nº 127, DGEMN : Lisboa, 1977. Figs. 13.
[26] MOPC, "Boletim da DGEMN : Pousada de Santiago", DGEMN : Lisboa, 1984. Fig. 10.
[27] MOPC, "Boletim da DGEMN : Pousada de Santa Marinha, Nº 190, DGEMN : Lisboa, 1985. Fig. 29.
[28] Portugal. MOPC, "Boletim da DGEMN : Pousada de Santa Marinha, Guimarães". Porto : DGEMN, 1985. Nº130. P. 71.
[29] Figura produzida pelo autor com base no estudo de Fernado Távora in José António Bandeirinha (ed.), "Fernando Távora : Modernidade Permanente", Matosinhos : Associação Casa da Arquitectura, 2012. P. 345.
[30] MOPC, "Boletim da DGEMN : Pousada de Santa Marinha, Guimarães". Porto : DGEMN, 1985. Nº130. Fig. 34.
[31] Raquel Vaz, "Património: Intervir ou Interferir? : S.ta Marinha da Costa e S.ta Marinha do Bouro". Dissertação de Mestrado em Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnlogias da Universidade de Coimbra, 2009. Orientação: José Fernando Gonçalves. Co-orientação: Luís Miguel Correia. P. 88
[32] Raquel Vaz, "Património: Intervir ou Interferir? : S.ta Marinha da Costa e S.ta Marinha do Bouro". Op. Cit. P. 88.
[33] AAVV, "Fernando Távora", Lisboa : Blau, 1993. P. 113.
[34] MOPC, "Boletim da DGEMN : Pousada de Santa Marinha, Guimarães". Porto : DGEMN, 1985. Nº130. Figs. 22, 23, 24 e 26.
[35] MOPC, "Boletim da DGEMN : Pousada de Santa Marinha, Guimarães". Porto : DGEMN, 1985. Nº130. Figs. 24 e 26.
[36] Arquivo pessoal.
[37] Arquivo pessoal.
[38] Arquivo pessoal.
[39] Arquivo pessoal. [39.1.] Elsa Almeida, "Reconversão do património : o caso das pousadas". Dissertação de Mestrado em Arquitetura da Universidade Lusíada de Lisboa, 2014. Orientação: Helena Botelho. P. 70.
[40] Arquivo pessoal.
[41] Arquivo pessoal; [41.1.] Fonte: Raquel Vaz, "Património: Intervir ou Interferir? : S.ta Marinha da Costa e S.ta Marinha do Bouro". Op. Cit. P. 88.
[42] Fonte: AAVV, "Fernando Távora", Lisboa : Blau, 1993. P. 115.
[43] Arquivo pessoal.
[44] Alexandre Alves Costa, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985", in Monumentos , Nº33, Lisboa : Direção-Geral do Património Cultural, Outubro de 2016. P. 105.
[45] Fotografia de Luís Ferreira Alves, 2009.

[46] Arquivo pessoal.

[47] Fernando Távora; Rui Pimentel; António Menéres, "Zona 1 : Minho", in Arquitectura Popular em Portugal, Vol. I, Lisboa : Ordem dos Arquitectos, 2004 (4ª ed.), [1ª ed. 1961]. P. 62.

[48] Arquivo pessoal.

[49] Arquivo pessoal.

[50] Arquivo pessoal.

[51] Fernando Távora; Rui Pimentel; António Menéres, "Zona 1 : Minho", in Arquitectura Popular em Portugal, Vol. I, Lisboa : Ordem dos Arquitectos, 2004 (4ª ed.), [1ª ed. 1961]. P. 16.

[52] Elsa Almeida, "Reconversão do património : o caso das pousadas de Portugal". Dissertação de Mestrado em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa, 2014. Orientação: Helena Botelho. P. 71.

[53] Jorge Rodrigues; Paulo Pereira, "Santa Maria de Flor da Rosa : um estudo de história de arte", Crato : Câmara Municipal do Crato, 1986. Fig.6.

[54] Jorge Rodrigues; Paulo Pereira, "Santa Maria de Flor da Rosa : um estudo de história de arte", Crato : Câmara Municipal do Crato, 1986. Fig.11.

[55] Jorge Rodrigues; Paulo Pereira, "Santa Maria de Flor da Rosa : um estudo de história de arte", Crato : Câmara Municipal do Crato, 1986. Planta D.

[56] Montagem realizada pelo autor Fonte da planta: João Luís Carrilho da Graça, "Recuperação e adaptação do Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa a Pousada-Crato", in Carrilho da Graça, Lisboa : Blau, 1995. P. 67.

[57] João Luís Carrilho da Graça, "Recuperação e adaptação do Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa a Pousada-Crato", in Carrilho da Graça, Lisboa : Blau, 1995. P. 69.

[58] Elsa Almeida, "Reconversão do património : o caso das pousadas de Portugal". Dissertação de Mestrado em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa, 2014. Orientação: Helena Botelho. P. 84.

[59] João Luís Carrilho da Graça, "Mosteiro de Santa Maria da Flor da Rosa - Pousada", in AAVV, Jornal dos Arquitectos, Lisboa : Ordem dos Arquitectos, Junho/Julho de 1994, Nº 136/137. P. 45.

[60] "https://pretonobrancoarquitectura.wordpress.com/2008/12/15/premio-pessoa-2008-para-carrilho--da-graca/"; [consultado em 8-12-2017].

[61] "http://andessemparar.blogspot.pt/2011/01/pousada-flor-da-rosa-crato.html"; [consultado em 8-10-2017].

[62] "Flor da Rosa", publicado em 27-4-2012. Disponível em "http://portugalfotografiaaerea.blogspot.pt/2012/04/flor-da-rosa.html"; [consultado em 8-10-2017].

[63] AAVV, Jornal dos Arquitectos, Lisboa : Ordem dos Arquitectos, Junho/Julho de 1994, Nº 136/137. P. 42-45; e, AAVV, Pousada Flor da Rosa, Lisboa : ENATUR, Outubro 2001, [1ª ed. 1995]. P. 32-33.

[64] AAVV, Pousada Flor da Rosa, Lisboa : ENATUR, outubro 2001, [1ª ed. 1995]. P. 32-33.

[65] "https://www.slh.com/hotels/p/pousada-mosteiro-do-crato/"; [consultado em 8-10-2017]; [65.1] Fonte: AAVV, Pousada Flor da Rosa, Op. Cit. P. 27.

[66] "https://www.secretplaces.pt/crato-hoteis-de-charme/pousada-do-crato--flor-da-rosa-"; [consultado

em 8-10-2017].
[67] "https://i.pinimg.com/736x/90/b1/e6/90b1e6e3acacd08392cb93494aabee02--portuguese.jpg"; [consultado em 8-10-2017]; [67.1] Fonte: Elsa Almeida, "Reconversão do património : o caso das pousadas de Portugal". Op. Cit. P. 75.
[68] "http://www.pbase.com/diasdosreis/image/155745231"; [consultado em 8-10-2017].
[69] "http://ruimoraisdesousa.blogspot.pt/2010/11/flor-da-rosa-crato-carrilho-da-graca.html"; [consultado em 8-10-2017].
[70] "https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pousada_Flor_da_Rosa_070-1.jpg"; [consultado em 8-10-2017].
[71] "http://ruimoraisdesousa.blogspot.pt/2010_11_14_archive.html"; [consultado em 8-10-2017].
[72] AAVV, Pousada Flor da Rosa, Op. Cit. P. 41.
[73] Elsa Almeida, "Reconversão do património : o caso das pousadas de Portugal". Op. Cit. P. 84.
[74] "http://www.cultour.com.pt/galeria?field_arquitecto_target_id=All&field_tipologia_target_id=92&field_local_target_id=All&page=1"; [consultado em 8-10-2017].
[75] Fonte: AAVV, "Santa Maria de Bouro", Lisboa : ENATUR, 2000, [1ª ed. 1997]. P. 24.
[76] "http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74590"; [consultado em 17-10-2017].
[77] AAVV, "Santa Maria de Bouro", Lisboa : ENATUR, 2000, [1ª ed. 1997]. P. 18.
[78] Imagem SIPA: "http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1123"; [consultado em 17-10-2017].
[79] Revista "El Croquis : Eduardo Souto de Moura : la naturalidad de las cosas : 1995-2005", Nº 124. Madrid : El croquis editorial., 2005. P. 32-34.
[80] "El Croquis : Eduardo Souto de Moura : la naturalidad de las cosas : 1995-2005", Nº 124. Madrid : El croquis editorial., 2005. P. 32-34.
[81] Fonte: Revista "El Croquis : Eduardo Souto de Moura : la naturalidad de las cosas : 1995-2005". Op. Cit. P. 39.
[82] Arquivo pessoal.
[83] Arquivo pessoal.
[84] "http://mapio.net/pic/p-47189557/"; [consultado em 17-10-2017].
[85] Arquivo pessoal.
[86] "http://boacamaboamesa.expresso.sapo.pt/guia/pousada-mosteiro-de-amares"; [consultado em 17-10-2017]. [86.1] Fonte: AAVV, "Santa Maria de Bouro", Lisboa : ENATUR, 2000, [1ª ed. 1997].
[87] Arquivo pessoal.
[88] "https://rgpsousa.blogspot.pt/2012/07/mosteiro-de-santa-maria-do-bouro.html"; [consultado em 17-10-2017].
[89] "https://lilipaca.wordpress.com/2013/07/01/eduardo-sousa-de-moura-habitad-y-entorno-son-uno/" [consultado em 12-10-2017].
[90] Arquivo pessoal.
[91] AAVV, "Eduardo Souto de Moura : Themes for projects", Milão : Skira, 1998. P. 149.

[92] "El Croquis : Eduardo Souto de Moura : la naturalidad de las cosas : 1995-2005". Op. Cit. P. 39.

[93] Arquivo pessoal.

[94] "El Croquis : Eduardo Souto de Moura : la naturalidad de las cosas : 1995-2005". Op. Cit. P. 30-31.

[95] Maria João Trigo Santana, "As preexistências na obra de Eduardo Souto de Moura : o Mercado Municipal de Braga", Dissertação de Mestrado da FAUP; orientação: Rui Jorge Garcia Ramos; Porto, 2013. P. 76.

[96] Maria João Trigo Santana, "As preexistências na obra de Eduardo Souto de Moura : o Mercado Municipal de Braga". Op. Cir. P. 78.

[97] Arquivo pessoal.

[98] Arquivo pessoal.

[99] "https://destinia.com/hotels/pousada-mosteiro-de-amares/amares/braga/portugal/europa/153977/es"; [consultado em 12-12-2017].

[100] Arquivo pessoal.

Capítulo III

[1] Google Earth, 2017.
[2] Fotografia de 1865, "vista panorâmica do Porto". AHMP.
[3] Google Earth, 2017.
[4] Google Earth, 2017.
[5] Google Earth, 2017.
[6] Arquivo pessoal. Visita ao convento em Março de 2017.
[7] Arquivo pessoal. Visita ao convento em Março de 2017.
[8] Arquivo pessoal. Visita ao convento em Março de 2017.
[9] Pormenor do "Plano da Cidade do Porto" de José Francisco de Paiva (1818-1824). Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Porto.
[10] Pormenor da "Planta Redonda" da cidade do Porto, de George Balck (1833). AHMP.
[11] Pormenor da "Planta Topográfica da Cidade do Porto" de Joaquim da Costa Lima Júnior (1839). "https://1.bp.blogspot.com/-DpePND0ZLes/Wb-AyetAoPI/AAAAAAAAquY/qeCrKKX24rMXoHrVgbpriJOTOTe-D7ZaQCLcBGAs/s1600/po28.jpg"; [consultado em 7-2-2018].
[12] Pormenor da "Planta do Porto" de Perry Vidal (1865). "https://2.bp.blogspot.com/-lyKKaUtb87I/Wb95VCI27II/AAAAAAAAqs4/d_FZrc9sFcg-yKWQKkbxRlo5dApnMq92wCLcBGAs/s1600/po4.jpg"; [consultado em 7-2-2018].
[13] Axonometrias de reconstituição das diversas fases de construção do Convento de Monchique. [13.A] Século XV. [13.B] Século XVI-XVII. [13.C] Século XVII-XVIII. Axonometrias realizadas pelo autor.
[14] Planta de requerimento de 1875 de Joaquim Clemente Menéres. Cópia cedida pelo seu proprietário Dr. João Pedro Menéres.
[15] "Pátio do Convento de Monchique", Joaquim Cardoso Vilanova, (1833). AHMP.
[16] Axonometria de reconstituição do convento de Monchique no século XVIII. Axonometria realizada pelo autor.
[17] Arquivo Flora Di Martino. Visita ao convento em Março de 2014.
[18] Arquivo pessoal. Visita ao convento em Março de 2017.
[19] Postal "Porto antigo : Convento de Monchique", (1910). AHMP.
[20] Fotografia de 1862, durante a construção da Alfândega Nova. Documento composto: "O Porto e a Europa do Renascimento : azulejo". Coleção Vitorino Ribeiro. AHMP.
[21] Planta de requerimento de William Hawke (provavelmente), 1875. Cópia cedida por Dr. João Pedro Menéres.
[22] Pormenor de fotografia de 1865, "vista panorâmica do Porto". AHMP.
[23] Arquiteto Luís Aguiar Branco; Arquiteto Paulo Pestana Sousa; Pedro Cardoso (colaboração), "Estudo Histórico-Arquitetónico : Parcela do Extinto Convento de Monchique : Porto". Estudo realizado no âmbito de um inventário arquitetónico da Câmara Municipal do Porto, Julho de 2013. P. 62. Estudo cedido pelo Arqueólogo Rui Pinheiro.
[24] Arquivo pessoal. Visita ao convento em Março de 2017.

[25] Caetano Alberto: "Lavadouro do extinto Convento de Monchique", 1882. Pedro Vitorino, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique : (continuação)", in *Boletim Cultural : Câmara Municipal do Porto*, volume VII, fascículo 1, Março de 1944/XVII. P. 37-54.
[26] Pormenor de fotografia de 1865, "vista panorâmica do Porto". AHMP.
[27] Desenho de Joaquim Manuel Teixeira Marinho (1884). Pedro Vitorino, "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique : (continuação)", in *Boletim Cultural : Câmara Municipal do Porto*, volume VII, fascículo 1, Março de 1944/XVII. P. 37-54.
[28] Fotografia da coleção de Américo Teixeira Lopes. Documento composto: "O Porto e a Europa do Renascimento : Portal do Convento de Monchique". AHMP.
[29] Fotografia de 1862, durante a construção da Alfândega Nova. Documento composto: "O Porto e a Europa do Renascimento : azulejo". Coleção Vitorino Ribeiro. AHMP.
[30] Arquivo Flora Di Martino. Visita ao convento em Março de 2014.
[31] Arquivo Flora Di Martino. Visita ao convento em Março de 2014.
[32] Documento composto: "O Porto e a Europa do Renascimento : azulejo". AHMP.
[33] Postal "Porto antigo : Convento de Monchique", (1910). AHMP.
[34] "Pátio do Convento de Monchique", Joaquim Cardoso Vilanova, (1833). AHMP.
[35] Arquivo pessoal. Visita ao convento em Março de 2017.
[36] Fotografia de António Amén, (2004). "https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8f/Massarelos-Convento_de_Monchique_-_%287%29.jpg/1280px-Massarelos-Convento_de_Monchique_-_%287%29.jpg".
[37] Fotografia dos finais do século XIX, inícios do século XX. Coleção Vitorino Ribeiro. AHMP.
[38] Documento composto: "O Porto e a Europa do Renascimento : abóbada da igreja do Convento de Monchique". Coleção Vitorino Ribeiro. AHMP.
[39] Documento composto: "O Porto e a Europa do Renascimento : abóbada da igreja do Convento de Monchique". Coleção Vitorino Ribeiro. AHMP.
[40] Arquiteto Luís Aguiar Branco; Arquiteto Paulo Pestana Sousa; Pedro Cardoso (colaboração), "Estudo Histórico-Arquitetónico : Parcela do Extinto Convento de Monchique : Porto. Estudo realizado no âmbito de um inventário arquitetónico da Câmara Municipal do Porto, Julho de 2013. P. 73. Estudo cedido pelo Arqueólogo Rui Pinheiro.
[41] "http://2.bp.blogspot.com/-uCPaHHBmE54/VU0-MaDTpMI/AAAAAAAAUaY/RYdqmUIpz98/s1600/CONVENTO%2BDE%2BMONCHIQUE%2B-%2BPORTAL%2BS%C3%89C.%2BXVI.jpeg"; [consultado em 13-4-2017].
[42] Fotografia dos finais do século XIX, inícios do século XX. Coleção Vitorino Ribeiro. AHMP.
[43] Documento composto: "O Porto e a Europa do Renascimento : arranque da abóbada da igreja do Convento de Monchique". Coleção Vitorino Ribeiro. AHMP.
[44] Planta de reconstituição realizada pelo autor, tendo por base a leitura do contrato de obras co Diogo de Castilho.
[45] Documento composto: "O Porto e a Europa do Renascimento : portal do interior do Convento de

Monchique". Coleção Vitorino Ribeiro. AHMP.
[46] "https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Massarelos-Convento_de_Monchique_-_(19).jpg"; [consultado em 13-4-2017].
[47] "https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Massarelos-Convento_de_Monchique_-_(19).jpg"; [consultado em 13-4-2017].
[48] "https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Massarelos-Convento_de_Monchique_-_(19).jpg"; [consultado em 13-4-2017].
[49] Planta de reconstituição da igreja e zona circundante no século XVIII. A planta foi realizada pelo autor, tendo por base o "Estudo Histórico-Arquitetónico : Parcela do Extinto Convento de Monchique : Porto", de Luis Aguiar Branco e Paulo Pestana Sousa, (2013), cedido pelo Arqueólogo Rui Pinheiro; e ainda, as plantas do lote Menéres cedidas pelo Dr. João Pedro Menéres.
[50] Planta de reconstituição da igreja e a sua integração com o mosteiro, realizada pelo autor.
[51] Postal com fotografia, (1910). AHMP.
[52] "http://1.bp.blogspot.com/-93Fsc6aTYIs/VM_dmnqQa3I/AAAAAAAATJI/ZEyjdwLz7o4/s1600/CASA%2BDOS%2BCAPEL%C3%83ES%2BDO%2BMOSTEIRO%2BDE%2BMONCHIQUE.jpg"; [consultado em 13-4-2017].
[53] "http://portoarc.blogspot.pt/2015/01/"; [consultado em 13-4-2017].
[54] "https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/1106"; consultado em [5-5-2017].
[55] Planta de requerimento de 1875 de Joaquim Clemente Menéres. Cópia cedida pelo seu proprietário Dr. João Pedro Menéres.
[56] "http://snirh.apambiente.pt/snirh/_divulgacao/hidroalbum/show_imagem.php?id=10230"; [consultado em: 13-2-2017].
[57] Vista da cidade do Porto, (1849), Frederick William Flower. "https://4.bp.blogspot.com/-a5bvOg-58dAI/UnPLRkwCuRI/AAAAAAAAGng/i-FT8SiMt80/s1600/Porto.+Vista+parcial+da+cidade+em+1849.+Frederick+William+Flower.jpg"; [consultado em: 13-2-2017].
[58] "https://3.bp.blogspot.com/-eNIVDtE99RI/Vx0LbOmyjUI/AAAAAAAAbfE/IIU47mXP_A0vthdIpa91xKNuV3bYxrimgCLcB/s1600/CLEMENTE%2BMENERES%2BNO%2BANTIGO%2BCONVENTO%2BDE%2BMONCHIQUE%2B-%2B1900.jpg"; [consultado em 13-4-2017].
[59] Fotografia do início do século XX. "Margens Rio Douro : embarcações na margem sul". AHMP.
[60] Planta de requerimento de William Hawke (provavelmente), 1875. Cópia cedida por Dr. João Pedro Menéres.
[61] Desenhos de levantamento. Arquiteto Luís Aguiar Branco; Arquiteto Paulo Pestana Sousa; Pedro Cardoso (colaboração), "Estudo Histórico-Arquitetónico : Parcela do Extinto Convento de Monchique : Porto". Estudo realizado no âmbito de um inventário arquitetónico da Câmara Municipal do Porto, Julho de 2013. P. 58. Estudo cedido pelo Arqueólogo Rui Pinheiro.
[62] Google Earth, 2017.
[63] Fotografia de 1865, "vista panorâmica do Porto". AHMP.
[64] "http://2.bp.blogspot.com/-uCPaHHBmE54/VU0-MaDTpMI/AAAAAAAAUaY/RYdqmUIpz98/s1600/CONVENTO%2BDE%2BMONCHIQUE%2B-%2BPORTAL%2BS%C3%89C.%2BXVI.

jpeg"; [consultado em 13-4-2017].

[65] Arquivo pessoal.

[66] Arquivo pessoal.

[67] Arquivo pessoal.

[68] Arquivo pessoal.

[69] Arquivo pessoal. Visita ao convento em Março de 2017.

[70] Arquivo pessoal.

[71] Arquivo pessoal.

[72] Arquivo pessoal.

[73] Arquivo pessoal.

[74] Arquivo pessoal.

[75]Arquivo pessoal.

[76] Arquivo pessoal.

[77] Arquivo pessoal.

[78] Arquivo pessoal.

[79] Arquivo pessoal.

[81] Arquivo pessoal.

Capítulo IV

[1] Helena Almeida, "Estudo para um enriquecimento interior", 1976. Acrílico azul sobre fotografia. "http://sleepyjones.com/wp-content/uploads/2016/09/HA_08.jpg"; [consultado em 4-2-2018].

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.2. *Referências Bibliográficas*

AGUIAR BRANCO, Luís; PESTANA SOUSA, Paulo; CARDOSO, Pedro (colaboração). "Estudo Histórico-Arquitetónico : Parcela do Extinto Convento de Monchique : Porto. Estudo realizado no âmbito de um inventário arquitetónico da Câmara Municipal do Porto, Julho de 2013.

ALARCÃO E SILVA, Pedro Duarte Santos de. "Construir na ruína : A propósito da cidade romanizada de Conimbriga", Dissertação de doutoramento em Arquitetura, Porto : FAUP, 2009.

ALBERTI, Leon Battista. "Da Arte Edificatória" [De Re AEdificatoria], (trad. Arnaldo Monteiro do Espírito Santo. Rev. Mário Júlio Teixeira Krüger), Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkien, 2011.

ALMEIDA REBELO, Elvira Mª. "Da Clausura ao Século : O destino de dois espaços conventuais do Porto : Materialidades, memórias e património", Dissertação de Mestrado em Historia de Arte, Porto : FLUP, 2001.

ALVES COSTA, Alexandre. "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985", in *Monumentos*, Nº33, Lisboa : Direção-Geral do Património Cultural, Outubro de 2016.

ALVES COSTA, Alexandre. "O património entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade" in *Jornal dos Arquitectos*, N.º 213, Novembro/Dezembro 2003.

AAVV, "Pousadas de Portugal : Moradas de sonho", Lisboa : Medialivros S.A., 2005.

BAPTISTA NETO, Maria João. "Memória, Propaganda e Poder : O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)", Porto : FAUP Publicações, 2001.

BAPTISTA NETO, Maria João. "A DGEMN e a Intervenção no Património Arquitectónico de Portugal. 1929-1999" in **DGEMN**, *Caminhos do Patrónimo 1929-1999*, Lisboa : DGEMN, 1999.

BOITO, Camillo. "Conserver ou Restaurer : Les dilemmes du patrimoine" (trad. Jean-Marc Mandosio), Besançon : L'Imprimeur, 2000.

BRANDI, Cesare. "Teoria do Restauro", (trad. Cristina Prats), Amadora : Orion, 2006.

CAPITEL, Antón. "Metamorfosis de monumentos y teorias de la restauración". Madrid : Alianza Editorial, 1992 [1ª ed. 1988].

CARNEIRO, José Augusto. "O Hospital da Misericórdia do Porto, Convento de Monchique, e seus fundadores : (conclusão)", in *Tripeiro : Repositório de notícias portucalense*s, Série I, Ano I, Nº9, 1908.

CARRILHO DA GRAÇA, João Luís. "Recuperação e adaptação do Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa a Pousada-Crato", in *Carrilho da Graça*, Lisboa : Blau, 1995.

CARRILHO DA GRAÇA, João Luís. "A Arquitetura", in *Pousada Flor da Rosa*, Lisboa : ENATUR, outubro 2001, [1ª ed. 1995].

CARVALHO, João Carlos. "Intervenções no Património : Reconversão de Conventos em Pousadas em Portugal", Prova Final de Licenciatura em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, orientação pelo Professor Doutor Hélder Casal Ribeiro, 2007.

CASTELO BRANCO, Camilo. "O Bispo D. Frei José da Maria Fonseca e Évora e a Misericórdia do Porto", in *O Tripeiro : Repositório de notícias portucalense*s, Série I, Ano II, Nº59, 1910.

CEZAR, Henrique. "Convento de Monchique Lavadoiro", in O Tripeiro, Série III, Ano II, Nº27 (147), 1927.

CHOAY, Françoise. "A Alegoria do Património", (trad. Teresa Castro). Lisboa : Edições 70, 1999.

CUSTÓDIO, Jorge. "Portugal 1910-2010 : 100 anos de património : memória e identidade", Lisboa : IGPAA, 2011.

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. "Eduardo Souto de Moura", (trad. Daniela Maissa), Barcelona : Gustavo Gili, 2003.

FERNANDES, José Manuel. "Pousadas de Portugal. Obras de Raiz e em Monumentos", in **DGEMN**, *Caminhos do Património 1929-1999*, Lisboa : DGEMN, 1999.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime. "Elementos para a história do Convento da Madre de Deus de Monchique", in *Revista da Faculdade de Letras : Ciências Técnicas do Património*, Porto : FLUP, Volume I, 2002.

GONÇALVES CARVALEIRA, Ana Margarida. "A igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar. O conjunto arquitectónico medieval e as campanhas de restauro da DGEMN (1936-1962)". Vila Nova de Foz Côa : Parque Arqueológico, 2002.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni. "Restauración Objetiva : (Método SCCM de restauración

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. "Conservación de Bienes Culturales : Teoría, historia, principios y normas". Madrid : Ediciones Cátedra, 2008.

GOMES DA SILVA, Henrique. "Monumentos Nacionais : orientação técnica a seguir no seu restauro", in *Boletim da DGEMN : A Igreja de Leça do Bailio*, Porto : DGEM, 1935, Nº 1.

HERCULANO, Alexandre. "Monumentos II", in *O Panorama*, vol. II, nº70, Lisboa : Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1/set./1838.

HERCULANO, Alexandre. "Mais um brado a favor dos monumentos II", in *O Panorama*, vol. II, nº 94.

Op. Cit. 16/fev./1893.

LAGOA, Cherubino. "A sinagoga no Porto", in *O Tripeiro : Repositório de notícias portucalense*s, Série I, ano I, Nº6. 1908.

LEAL, Manuel Luís. "Santa Marinha da Costa : Notícia Histórica", in *Boletim da Direção Geral dos edifícios e monumentos nacionais : Pousada de Santa Marinha, Guimarães*, Lisboa : DGEM, 1985, Nº 130.

LINO, Raul. "A Propósito da Sé do Funchal : A restauração de monumentos", in *Boletim da Academia de Belas Artes*, IX, Lisboa : ANBA, 1941.

LOBO, Susana. "Pousadas de Portugal : Reflexos da arquitectura portuguesa do século XX", Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

MAGALHÃES BASTO, Artur de. "Contrato com Diogo de Castilho, Mestre de Pedraria, para a Construção do Mosteiro de Monchique : 18 de Julho de 1533", in *Boletim Cultural : Câmara Municipal do Porto*, Volume IV, Fascículo 2-3, 1941.

MARÇAL, Horácio. "O Bairro de Miragaia : I", in *O Tripeiro : Repositório de notícias portucalense*s, Série V, Ano XIII, Nº2, 1957.

MARÇAL, Horácio. "O Bairro de Miragaia : II (conclusão)". in *O Tripeiro : Repositório de notícias portucalense*s, Série V, Ano XIII, Nº2, 1957.

MARÇAL, Horácio. "Rua Vinte e Sete de Janeiro, Percursora da atual Rua da Constituição", in O Tripeiro, Série VI, Ano IX, 1969.

MARTINEZ JUSTICIA, Maria José. "Historia y Teoría de la Conservacíon y Restauración Artística", in *Teoría y Historia de la Restauración*, Madrid : Editorial Tecnos, 2008. P. 303.

MATOS FERNANDES, Maria Eugénia. "Os últimos dias de Monchique", in R*evista da Faculdade de Letras : História*, Porto : FLUP, 1993. Série II, Volume X. P. 262-263.

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E COMUNICAÇÕES, "Boletim da DGEMN : Igreja românica de S. Pedro das Águias", Nº75, DGEMN : Lisboa, 1954.

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E COMUNICAÇÕES, "Boletim da DGEMN : Igreja de Gatão", Nº63, DGEMN : Lisboa, 1951.

MOREIRA DA SILVA, Fernando J. "O Convento de Monchique", in *O Tripeiro : Repositório de notícias portucalense*s, Série VII, Ano XXI, Nº2, 2002.

NOGUEIRA ALVES, Alice. "Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX", Dissertação de Doutoramento em História – Arte, Património e Restauro, orientação: Maria João Baptista

Neto, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009. Disponível em: "http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2401/1/ulsd058670_td_Alice_Alves.pdf" ; [consultado a 5-11-2017].

ORTIGÃO, Ramalho. "O Culto da Arte em Portugal", Lisboa : António Maria Pereira Editor, 1896.

PATRÍCIO, F. J. "Convento de Santa Clara do Torrão, em Entre-os-Rios, transladado para a cidade do Porto", in *O Tripeiro : Repositório de notícias portucalense*s, Série II, Ano I, Nº1, 1919.

PEREIRA, Ana Cristina. "Intervenções na organização do espaço existente, de quatro obras de Fernando Távora em Guimarães", in *Sobre o 'Projeto-de-arquitetura' de Fernando Távora : Fernando Távora : Minha casa*, Porto : FIAJM, 2015.

PEREIRA, Ana Cristina. "Os Conventos do Porto : descontinuidades, transformação e reutilização", Dissertação de Mestrado em Arquitetura, orientada pelo professor doutor Carlos Guimarães, Porto : FAUP, 2007.

PEREIRA, Paulo. "(Re)trabalhar o Passado : Intervenção no Património Edificado", in **Annette Becker**; **Ana Tostões**; **Wilfried Wang**, *Potugal : Arquitectura do século XX*, Munique : Prestel, 1997.

PEREIRA, Paulo. "História da Arte Portuguesa", Lisboa : Temas e Debates, 1995, Volume I. P. 398.

PEREIRA, Paulo; **RODRIGUES, Jorge.** "Santa Maria de Flor da Rosa : um estudo de história de arte", Crato : Câmara Municipal do Crato, 1986. P. 26.

PEREIRA DE NOVAES, Manuel. "Anacrisis Historial", Porto : Typ. Progresso, de Domingos Augusto da Silva, Volume II, 1913.

PINHO LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de. "Convento de Monchique", in *Portugal Antigo e Moderno : Diccionário Geographico, Estatistico, Chorographico, Heraldico, Archeologico, Historico, Biographico e Etymologico de todas as Cidades, Villas e Freguezias de Portugal e de Grande Numero de Aldeias*. Lisboa : Liv. Ed. Mattos Moreira, Volume V, s. v. Miragaia, 1876.

RAMALHO, Margarida. "A História", in *Pousada Flor da Rosa*, Lisboa : ENATUR, outubro 2001, [1ª ed. 1995].

RAMALHO, Margarida. "Santa Maria de Bouro", in P*ousada de Santa Maria do Bouro*, Lisboa : ENATUR, 2000, [2ª ed.].

RIEGL, Aloïs. "El Culto Moderno a los Monumentos : Caracteres y Origen", (trad. Ana Pérez López), Madrid : Visor, 1987.

RIVERA, Javier. "Restauración Arquitectónica desde los origenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia", in *Teoría y Historia de la Restauración*, Madrid : Munilla-Lería, 1997.

RUSKIN, John. "The Seven Lamps of Architecture", Nova Iorque : John Wiley, 1849.

SANTANA, Maria João Trigo. "As preexistências na obra de Eduardo Souto de Moura : o Mercado Municipal de Braga". Dissertação de mestrado em Arquitectura, orientada pelo professor doutor Rui Ramos. Porto : FAUP, 2007.

SIMÕES, Catão. "Convento ou mosteiro de Monchique, no Porto", in *O Tripeiro : Repositório de notícias portucalense*s, Série III, Ano I, Nº20, 1926.

SIZA VIEIRA, Álvaro. "A cidade que temos", in *01 textos*, Carlos Campos Morais (ed.), Porto : Civilização Editora, 2009.

SIZA VIEIRA, Álvaro. "Prefácio", in *01 textos*, Carlos Campos Morais (ed.), Porto : Civilização Editora, 2009.

SIZA VIEIRA, Álvaro. "Projetar", in *01 textos*, Carlos Campos Morais (ed.), Porto : Civilização Editora, 2009.

SIZA VIEIRA, Álvaro. "A cidade em suspenso", in *01 textos*, Carlos Campos Morais (ed.), Porto : Civilização Editora, 2009.

SIZA VIEIRA, Álvaro. "Arquitectura e Transformação", in **Annette Becker**; **Ana Tostões**; **Wilfried Wang**, *Potugal : Arquitectura do século XX*, Munique : Prestel, 1997.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. "Intervencciones". Xavier Costa (ed.), Barcelona : Gustavo Gili, SL, 2006.

SOUSA REIS, Henrique Duarte e. "Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna da Cidade do Porto". Manuscrito, 1872. BPCMP

SOUTO DE MOURA, Eduardo. "Santa Maria do Bouro", in **Antonio Esposito**; **Giovanni Leoni**, *Eduardo Souto de Moura*, (trad. Daniela Maissa), Barcelona : Gustavo Gili, 2003.

SOUTO DE MOURA, Eduardo. "Rehabilitación para Pousada del Monasterio cisterciense de Santa María do Bouro", in **AAVV**, *El Croquis : [1995/2005] Eduardo Souto de Moura : la naturalidade de las cosas*, Nº124, Madrid : El Croquis Editorial, 2005.

TÁVORA, Fernando. "Convento de Santa Marinha : Guimarães, 1975-1984", Porto, 1985, in **Luiz Trigueiros**, *Fernando Távora*, Lisboa: Blau, 1993. P. 112-118.

TÁVORA, Fernando. "Trabalhos de Conservação e Adaptação" in *Boletim da Direção Geral dos edifícios e monumentos nacionais : Pousada de Santa Marinha, Guimarães*, Lisboa : DGEM, 1985, Nº 130.

TÁVORA, Fernando. "Nulla sines linea : Fragmentos de una conversación con Fernando Távora", in *DPA : Documents de projectes d'arquitectura*, Nº 14, Barcelona : Departament de Projectes Arquitectònics UPC,

1998.

TÁVORA, Fernando; **PIMENTEL, Rui**; **MENÉRES, António**. "Zona 1 : Minho", in *Arquitectura Popular em Portugal*, Vol. I, Lisboa : Ordem dos Arquitectos, 2004 (4ª ed.), [1ª ed. 1961].

TOMÉ, Miguel. "Património e Restauro em Portugal (1920-1995)", Porto : FAUP Publicações, 2002.

USTÁRROZ, Alberto. "La Lección de las Ruinas: Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura", Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 1997.

VIEIRA DE ALMEIDA, Rogério. "Reconstrução e Adaptação do Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa", in **Annette Becker**; **Ana Tostões**; **Wilfried Wang**, *Potugal : Arquitectura do século XX*, Munique : Prestel, 1997.

VIEIRA DE ALMEIDA, Rogério. "Pousada de Santa Maria do Bouro : Recuperação e Remodelação do Convento de Santa Maria do Bouro", in **Annette Becker**; **Ana Tostões**; **Wilfried Wang**, *Potugal : Arquitectura do século XX*, Munique : Prestel, 1997.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. "Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{e} au XVI^{e} siècle", Paris : Bance/Morel Editeur, 1880 [reedição de 1854-1868].

VITORINO, Pedro. "Monchique – notabiliza-se sobremaneira pela obra de talha da sua igreja", in *O Tripeiro : Repositório de notícias portucalense*s, Série III, Ano II, Nº44, 1927.

VITORINO, Pedro. "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique", in *Boletim Cultural : Câmara Municipal do Porto*, Volume VI, Fascículo 3-4; 1943.

VITORINO, Pedro. "Notas de Arqueologia Portuense : (segunda parte) : II : Ainda o Convento de Monchique : (continuação)", in *Boletim Cultural : Câmara Municipal do Porto*, Volume VII, Fascículo 1, Março de 1944/XVII.

"Carta de Atenas de 1931", disponível in http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/cartas-e--convencoes-internacionais-sobre-patrimonio/; [consultada em 08-09-2017].

"Carta del Restauro de 1932", (trad. María José Martínez Justicia), disponível in http://ipce.mcu.es/conservacion/intervencion.html; [consultada em 07-09-2017].

"Carta de Veneza (1964)", II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos/ICOMOS, disponível in http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/cartas-e-convencoes-internacionais-sobre-patrimonio/; [consultada em 08-09-2017].

"Carta do Restauro (1972)", Ministério de instrução Pública Governo da Itália, Circular nº 117, 6 de Abril de 1972, (trad. Daniella Rebouças Silva), in "Cadernos de Sociomuseologia : Museologia e Património: Documentos Fundamentais", org. e apr. Judite Primo. Lisboa : Universidade Lusófona de

Humanidades e Tecnologias, Nº15, 1999.

"Declaração de Nara Sobre Autenticidade (1994)", ICOMOS, disponível in http://culturanorte.gov.pt/pt/documentos-e-multimedia/cartas-e-convencoes/; [consultada em 09-09-2017].

"Carta de Cracóvia (2000)", Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído, Cracóvia, 26 de Outubro de 2000, disponível in http://culturanorte.gov.pt/pt/documentos-e-multimedia/cartas-e-convencoes/; [consultada em 09-09-2017].

A Ruína de Hoje : Memória e Transformação

Intervenção no Convento da Madre de Deus de Monchique,
no Porto.

João Pedro da Silva Ferreira

FACULDADE DE ARQUITETURA