U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

Quinta da Boavista - Memória como Princípio.
Uma proposta de intervenção.

Joana Maria Vieitas Amorim Pires Costa

M

2018

U.PORTO

Joana Maria Vieitas Amorim Pires Costa. Quinta da Boavista - Memória como Princípio. Uma proposta de intervenção.

Quinta da Boavista - Memória como Princípio.
Uma proposta de Intervenção
Joana Maria Vieitas Amorim Pires Costa

M.FAUP **2018**

FACULDADE DE ARQUITETURA

QUINTA DA BOAVISTA - MEMÓRIA COMO PRINCÍPIO
UMA PROPOSTA DE INTERVENÇÃO.

JOANA MARIA VIEITAS AMORIM PIRES COSTA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA À
FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

DOCENTE ACOMPANHANTE
ELISEU MANUEL VIEIRA GONÇALVES

PORTO, 2018

Agradecimentos

Ao Professor Eliseu Gonçalves. Pela compreensão, atenção e paciência, pelas infinitas horas de acompanhamento, conversas e ensinamentos partilhados.

À família proprietária, pela disponibilidade, apoio e total permissão nas visitas e estudo da Quinta da Boavista, e ao senhor Xavier, pela paciência e atenção durante o processo de levantamento topográfico rigoroso.

Ao meu avô Inocêncio e à minha avó Laura. Exemplos de trabalho e virtude, sem deixar esquecer as memórias da tradição e da família.

À minha família. Pelo cuidado, pela assistência, pelo carinho, pela compreensão e pela concesssão de tempo e condições a que este projecto pudesse receber a dedicação e o trabalho necessário. Pelas inúmeras horas dispendidas a partilhar histórias, relatos, fotografias e memórias, para que este projecto podesse ser realizado. À minha irmã, pela eterna ternura e compreensão .

E em especial, ao meu Pai. Companheiro de aventuras e de trabalho. Sem ele, este exercício seria impossível de se concretizar.

Ao senhor Aleixo. Pelo imenso carinho e confiança. Mesmo já ausente, representou uma fonte de coragem quando forças faltaram.

Aos meus amigos. De Viana, à Rita, Laura, Catarina, Guiomar, Fabíola, Ana, em geral ao grupo de jovens 70x7, que aceitaram as minhas ausências e estiveram sempre presentes quando mais precisei. Do Porto, ao Rafael, Filipa, Nuno, Tiago, Vanessa, Inês, que se tornaram numa família longe de casa, e principalmente à Bárbara, pelo carinho, preocupação, apoio, cuidado, ajuda e trabalho, não só nestes anos mas durante todo o curso.

A todos, um muito obrigada.

Notas:

A presente Tese de Mestrado não segue o Acordo Ortográfico em vigor.

Todas as citações foram transcritas para a língua portuguesa, para facilitar a leitura, mas tentando responder o melhor possível ao sentido pretendido pelo autor.

Resumo

O tema de intervenção em património tem assumido um papel determinante na Arquitectura e na sociedade contemporânea, e tem sido alvo de um crescente debate cultural, incidindo tanto na sua importância quanto na sua necessidade, como forma de preservação das formas construtivas e da memória a elas associadas.

A Quinta da Boavista, em Viana do Castelo, é exemplo de uma obra que – independentemente do seu valor histórico e arquitectónico, e pelo carácter corrosivo do tempo e das acções do homem – foi deixada cair no abandono e no esquecimento.

A motivação do trabalho fundamenta-se quer pelo interesse na temática de intervenção no construído, quer por factores pessoais da autora, em que a Quinta é escolhida como objecto de estudo da presente dissertação.

Assim, é elaborada uma proposta de reabilitação com base num vasto trabalho de fundamentação teórica, através da análise comparativa de obras arquitectónicas de referência, na investigação documental e na leitura de bibliografia específica sobre a obra, o lugar e a tipologia, e num extenso exercício de levantamento topográfico – em que os diferentes tipos de desenho se revelam essenciais na compreensão da obra, no método trabalho e no processo de concepção projectual.

A revitalização da Quinta da Boavista, da sua história e da sua memória, através da conjugação das necessidades e exigências contemporâneas com as formas do passado, cria uma ponte e um diálogo harmonioso entre os diferentes tempos da obra.

Palavras Chave: Quinta da Boavista; Memória; Património; Intervenção; Projecto.

Abstract

The theme of intervention in patrimony assumed a determinant role in Architecture and in the contemporary society, and has been a focal point of a growing cultural debate, focusing both its importance and its necessity, as a way of preservation of the forms of the past and it associated memory.

The Quinta da Boavista is an example of a building – apart of his own historical and architectonical value, and because of the corrosive character of time and the human actions – that has been abandoned and forgotten.

The work's motivation is base by the interest on the theme of intervention, and by the author's personal reasons, in which the Quinta was chosen as the study object of this thesis.

Therefore, it is elaborated a suggestion of rehabilitation based in a wide work of theoretical validity, through a comparative analysis of architectonical references, in the documental investigation and in the reading of specific bibliography about the building, the site and the typology, and in an extensive exercise of topographical settings – in which the different types of drawing reveal themselves as essentials in the comprehension of the premise, in the work methods and in the process of projectual conception.

The revitalization of the Quinta da Boavista, of its history and its memory, throw the connection of contemporary necessities and requirements with the forms of the past, creates a bridge and a harmonious dialog between the architecture's different times.

Key Words: Quinta da Boavista; Memory; Patrimony; Intervention; Project.

Índice

Apresentação 11

Introdução 13

1. O Valor da Memória 17

1.1. Valor do Património 19

1.2. Intervir no Edificado 23

1.3. Casos Exemplares. A Memória de uma prática 33

1.3.1. Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães 35

1.3.2. Pousada de Nossa Senhora da Assunção, Arraiolos 43

1.3.3. Pousada de Santa Maria do Bouro, Amares 51

1.3.4. Hotel do Paço de Vitorino, Ponte de Lima 61

2. A Quinta da Boavista e a sua Memória 71

2.1. Quinta da Boavista 73

2.2. O Lugar 77

2.3. Os Capítulos do Tempo 85

2.4. Tipologia 93

2.5. Construção 113

3. A Memória - Matéria de Projecto 143

3.1. Proposta de Intervenção 145

3.2. O Novo Conceito 151

3.3. *Memória* como Princípio – enquanto Início e enquanto Premissa 161

3.4. Estratégia e Opções Projectuais 183

Considerações Finais 227

Referências Bibliográficas 229

Apresentação

A Quinta da Boavista está presente na memória de várias famílias. Uma delas, referida posteriormente como 'inquilina na casa dos caseiros', habitou na propriedade por diversas gerações e viu a Quinta cair em ruína. Vários momentos da história da obra coincidem com acontecimentos familiares determinantes na sua genealogia, exemplo de como o homem e arquitectura se influenciam mutuamente.

Eu pertenço à última geração desta família em que a Quinta não é apenas uma habitação, é também um invólucro de memórias, que representa grande parte da nossa história familiar.

A memória afectiva representa um dos principais motivos pela qual a Quinta da Boavista foi escolhida como objecto de estudo deste trabalho. Ainda que sob uma encomenda fictícia ou hipotética, o projecto em que o trabalho culmina representa a vontade de reavivar uma obra que tanta importância assume na nossa família, e em particular nas nossa memórias.

Introdução

A Quinta da Boavista, nos arredores de Viana do Castelo, é uma propriedade brasonada que contém uma habitação de carácter secundário, outrora pertencente à família dos Távoras. A poucos quilómetros do centro histórico, onde a família possuía um imponente paço urbano (habitação principal), a quinta constituía uma propriedade autónoma pela sua produção agrícola e vinícola, e de apoio à vida urbana. Apesar da história familiar, sucessivos eventos na última metade de século conduziram a Quinta a um estado geral de ruína.

É objectivo do trabalho, através de uma proposta de reabilitação para a Quinta da Boavista, realizar uma reflexão abrangente sobre os problemas disciplinares levantados pela intervenção no património, em particular, sobre a memória associada à própria obra.

A escolha da Quinta da Boavista como objecto de estudo, para uma proposta de reabilitação, prende-se com o interesse pessoal sobre a temática da intervenção no construído (pouco abordada durante os anos de formação) e a sua capacidade de recuperar o passado do edifício, criando uma ponte entre os diferentes tempos incluídos nos conjuntos arquitectónicos e a contemporaneidade. Assim, propõe-se estudar e explorar teorias, metodologias e práticas de intervenção no construído reflectindo-as no exemplo, uma obra inserida num lugar de características únicas.

Ao fixar o objecto de estudo no tempo e no território, torna-se necessário perceber como a questão da memória se coloca como um factor decisivo na compreensão da composição arquitectónica e espacial[1].

Dada a ausência de informação relativa à preexistência, a metodologia que serve de base ao presente estudo desenvolve-se através do cruzamento entre as fontes documentais e um intensivo trabalho de campo. É realizado um profundo estudo bibliográfico sobre os conceitos de património e metodologias de intervenção, assim como sobre a relação intrínseca entre arquitectura e paisagem. A ausência de documentação histórica conhecida sobre a Quinta conduziu a um extenso processo de levantamento arquitectónico, fotográfico e topográfico, representando uma ferramenta de trabalho basilar para a compreensão da obra e para o projecto de reabilitação contemporâneo. Também as memórias e as narrações descritivas da Quinta da Boavista, quer na sua composição formal e estrutural quer sobre a funcionalidade dos diferentes espaços, assumem um papel fundamental ao longo do trabalho.

1 Dos seus propósitos no passado e de que forma esta, inclusive, pode assumir um papel fundamental no processo de concepção arquitectónica.

Para responder ao objectivo colocado, o trabalho estrutura-se em três capítulos autónomos. Um primeiro – "O Valor da Memória" – onde são abordados os conceitos de património, o valor dos diferentes tipos de peças arquitectónicas, as principais problemáticas sobre o tema de intervenção em património, os problemas projectuais e os riscos associados que a arquitectura enfrenta neste tipo de intervenções. São ainda apresentados alguns regulamentos em vigência que permitem assegurar a manutenção do valor históricoda obra no presente. Estas reflexões foram sustentadas nos textos de Françoise Choay (1925-), Cesare Brandi (1906-1988), entre outros, e também pela leitura da Carta de Veneza (1964) e da Carta de Cracóvia (2000).

Com o objectivo de averiguar o reflexo em obras práticas, são analisadas neste capítulo quatro obras segundo a sua evolução temporal, a metodologia de intervenção por parte dos arquitectos e a relação da pré-existência com o *implante regenerador* da nova proposta.

O segundo capítulo – "A Quinta da Boavista e a sua Memória" – consiste numa reflexão sobre os diferentes tempos da obra, no decorrer dos acontecimentos e nas suas consequências, e no enquadramento da mesma no panorama regional arquitectónico e natural, enunciando a semelhança nas formas de apropriação do território e dos ensinamentos construtivos transmitidos de geração em geração. A relação da Quinta da Boavista com a paisagem, sem menosprezar a intrínseca relação do conjunto arquitectónico com as formas compositivas e construtivas da arquitectura tradicional e vernacular, criam uma harmonia entre os conceitos eruditos e as formas tradicionais. Revelou-se ainda necessária a realização de um estudo de confronto dos propósitos e formas da Quinta com o paço urbano, pertencente à mesma família proprietária, e com o modelo de Solar Minhoto, presentes maioritariamente ao longo do vale do rio Lima.

Juntam-se, assim, os ensinamentos no estudo sobre a Arquitectura Popular em Portugal, nomeadamente sobre a Zona I do Inquérito à Arquitectura Portuguesa – Região Norte Litoral. Também foi importante a leitura de textos de origem diversa nomeadamente de autores como Alberti (1404-1472), Fernando Távora (1923-2005), Amílcar Gil Pires[2] (em particular por uma das suas publicações com o título *A Quinta de Recreio em Portugal. Vilegiatura. Lugar e Arquitectura*), entre outros autores.

Neste capítulo, as descrições narrativas da família inquilina marcaram presença não só no estabelecimento de uma cronologia dos acontecimentos, mas também na percepção dos

2 Arquitecto pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa e Doutorado em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, instituição onde também lecciona e se constitui como membro efectivo do Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design

diferentes sistemas construtivos presentes no conjunto arquitectónico.

No terceiro capítulo – "A Memória - Matéria de Projecto" – é novamente esclarecida a pertinência de uma proposta de intervenção pelo estado da obra, pelo valor arquitectónico a ela associado, pela memória afectiva da autora sobre a mesma, e pelas imensas possibilidades e diferentes caminhos de intervenção que poderiam ser aplicados numa mesma obra. Aqui é também referido a inviabilidade da tipologia inicial da Quinta, e quais as vantagens associadas a uma alteração programática para o conjunto arquitectónico, ao mesmo tempo que também são revelados algumas das consequências e problemáticas levantados nesta alteração. É neste capítulo, após uma apresentação detalhada da Quinta da Boavista, que é realizado o estudo de relação entre a obra e as ideologias de intervenção em património dos diferentes autores ao longo dos tempos, justificando à partida algumas das decisões que serão tomadas no projecto de requalificação.

Autores como Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), Ludovic Vitet (1802-1873), John Ruskin (1819-1873), Eugenio Beltrami (1835-1900), Camillo Boito (1836-1900), e novamente Cesare Brandi e Françoise Choay, permitiram compreender a evolução dos diferentes métodos e ideais de intervenção e representam as fundações deste estudo, ao relacionar as problemáticas projectuais encontradas na Quinta da Boavista com as teorias estudadas. Também Ignasi Solà-Morales (1942-2001), na sua reflexão sobre a museificação dos monumentos e da sua transformação controversa em 'parque temático', e Alexandre Alves Costa (1939-), com a sua visão e entendimento expressos em diversas publicações sobre o processo individual que cada arquitecto enfrenta em cada projecto, alertaram para diferentes obstáculos aquando do processo projectual e obrigaram a uma profunda reflexão sobre a sua resolução.

Deveras importante, é reiterado neste capítulo a valor da memória e das diferentes ferramentas que esta pode representar no trabalho. Aqui é explorado o trabalho de levantamento arquitectónico e a realização de um mapeamento de patologias, auxiliado pela descrição da deterioração do conjunto arquitectónico nos seus diferentes elementos compositivos.

Por fim, o terceiro capítulo termina com a construção de linhas estratégicas de projecto, justificando também as decisões mais importantes, tentando incorporar os diferentes ensinamentos proporcionados pela evolução do tema de intervenção em património ao longo dos tempos, em simultâneo com uma resposta às exigências da actualidade, mas sensível à relação da obra com a envolvente e com a memória, e elaborando uma memória descritiva detalhada do novo projecto e das soluções construtivas utilizadas.

1. O Valor da Memória



Imagem 1 Panteão Romano, séc. II

Exemplo de Monumento



Imagem 2 Coliseu de Roma, séc. I

Exemplo de Monumento Histórico

1.1. Valor do Património

Quando actualmente falamos de Património Arquitectónico referimo-nos a um amplo conjunto de edificações, que vão desde habitações unifamiliares a grandes monumentos – representativos de eras e culturas diversas.

Historicamente, a diversidade de cultural é traduzida no modo de viver como também no modo de construir. A inexistência de preocupação pela preservação arquitectónica durante séculos fez com que o problema do desaparecimento de civilizações, e das suas tradições, não existisse. Porém, a partir do momento em que a preservação dos vertígios do passado se assumiu como uma necessidade cultural, as diferentes premissas de intervenção ao longo dos séculos nem sempre foram associados a um carácter positivo. Inúmeros casos de apropriações excessivas e danosas levaram à extinção de incontáveis vestígios da passagem humana.

Com as inúmeras indecisões e dificuldade de estabelecer critérios universais que o tema de intervenção em património tem sofrido, o próprio conceito de monumento foi alvo de uma bifurcação inerente ao objectivo pretendido com a sua construção. Proposta por Françoise Choay, a divisão consistiu em diferenciar Monumento e Monumento Histórico como categorias distintas. Ambos os conceitos de monumentos se referem a edifícios cujo valor é a priori um factor de identidade aquitectónica, cultural, social e mesmo geográfica, mas cuja diferença se baseia no facto de terem sido concebidos e construídos para tal representação ou nesse ponto tenham culminado.

(...) *o monumento é uma criação deliberada (cujo destino foi assumido à priori e à primeira tentativa, ao passo que o monumento histórico não é desejado inicialmente (...) e criado enquanto tal. Este último é constituído a posteriori (...) que o seleccionam de entre a massa de edifícios existentes e de que os monumentos representam apenas uma parte. Todo o objecto do passado pode ser convertido em testemunho histórico sem ter tido na sua origem um destino memorial.*[1].

Porém, o actual critério sobre o que se considera património apenas foi estabelecido em meados do século passado. Antes, apenas os monumentos e construções de maior valor eram considerados e, por consequência, passíveis de sofrer intervenções reguladas. A ampliação do conceito de património, abrangendo as formas de arquitectura consideradas

1 Choay, Françoise; *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 24-25.



Imagem 3 Parténon de Atenas, séc. V a.C.

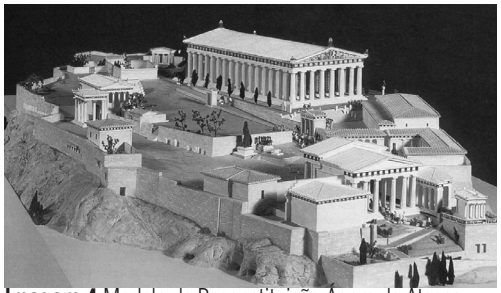


Imagem 4 Modelo de Reconstituição Ágora de Atenas

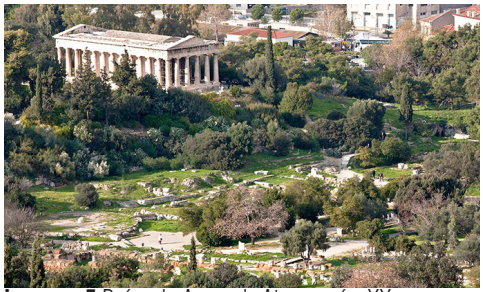


Imagem 5 Ruína do Agora de Atenas, séc. XX

como menores (habitações, etc.), visa(va) preservar – não só a memória do edificado como a do 'construtor', enquanto personagem colectiva, símbolo de uma sociedade e de um povo.

Esta associação entre memória e arquitectura reitera, mais um vez, a importância de intervir em património, e introduz um novo paradigma projectual sobre o resultado. Quer seja essa a intenção ou não, ao intervir num edifício (revitalizando-o ou ressuscitando-o) estamos a recuperar a memória de quem o construiu e/ou nele viveu, além da própria peça arquitectónica. Aqui se começam a revelar as múltiplas percepções que o conceito de memória pode possuir. A memória é muito mais ampla que apenas um momento perdido no tempo e no espaço do nosso passado; pertence tanto a nós como ao espaço e ao tempo em que foi criado. O indivíduo e o contexto influenciam-se mutuamente.

A memória colectiva é, assim, quase como um sinónimo da identidade de um povo, espelho da sua cultura, das suas tradições, das suas formas de viver e construir. A memória deixa de pertencer apenas a uma entidade singular, mas a um conjunto de indivíduos. De tal é exemplo o Ágora de Atenas, em que as ruínas são reflexo não só da arquitectura mas também da civilização grega, da sua história, das formas de apropriação do espaço, da função de cada edifício, das suas formas de vida, impossíveis de se reconhecer sem a ruína (como memória).

A memória actua como uma ponte entre tempos. Uma ligação entre o passado e o presente que podemos ou não ignorar, mas cujo valor poderá representar um ponto de partida para um novo começo – para uma nova memória.

De que forma, então, a memória influencia a própria concepção num novo projecto e na utilização dos espaços? Deverá esta influenciar a própria reabilitação do vestígio? Ou deverá impor-se como uma limitação projectual?

(…) *colocar o património histórico edificado no centro de uma reflexão acerca do destino das sociedades actuais e tentar, por conseguinte, avaliar as motivações – reivindicadas, admitidas, tácitas ou ignoradas – que as condutas patrimoniais subentendem hoje, não pode passar de um regresso ao passado. Não podemos debruçar-nos sobre o espelho do património, nem interpretar as imagens que ele nos reenvia actualmente, sem procurar, antes de mais, compreender como a grande superfície lisa desse espelho foi constituída pouco a pouco pela soma e pela fusão de fragmentos, a principio chamados antiguidades, e depois monumentos históricos.*[2].

2 Choay, Françoise; *A Alegoria do Património.* Lisboa: Edições 70, 2010, p. 27







Imagem 6 Stourhead Gardens, séc. XVIII

As várias construções dispostas ao longo da propriedade revelam a intrínseca relação entre a composição arquitectónica e o contexto natural envolvente.

1.2. Intervir no edificado

Aceitar que todo o construído tem um tempo de vida útil, é uma inequívoca premissa do projecto e da construção. O tempo manifesta-se progressivamente sobre a obra – a sua preservação, e possível recuperação, depende da própria condição do edifício nesse momento, influenciando, por sua vez, o próprio resultado. Todo o exercício de levantamento de problemas relacionados com projectos de intervenção no existente se revela ainda mais abrangente quando adicionamos o factor da envolvente, passando o construído a ser apenas uma parte do próprio património.

Como refere Brandi, "(...) na arquitectura a espacialidade própria do monumento é coexistente com o espaço ambiente em que o monumento foi construído."[3] .

A construção física não é o único alvo das intervenções, mas também o ambiente geral proporcionado pelo conjunto será alvo de preservação. Aqui se constata a inalienabilidade do "monumento" como exterior do sítio histórico em que foi realizado – por muito que um edifício seja reposto pedra por pedra num outro local, a sua veracidade é totalmente perdida, dado que a sua envolvente não foi aquela para o qual foi concebido. A introdução do ambiente exterior como parte integrante do património em muito se alia ao factor da identidade, sob a forma de apropriação do espaço por um determinado indivíduo (ou entidade colectiva), e, por consequência, da memória (enquanto expressão de tradição).

Mas, ultrapassando a discussão sobre a envolvente e sobre a própria memória do património, em que consiste a própria intervenção? Reconstituir será o único caminho, ou apenas (e não mais do que) um caminho possível? De que forma o eventual estado de degradação da obra influencia o projecto? O que é que o "estado de ruína" verdadeiramente implica? Ou a resposta pode passar por assumir a ruína como ponte para a integração de algo novo?

Explicitado por Brandi, "Comummente entende-se por restauro qualquer intervenção destinada a repor a eficiência de um produto de actividade humana."[4]. Todavia, o conceito é muito mais complexo do que o descrito. Aceitemos que, sob alçada de qualquer tipo de intervenção que vise a preservação do construído, é possível perder parcial ou totaltamente a

3 Brandi, Cesare, *Teoria do Restauro*. Edições Orion, Amadora, 2006, p. 91.

4 *Idem*, p. 1.

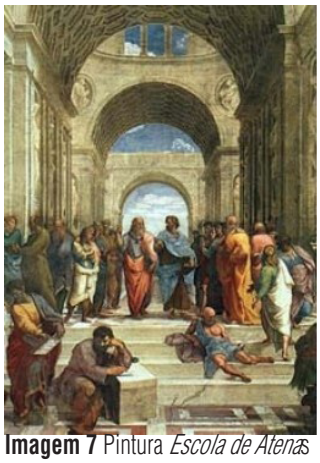


Imagem 7 Pintura *Escola de Atenas*
Antes do Restauro, séc. XVI



Imagem 8 Museu do Louvre, séc. XVIII
Reconstituição da Fachada do Palácio do Louvre



Imagem 9 Pintura *Escola de Atenas*
Depois do Restauro, séc. XX



Imagem 10 Museu do Louvre, séc. XX
Vista actual sobre a Fachada do Museu, com a obra de I. M. Pei

imagem do mesmo, não só no factor de memória colectiva (de um povo ou sociedade), mas da memória formal da arquitectura sobre aquele lugar.

"Restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento"[5]. Tal evocação de Viollet-le-Duc é espelho da controvérsia que este tema foi alvo desde os primeiros esforços de intervenção no existente – como intervir e até onde restaurar, sem perder o reconhecimento do seu estado pré-intervenção.

A ruína é um dos melhores exemplos desta discussão: o que pretendemos restaurar numa ruína? O que de si resiste ou que teria sido, reavivando a memória sobre o lugar? E se seguirmos pela segunda opção, até que ponto a reconstrução repõe o antigo como original, em vez de uma réplica do mesmo – um novo objecto que do anterior reaproveita tudo, inclusive a história, mas se revela como falso. Assim se levanta o tema sobre a autenticidade da intervenção e o valor da obra resultante.

Cesare Brandi evidenciou o aspecto nocivo que uma má ou descuidada intervenção poderá incutir numa obra. Ele refere que "(...) contrariamente áquilo que se pensa, o mais grave, em relação à obra de arte, não é tanto aquilo que falta, quanto o que se insere de modo indevido."[6]. A ideia de que algo, muitas vezes irrelevante, pode danificar ou arruinar a leitura, quer na busca do contraste quer na busca da reprodução. Ou como muitas vezes as tentativas de reprodução podem ser menos intrusivas que as próprias intervenções de carácter não intrusivo, que prejudicam a própria percepção da obra.

E ainda a questão do tempo, os vários "tempos da obra". Não falamos de diferentes épocas de intervenção que uma dada obra poderá ter sido alvo, mas sim das diferentes gerações de interpretação de um mesmo objecto arquitectónico. Com o tempo, o próprio propósito (programa) da obra pode tornar-se, inclusive, obsoleto. Reabilitar sem levantar tais questões pode tornar-se, apenas, no recomeço de um ciclo cujo fim, num curto espaço de tempo, é um dado adquirido.

Posto isto, em qual tempo da obra intervir?

Caminhamos sobre uma linha ténue. Muito ténue.

Como intervir sem incorrer no erro de desvirtuar o valor da pré-existência, sem lhe retirar o seu carácter, e sem a anular quando inserimos algo novo?

---

5 Por Viollet-le-Duc in Choay, Françoise; *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2010, p.160.

6 Brandi, Cesare; *Teoria do Restauro*. Edições Orion, Amadora, 2006, p. 19.



Imagem 11 Ruína da Igreja de Frauenkirche, Alemanha
Destruição durante a 2ª Guerra Mundial



Imagem 12 Igreja de Frauenkirche, Alemanha
Reconstrução fiel da Obra como forma de Esquecimento dos acontecimentos



Imagem 13 Convento do Carmo, Lisboa
Destruição durante o terramoto de 1755



Imagem 14 Convento do Carmo, séc. XX
Ruína transformada em Memória Viva - assumir a Ruína

De que forma estaremos a degradar ou corromper o ambiente arquitectónico concebido quando introduzimos algo novo? Será impossível? De que forma essa introdução não prejudicará a memória (ou a identidade)?

Levanta-se a discussão. O que intervir? Qual o objectivo da intervenção? Que caminho de intervenção escolher? O que manter? Como distinguir o dispensável? Como introduzir sem corromper? Qual o limite na introdução de algo novo?

Ou, ainda, será o "assumir o novo" uma resposta ao problema da autenticidade da reconstituição?

Se a solução passar pela reconversão da função tipológica, será o conjunto arquitectónico um limite total do construído? E em caso de ruína, como evitar as falácias da reconstrução?

Os princípios estabelecidos na Carta de Veneza (1964) são claros e assumem-se como premissas basilares. Este é um dos documentos mais importantes onde os arquitectos encontram respostas explícitas e, praticamente, delineadoras do projecto.

O monumento é inalienável do sítio onde foi construído, a deslocação de toda ou parte da obra deve ser proscrita. Na Carta é explicitado que "O monumento é inseparável da História – da qual é testemunho – e também do meio em que está situado"[7], e que a conservação do monumento implica a preservação da sua escala e do seu enquadramento tradicional.

A reconstituição de algo que deixou de existir deverá ser rejeitada, assumindo-se a sua perda. Caso o perdido seja entendida como essencial à leitura da composição do espaço, ou à sua estrutura, a sua reposição deve transparecer e assumir a diferença temporal, tornando legível a distinção entre o novo e o pré-existente. A reconstrução total ou parcial do construído em busca da homogeneidade da obra revela-se um objectivo inexistente, explícito na leitura do Artigo 11º em que é referido que "Os contributos válidos das diferentes épocas referentes à edificação de um monumento devem ser respeitados, não sendo a unidade de estilo um objectivo a alcançar no decurso de um restauro"[8].

Caso seja necessária a introdução de um novo volume, este não deverá interferir na leitura da proporção do construído, nem prejudicar a sua relação com a envolvente, como se pode ler no Artigo 13º onde é clarificado "Os acresecentos não podem ser tolerados a

7 *Carta de Atenas. Acta da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos*; II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos; ICOMOS; 1964; p.2.

8 *Idem*, p.3.



Imagem 15 Obra de Reabilitação, Porto, 2015

não ser que respeitem todas as partes interessantes do edifício, o seu quadro tradicional, o equilíbrio da sua composição e as suas relações com o meio envolvente."[9]. Assim como a materialização e volumetria da introdução devem ser assumidos na contemporaneidade, permitindo novamente transparecer a diferença temporal.

Com vários princípios já enunciados na Carta de Veneza, a Carta de Cracóvia (2000) é mais um exemplo de missivas orientadores de projecto de intervenção, e que inclui directivas que visam sedimentar o objectivo da preservação do património. Esta assume-se não só como um pergaminho de novas premissas a ter em consideração, mas como uma directriz definitiva do modo de actuação das equipas envolvidas nestes projectos, reafirmando limites fundamentais que antes eram ignorados.

A manutenção dos edifícios representa um factor basilar no processo de conservação, assim como qualquer intervenção deve ser inscrita num objectivo a longo prazo, assim como "Os riscos de degradação do património devem ser previstos em relatórios apropriados para permitir a adopção de medidas preventivas"[10].

Qualquer projecto de restauro deve ter em conta a história e o sítio em que a obra é inserida e, como tal, integrar um conjunto de opções técnicas apropriadas ao contexto, quer através de processos tradicionais ou mesmo de novas metodologias. O exterior e as suas relações não são o único alvo de intervenção – as formas do seu interior, assim como o seu conteúdo, devem ser protegidos. São espelho das formas de apropriação e dos estilos de vida das diferentes sociedades, e como tal são representativos da memória das gerações presentes no edifício.

A sensibilização e a educação da sociedade para a importância do património e a necessidade da sua preservação é fundamental. O dever do apreço pela História não cabe apenas às equipas multidisciplinares envolvidas neste campo, mas também às instituições administrativas e ao mais comum do indivíduo. Deverá ser um trabalho colectivo – uma reunião de esforços que visa preservar o passado na busca de reabilitar o futuro.

A Carta de Cracóvia inclui ainda diversos pontos de interesse assim como a enunciação de alguns conceitos (aqui abordados), numa forma clara e definitiva, evitando qualquer erro de interpretação que possa ser fundamentação de uma má intervenção.

9 *Idem*, p.3.

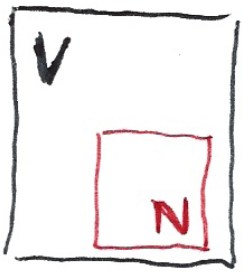
10 *Carta de Cracóvia sobre os Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído*, Acta da Conferência Internacional sobre conservação; 2000; p. 2.



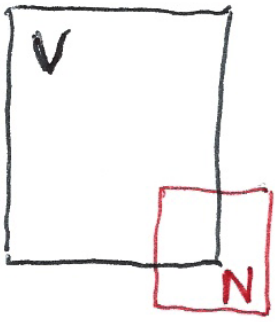
Imagem 16 Obra de Reabilitação, Guimarães, 2015

Há, porém, que ter em consideração o estado da obra, o possível estado de ruína e a história do edifício. Saber distinguir o essencial do indispensável, ou saber contornar o eventual despojamento, revela-se um exercício entre cedências e obrigações que não podem, contudo, perder o sentido da busca da memória desaparecida.

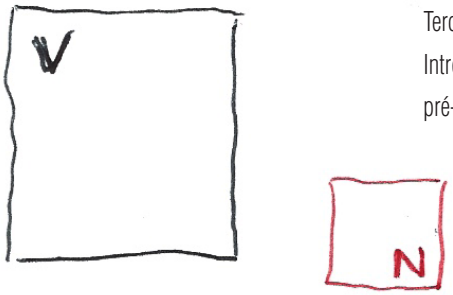
E há também que perceber o jogo de exigências e controvérsias de uma reconversão tipológica, assim como o risco da audácia a ela associado. Novos espaços são criados atrás das paredes repletas de histórias, mas tal não pode ser impedimento da busca de novas dinâmicas. A coerência do arquitecto confirma-se no respeito pelo existente, na sua consciência das limitações, na concepção dos novos espaços e na reapropriação da memória pelo presente.



Primeira vertente de intervenção
Sem recorrer à inttrodução de novas volumetrias, o novo projecto utiliza a pré-existência como invólucro



Segunda vertente de intervenção
Introdução de corpos volumétricos em contacto directo com a pré-existência



Terceira vertente de intervenção
Introdução de corpos volumétricos autónomos da pré-existência

Imagem 17 Esquema gráfico dos possíveis Caminhos de Intervenção
V - Pré-Existência N-Novo Projecto

1.3. Casos Exemplares. A Memória de uma prática

O exercício de levantamento de exemplos projectuais, de casos de intervenção no existente, é frequente – e necessário. As possibilidades de intervenção são tão vastas quanto a quantidade de paradigmas. Cabe ao arquitecto construir a sua estrutura de premissas e regras, consoante o propósito da sua obra.

Em caso de reapropriação e reconversão tipológica, também a dimensão do construído representa um factor determinante no projecto. A incapacidade por parte da pré-existência de alojar todas as novas necessidades programáticas é um facto comum e compreensível – a dinâmica e leitura criadas nos novos elementos compositivos assumem-se, então, como um novo ponto de interesse, independente da sua expressão no conjunto.

A partir de um conjunto amplo de exemplos, conseguimos fixar uma estrutura de três eventuais vertentes de intervenção, que podem ser generalizavéis.

Uma primeira em que a pré-existência é suficiente para albergar o novo programa – independente do nível e carácter de intervenções no interior, não é necessária a construção de novos volumes. Um segundo caminho é a introdução de novos corpos autónomos do existente, auxiliando o programa, mas não interferindo na leitura imediata da obra – ainda que seja um afastamento reduzido, a escala e a proporção do conjunto original não é afectado, apenas a sua relação geral com a envolvente. E como terceira opção, a inclusão de uma nova construção comunicante com a pré-existência e que, quer discreta quer assumidamente, altera a leitura da composição.

Direccionemos o olhar sobre quatro obras arquitectónicas.

Apesar dos seus desígnios originais não corresponderem à tipologia do objecto de estudo – Quinta da Boavista – estas obras foram escolhidas pelo programa em que culminaram e, principalmente, pelas suas metodologias de intervenção, pelo papel determinante que a pré-existência incutiu no processo e na consideração do arquitecto que definiu a obra existente como ponto de partida, e não apenas uma parte do projecto final.



Imagem 18 Implantação Guimarães - Relação entre a pousada e o centro urbano



Imagem 19 Igreja e Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães

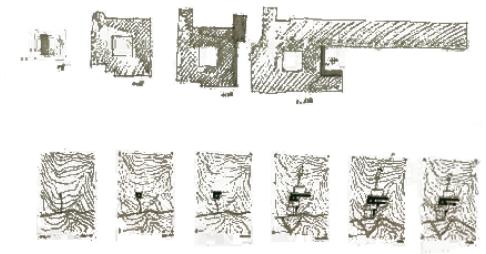


Imagem 20 Esquiço da evolução da obra

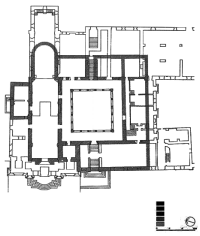


Imagem 21 Primeiro conjunto arquitectónico destacado a negrito, sobre a composição da actualidade

1.3.1. *Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães*
Fernando Távora, 1972/1985

A uma curta distância do centro da cidade de Guimarães encontramos a Pousada de Santa Marinha implantada na encosta do monte da Penha, erguida sobre o antigo convento sobranceiro à cidade.

Desde a construção de uma primeira ermida pré-românica, que remonta ao século IX, passando pela ampliação da igreja e construção de um primeiro convento, até ao século XVII (data de profundas alterações), foram inúmeras as intervenções, mais ou menos avassaladoras, das quais ainda hoje sobrevivem alguns vestígios.

A estrutura que chegou ao século passado surgiu das profundas obras de reconfiguração do século XVII, sobre uma estrutura simples semelhante ao modelo conventual frequente em Portugal – de igreja (a norte) e claustro encerrado por três alas (duas laterais e outra a sul) – que se desenvolveu numa complexa composição em torno do claustro e cujas alas laterais foram progressivamente ampliadas (principalmente a ala leste, que foi estendida até ao limite da propriedade, finalizando na magnífica Varanda do Frei Jerónimo).

Em meados do século passado, já sobre propriedade de particulares, o convento sofreu um grande incêndio que poucas repercussões terá provocado no corpo em torno do claustro, mas que consumiu por quase completo a ala leste reduzindo-a à sua estrutura pétrea. Este foi um dos motivos que terá conduzido à venda da propriedade, assim adquirida pelo Estado.

A convite da Direcção Geral do Turismo, Fernando Távora inicia o seu projecto elaborando um estudo que levanta todos os momentos de história presentes na obra.

Esta preocupação com a história desaparecida e/ou modificada como base e princípio de trabalho, revela a posição do arquitecto sob o tema da intervenção em património. *A inclusão do passado, independentemente do seu estado, no projecto e a* (...) *defesa de uma atitude conceptual dialogante com as formas do passado no quadro duma continuidade arquitectónica vocacionará naturalmente Fernando Távora numa participação empenhada e autorizada no então emergente debate nacional acerca da preservação no nosso património*[11] .

O seu profundo conhecimento sobre a história e sobre os métodos construtivos tradicionais (inclusive resultantes da sua participação no grande estudo da zona Norte Litoral para o Inquérito à Arquitectura Portuguesa) conduziram o arquitecto numa abordagem de

11 Coelho, Paulo. *Fernando Távora*. Vila do Conde: QN Edições e Conteúdos, 2011, p.29.



Imagem 22 Conjunto arquitectónico - Vista desde o Sul

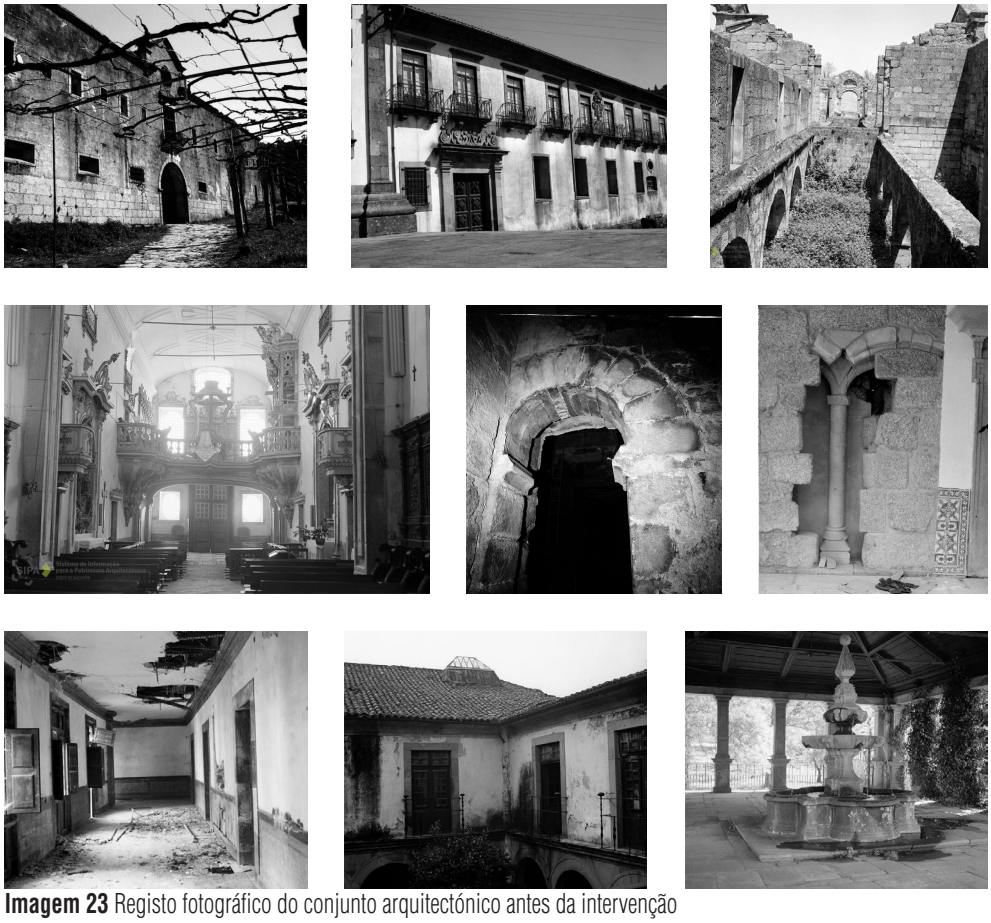


Imagem 23 Registo fotográfico do conjunto arquitectónico antes da intervenção

contínua historicidade face aos volumes ainda erguidos (em torno do claustro), em contrário a uma posição de total ruptura e contraste de tempos e valores. E mesmo nas ruínas da ala leste, Távora recusa a reconstituição fiel do que teria sido, não falsificando essa parcela de história, buscando uma harmonia entre o passado e a contemporaneidade como solução.

O seu intuito foi sempre claro – intervir para preservar. Sem retirar o seu passado, pretendia (...) *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 resultantes de novos condicionamentos programáticos*.[12] .

Tal se verificou quando, já no decorrer da obra, o cliente solicita a construçãoa de um novo piso por cima da ala leste, para rentabilizar o investimento. O arquitecto Távora considerou essa proposta conflituosa à memória do convento, e das gerações nele representadas, apresentando em contrapartida a proposta de construção de uma nova ala moderna e na continuidade da ala ocidental, mas que, por ser construída mais abaixo que o piso base do antigo, em nada perturba a percepção da pré-existência.

O projecto para a Pousada trata-se de um exemplo da terceira entre as três vertentes projectuais enunciadas. Ainda que de forma a minimizar o impacto na leitura da composição, o novo volume é directamente ligado ao antigo. Fernando Távora justifica a nova implantação de forma empírica e intuitiva, baseando-se na tradição popular e na história do próprio convento (como as sucessivas ampliações das alas, mais assumidamente da ala leste) – "(...) *n*ós quisemos integrar-nos nesse crescimento. Este pavilhão é como uma fatalidade. Se esta ampliação tivesse sido feita pelos frades do século XVIII seguramente seria algo parecido"[13] .

O arquitecto Távora reinterpreta os volumes pré-existentes circundantes aos claustros para áreas comuns, estendendo o programa ao piso térreo da ala leste. Na extremidade da pré-existente ala ocidental, é inscrita a recepção como ponto de contacto com a nova ala. Dividida em dois pisos, a construção moderna acolhe áreas comuns nas zonas próximas à ligação ao edifício antigo, voltando os alojamentos para o novo pátio criado com vista para a cidade. O factor da paisagem é mote para a reapropriação do piso superior da ala leste, também, para alojamentos.

Mesmo em questões funcionais tal como a incorporação dos acessos verticais,

12 Venda, Cátia. *Reabilitação e reconversão de usos: o caso das pousadas como património*. Dissertação 2008, 71.

13 Trigueiros, Luíz. ed. [et al.] - Fernando Távora. Lisboa : Blau, 1993.



Imagem 24 Fachada Poente



Imagem 25 Fachada Nascente

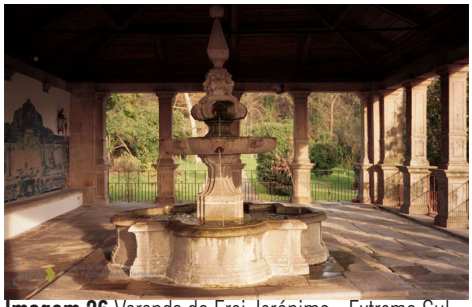


Imagem 26 Varanda do Frei Jerónimo - Extremo Sul da ala Nascente



Imagem 27 Pormenor Azulejar

destaca-se a naturalidade com que o arquitecto assume a condição contemporânea.

A memória assume-se nesta obra, não só como ponte entre tempos, mas como premissa de continuidade histórica e formal. Acerca do seu projecto, Fernando Távora testemunhou que "Nesta obra tudo é conjugado sem sobressaltos, sem rupturas e em conformidade. É um trabalho que reflecte uma profunda reflexão crítica acerca da possibilidade de intervir num património carregado de memória, sem com isso ficar refém do seu peso histórico, agindo naturalmente na sua continuidade"[14].



Imagem 28 Fachada Poente da ala Nascente



Imagem 29 Átrio para Sul



Imagem 30 Fachada Poente da ala Nova (Poente)



Imagem 31 Relação entre átrio a sul e a nova ala - Relação com a Paisagem

14 Vaz, Raquel. *Património: Intervir ou Interferir? Sta. Marinha da Costa e Sta. Maria do Bouro*. Dissertação, p.

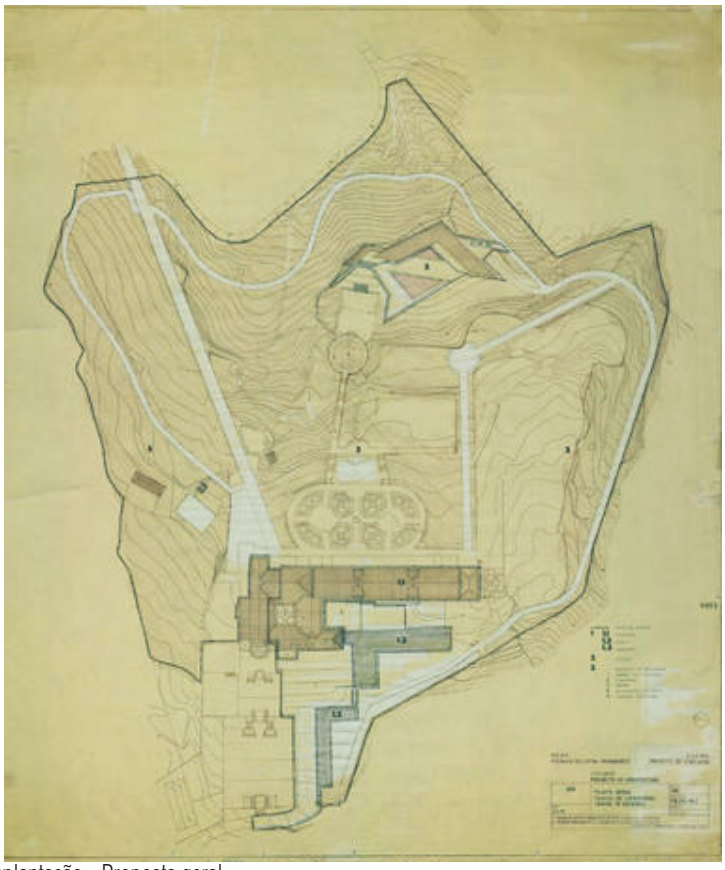


Imagem 32 Implantação - Proposta geral



Imagem 33 Vista geral sobre Projecto - desde Poente

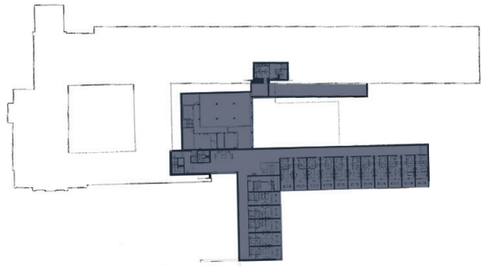


Imagem 34 Planta Piso Tipo Nova Ala - Piso -1 e Piso -2

Zona Recuperada

Zona Reconvertida

Zona de Introdução

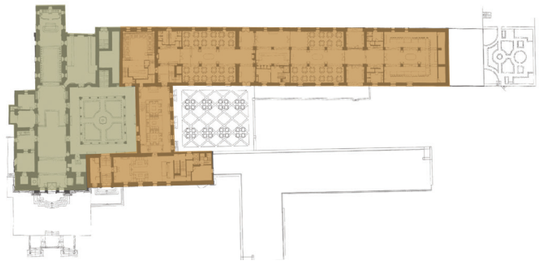


Imagem 35 Planta Piso 0

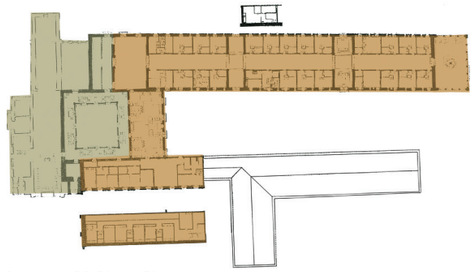


Imagem 36 Planta Piso 1

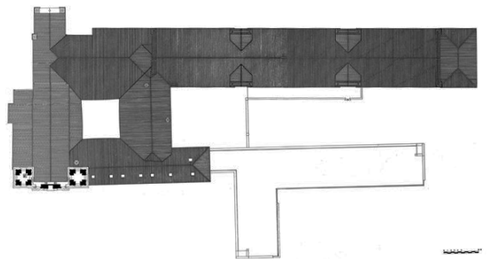


Imagem 37 Planta Cobertura



Imagem 38 Fachada Poente - Conjunto Antigo

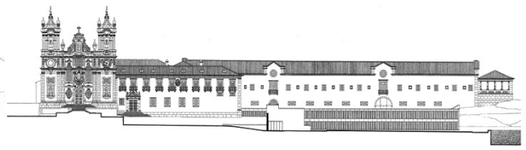


Imagem 39 Fachada Poente- Vista Geral sobre Projecto



Imagem 40 Fachada Nascente - Antes da Intervenção (Danos do Incêndio na Estrutura)

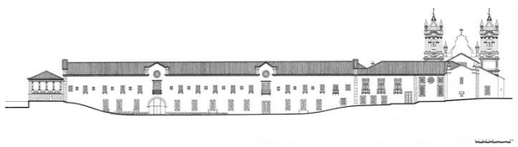


Imagem 41 Fachada Nascente - Vista sobre Projecto

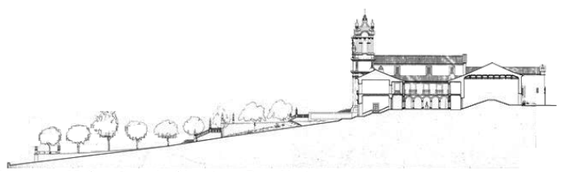


Imagem 42 Secção pelo Claustro - Para Norte



Imagem 43 Secção pelo Átrio a Sul - Para Norte

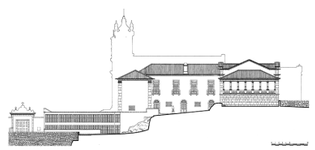


Imagem 44 Fachada Sul

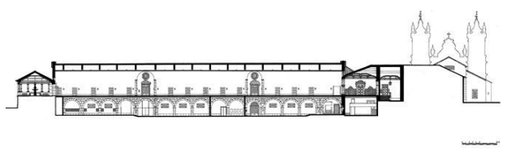


Imagem 45 Secção pela Ala Nascente - para Poente



Imagem 46 Fachada Norte

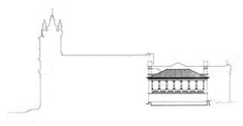


Imagem 47 Fachada Sul - Varanda do Frei Jerónimo

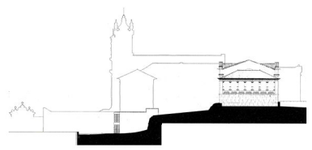


Imagem 48 Secção pela Varanda do Frei Jerónimo - Relação entre os átrios da nova proposta com o existente



Imagem 49 Implantação Arraiolos - Relação entre a pousada e o centro urbano



Imagem 50 Vista sobre Conjunto Arqutectónico



Imagem51 Vista sobre Fachada Poente



Imagem 52 Vista sobre interior da Igreja - Painéis Azulejares

1.3.2. *Pousada de Nossa Senhora da Assunção, Arraiolos*
José Paulo dos Santos, 1996

Localizada muito próximo do centro urbano de Arraiolos, a Pousada de Nossa Senhora da Assunção é situada numa posição elevada em relação à vila, voltada para o vale da ribeira (homónima à vila) e inserida no meio rural, ocupando o abandonado convento (de nome igual à pousada), ou também conhecido como Convento dos Loios.

Originalmente sob propriedade privada, conhecida por Quinta do Paço, os terrenos são doados à Ordem de Santo Elói no início do século XVI, para que aí se elevasse um convento dedicado a Nossa Senhora da Assunção. As obras iniciam-se quase de imediato, pela edificação da capela-mor (e) da igreja, cujo traçado ainda se revela manuelino. Anos mais tarde, concluída a igreja, as obras avançam com a construção do claustro e das dependências conventuais, que se arrastam até ao final do século. Após essa data o convento permaneceu por vários anos como alvo de intervenções, desta vez de carácter decorativo, principalmente na introdução de azulejaria na igreja e que a demarcaram como um dos mais importantes exemplos de revestimento azulejar nacional.

O convento cumpre a sua função até meados do século XIX, altura da extinção das ordens religiosas e, em consequência, vendido em hasta pública, conduzindo a peça arquitectónica ao abandono sendo apenas utilizada como propriedade rural.

Já na segunda metade do século XX, a propriedade é visitada por representantes da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais [DGEMN], que conferem a má conservação do convento e, inclusive, da intenção do proprietário de substituir o importante painel azulejar por mármores. Tais eventos precipitam acções quer da DGEMN, quer dos Ministérios da Cultura e das Obras Públicas a dar início ao processo de classificação do antigo Convento de Nossa Senhora da Assunção como imóvel de interesse público e a sua inclusão no inventário dos Monumentos Nacionais, travando assim o avanço das intervenções pretendidas pelo proprietário, e evitando a sua desvirtuação.

Apesar de todo o processo, só no início da década de oitenta é que o conjunto edificado foi adquirido pelo estado, que continuou as obras de recuperação do convento – desta vez apoiadas e regradas pelo Instituto Português do Património Cultural, actual Direcção Geral do Património Cultural [DGPC]. Apenas em 1995 se iniciaram as obras de reconversão do




Imagem 53 Registo fotográfico da intervenção no conjunto arquitectónico pré-existente



Imagem 54 Vista sobre novo Pátio - Conjunto pré-existente



Imagem 55 Vista sobre novo Pátio - Relação entre Ala pré-existente e novo Volume



Imagem 56 Vista sobre novo Volume e Áreas de Lazer exteriores

convento em pousada, a cargo do arquitecto José Paulo dos Santos.

O conjunto pré-existente era, na altura, constituído por igreja (orientada a nascente) cuja parede norte era partilhada pelo claustro, por sus vez encerrado ao ser rodeado por três alas. Além do descrito, eram ainda incluídos vários anexos irregulares, que se implantavam na sequência da igreja e da ala norte, estendendo-se para leste e criando uma nova espacialidade exterior no convento.

De forma arrojada, o arquitecto vai mais além de simplesmente recuperar a estrutura existente e insere um novo corpo a nascente, encerrando a continuidade espacial e criando, desta feita, um novo pátio que, por ter ligação ao novo edifício e espaços exteriores da proposta, se configura como espaço de distribuição.

Novamente como exemplo do terceiro caminho de intervenção, mas desta vez de forma assumida, a obra constitui um exemplo de coerência entre o passado e a contemporaneidade. A audaz introdução apresenta-se quase como que camuflada, devido à sua própria materialidade, criando um jogo de brancos entre o antigo e o novo, mas nunca iludindo a leitura do observador que reconhece claramente as linhas contemporâneas do volume.

Este gesto do arquitecto resulta de uma pesquisa de referências do passado. À semelhança do arquitecto Távora, também José Paulo dos Santos tem em sua posse um estudo sobre os diversos momentos temporais do convento. Mas aqui se diferencia das outras propostas da época – o arquitecto não interpreta e reconstrói a história de forma literal, mas decifra o conceito criando um novo momento harmonioso ao passado histórico.

A distribuição do programa procura uma adaptação à estrutura espacial pré-existente (comum às obras aqui estudadas). As áreas comuns da pousada são inseridas nos pisos térreo e subterrâneo do convento e do novo volume, reservando totalmente o piso superior de ambas as formas para alojamentos (à excepção de uma das formas irregulares do novo pátio que, devido à sua privacidade, recebe também alojamentos no piso térreo).

O assumir do contemporâneo, como resposta do projecto, motiva a inclusão dos espaços de lazer (piscina, etc.) junto ao conjunto edificado, pormenor totalmente diferente das restantes obras em estudo, que as remetem para momentos isolados das propriedades de forma a não perturbar a leitura da pré-existência idílica.

Intervenção pautada por um grande pragmatismo, José Paulo dos Santos articula as qualidades plásticas, o espaço, a luz, os materiais ou a cor, num “permanente equilíbrio entre




Imagem 57 Vistas sobre novo Volume e Áreas de Lazer Interiores




Imagem 58 Vistas sobre Claustro - Exterior e Interior

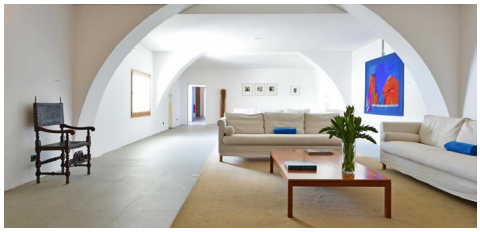
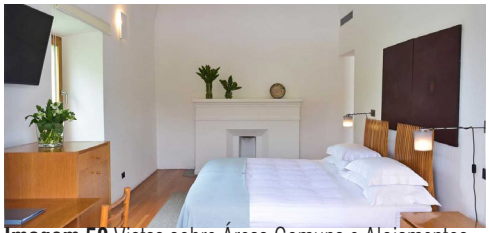
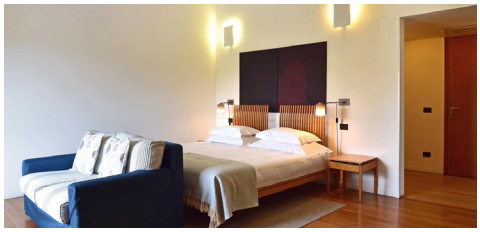





Imagem 59 Vistas sobre Áreas Comuns e Alojamentos

o novo e o velho, em que um clarifica o outro"[15] procurando dar continuidade à preexistência, retirando dela as "regras" para a conjugação entre os diferentes tempos, onde a tradição e a contemporaneidade constroem uma nova obra.



Imagem 60 Vista sobre Conjunto Arquitectónico e nova Proposta - para Norte

15 Venda, Cátia; *Reabilitação e reconversão de usos: o caso das pousadas como património;* Dissertação; 2008 p. 98



Imagem 61 Implantação - Proposta Geral



Imagem 62 Vista Aérea sobre Conjunto Arquitectónico e nova Proposta

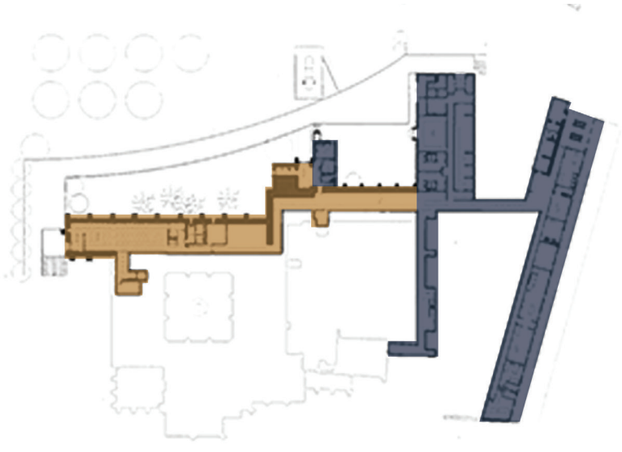


Imagem 63 Planta Piso -1

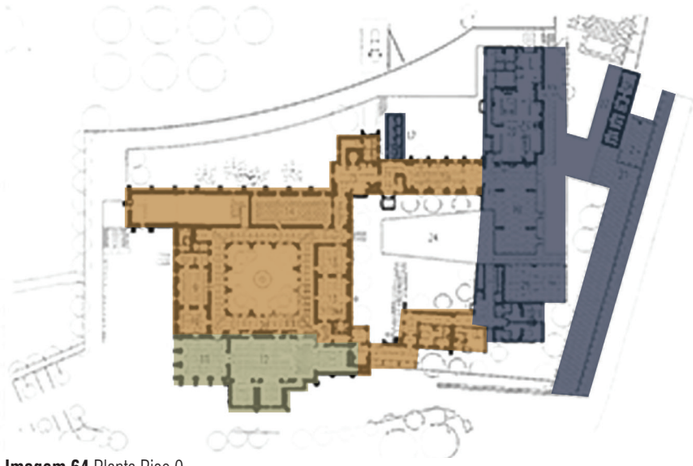


Imagem 64 Planta Piso 0

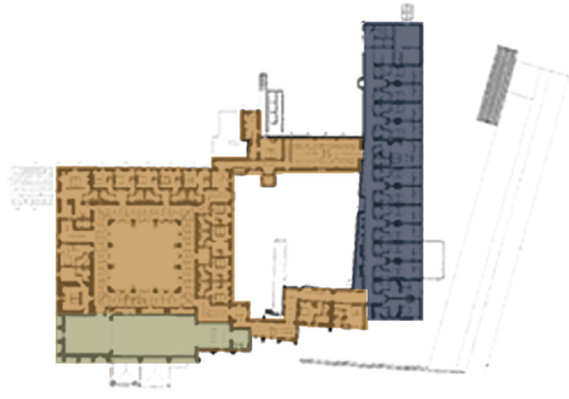


Imagem 65 Planta Piso 1

Zona Recuperada Zona Reconvertida Zona de Introdução



Imagem 66 Alçado Poente

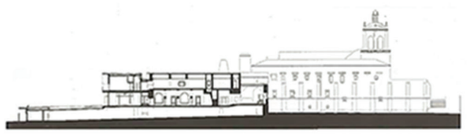


Imagem 67 Secção Ala Norte Pré-existente



Imagem 68 Secção pelo Novo Átrio



Imagem 69 Secção pelo Novo Átrio - Para Nascente



Imagem 70 Secção pela Igreja



Imagem 71 Alçado Norte

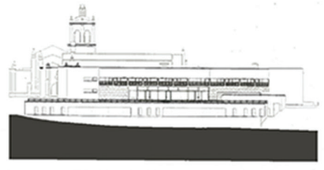


Imagem 72 Alçado Nascente

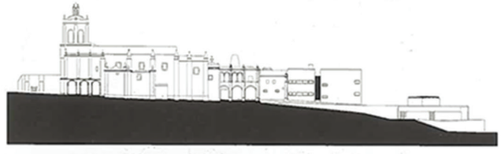


Imagem 73 Alçado Sul

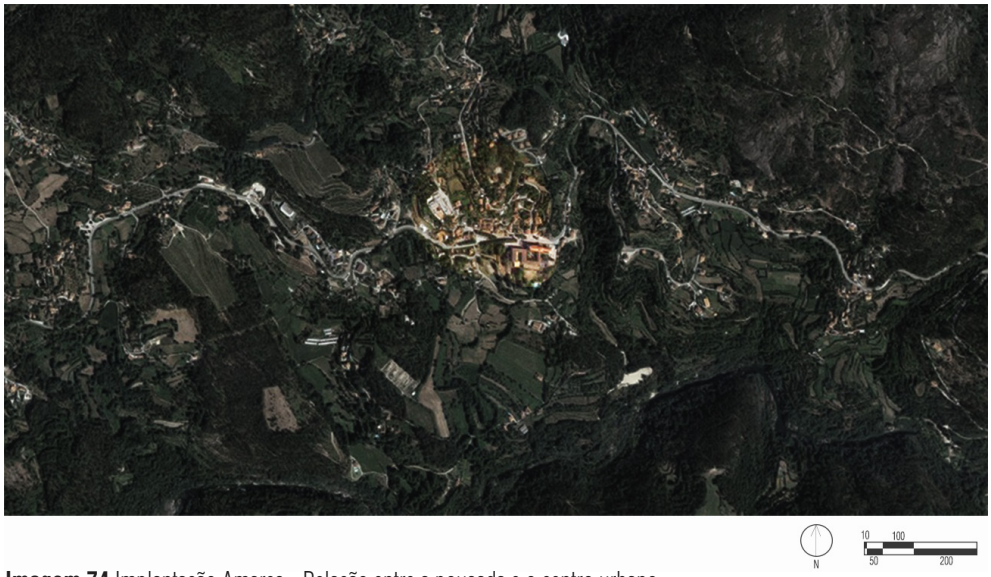


Imagem 74 Implantação Amares - Relação entre a pousada e o centro urbano



Imagem 75 Vistas sobre Conjunto Arquitectónico antes da intervenção



Imagem 76 Registo fotográfico antes e durante a intervenção

1.3.3. *Pousada de Santa Maria do Bouro, Amares*
Eduardo Souto de Moura, 1998

Em pleno centro da pequena vila do Bouro, concelho de Amares, e já incluída na Serra do Gerês, deparamo-nos com a pousada de Santa Maria do Bouro. A pousada apropria-se das ruínas do antigo mosteiro, cuja igreja ainda hoje serve o pequeno núcleo urbano, mas o resto do conjunto arquitectónico se abre para o vale do Cávado.

A origem do mosteiro remonta a uma pequena ermida, atribuída em meados do século XII aos monges beneditinos, e entregue à Ordem de Cister no final do mesmo século. A devoção à Virgem – que recai no conto em que dois eremitas terão encontrado uma imagem escondida nas rochas, no tempo da ocupação muçulmana – terá originado a primeira construção e proporcionado, em grande parte, as obras de remodelação de inícios do século XIII, em que foram construídos uma nova abadia e o primeiro mosteiro.

A sua autossuficiência proporcionada pelas condições geográficas da propriedade – abundantes terrenos férteis e proximidade a importantes linhas de água – conduz o mosteiro por tempos de prosperidade. O mesmo não se pode dizer sobre o final do século XV, data da instauração do sistema comendatário, que o conduziu por décadas de descuido e degradação do mosteiro.

Foi então em meados do século XVI reposto o sistema de autossuficiência do mosteiro retomando a prosperidade que, inclusive, permite profundas alterações no conjunto, que se estendem desde finais do mesmo século para o século XVII. As obras consistiram não apenas na ampliação da cabeceira do santuário, mas também na total demolição do primeiro mosteiro, reconfigurando-o em torno de um novo claustro. À data do final da obra, o conjunto foi ainda ampliado com a construção do novo corpo do mosteiro a poente, e para onde foi transferida a entrada principal do mosteiro, e da nova fachada da igreja, juntamente com o seu adro orientado para a vila. O mosteiro foi ainda alvo de intervenções no século XVIII, em que alguns espaços foram novamente reformulados, mas cujo carácter assenta maioritariamente na ornamentação, onde austeridade cisterciense dá lugar ao esplendor maneirista e barroco.

No século XIX, após a expulsão das ordens religiosas, o mosteiro entra novamente em degradação, sendo na altura vendido em hasta pública, destino esse evitado na igreja quando foi convertida em igreja paroquial. Em 1986, quando adquirido pela autarquia, o edifício



Imagem 77 Fases da Obra

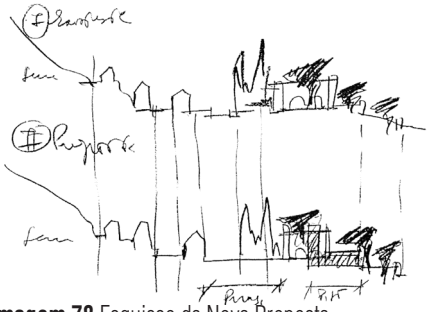


Imagem 78 Esquisso da Nova Proposta





Imagem 79 Vistas exteriores sobre Conjunto Arquitectónico e Nova Proposta

encontra-se num estado de quase total ruína, porém ainda demonstrando a sua grandiosidade enquanto monumento.

Sob encomenda do Ministério da Cultura, e responsável pelo projecto de reconversão do antigo mosteiro em pousada, Eduardo Souto de Mouro ordena a realização de um estudo histórico e arqueológico aprofundado, levantando todos os tempos da peça arquitectónica – gesto semelhante ao do arquitecto Távora em Santa Marinha da Costa – e, mais uma vez, revelando a posição e respeito do arquitecto perante as formas do passado.

Numa primeira fase, a posição do arquitecto visava distinguir claramente o novo do antigo. "Se for novo, faço as coisas de uma certa maneira... se for antigo faço-as de outra", marcando "bem a diferença entre a minha intervenção e a parte histórica do edifício". Porém, com o decorrer do projecto, também o seu conceito se foi modificando. A conjugação de diferentes tempos e necessidades numa "perfeita harmonia" leva o arquitecto Souto de Moura a reconsiderar a sua premissa de ruptura optando por "uma forte imagem contemporânea, mas em continuidade com a vivência do passado".

História da arquitectura antiga é a história de constantes adulterações e alterações, de mudanças radicais de projecto durante a construção, ao longo do tempo e pelos vários intervenientes, da interrupção da construção, dos edifícios construídos sobre os alicerces de muitos outros muito mais antigos, por razões económicas e de oportunidade, afinal sempre foi assim, cada vez que surgiam novas necessidades, realizavam-se verdadeiras operações cirúrgicas nos edifícios e nas cidades.[16].

O arquitecto avança, assim, num caminho de silêncios numa obra invisível. A ruína é assumida como tal – sem reconstruções. Será o invólucro de uma arquitectura contemporânea, que em nada quer retirar o dramatismo e a melancolia do passado. Só depois de "estabilizada" a ruína, (e não a antiga construção) é que o edifício se adapta ao novo programa, privilegiando o usufruto da ruína enquanto prazer estético, numa intervenção que se dilui em absoluta expressão minimalista.

Humildemente aproveitando a estrutura, o novo insere-se ilusoriamente dentro do

16 Eduardo Souto de Moura *in* Venda, Cátia; *Reabilitação e reconversão de usos: o caso das pousadas como património*, Dissertação; 2008; p.230.



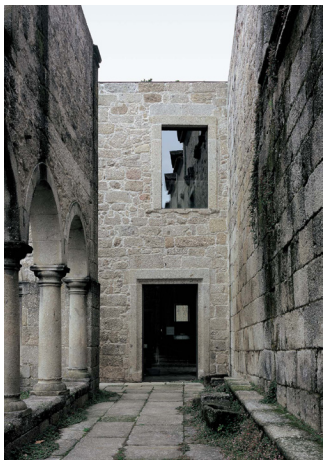



Imagem 80 Vistas exteriores sobre Conjunto Arquitectónico e Nova Proposta

velho, encarado quase como "uma pedreira de material pré-moldado, através do qual pode ser alcançada a metamorfose do próprio edifício".

Apesar desta clareza de princípios, o intuito da obra não passa pela íntegra recuperação da forma original do edifício. É uma nova arquitectura que usurpa e reapropria as ruínas do velho. Tal é expresso em diversos excertos do arquitecto Souto de Moura, quando fala das inúmeras alterações na estrutura original, quer subtis quer extremas, mas que passam quase sempre despercebidas a um olhar desatento, que poderá pensar que terá sido sempre assim. Ou mesmo quando nega a reprodução de sistemas construtivos, como a caixilharia ou a os telhados, apenas por corresponderem ao método do passado.

Afinal de contas, não estou a restaurar um mosteiro, estou a construir uma pousada com as pedras de um mosteiro. Fiz um edifício moderno, como queria e com as pedras que estavam disponíveis. Dizem que quero fazer uma ruína romântica, mas não é verdade. Se, nas casas que desenho, não faço um telhado convencional e sim um terraço, também neste caso não vou fazer um telhado convencional. Pelas mesmas razões, não vou usar janelas com quadrados pequenos.[17].

A nova pousada reaproveita as diferentes cotas da antiga construção. Embora a igreja e o claustro se desenrolem a partir do mesmo nível, na construção do novo corpo da ala ocidental essa cota foi prolongada ao mesmo tempo que se construía um novo piso inferior com acesso ao exterior (reconfigurando o adro da igreja com a nova escadaria).

As áreas comuns da pousada são, assim, projectadas em dois momentos – no piso inferior da ala ocidental, onde inclusive se instalou a entrada principal pela facilidade de acessos, e no piso do claustro nos volumes em seu redor, deixando tanto o piso superior desses mesmos volumes como ambos os pisos superiores do corpo oeste para alojamentos.

O único momento de introdução no projecto insere-se discretamente no sítio do antigo muro de pedra e, tal como em Guimarães, a uma cota mais baixa, não perturbando a leitura do conjunto pré-existente. O novo corpo dá resposta aos serviços necessários na pousada, escondendo-se por detrás de uma longa fachada de granito, pontuada por pequenas janelas,

17 Eduardo Souto de Moura *in* Venda, Cátia; *Reabilitação e reconversão de usos: o caso das pousadas como património*; Dissertação; 2008

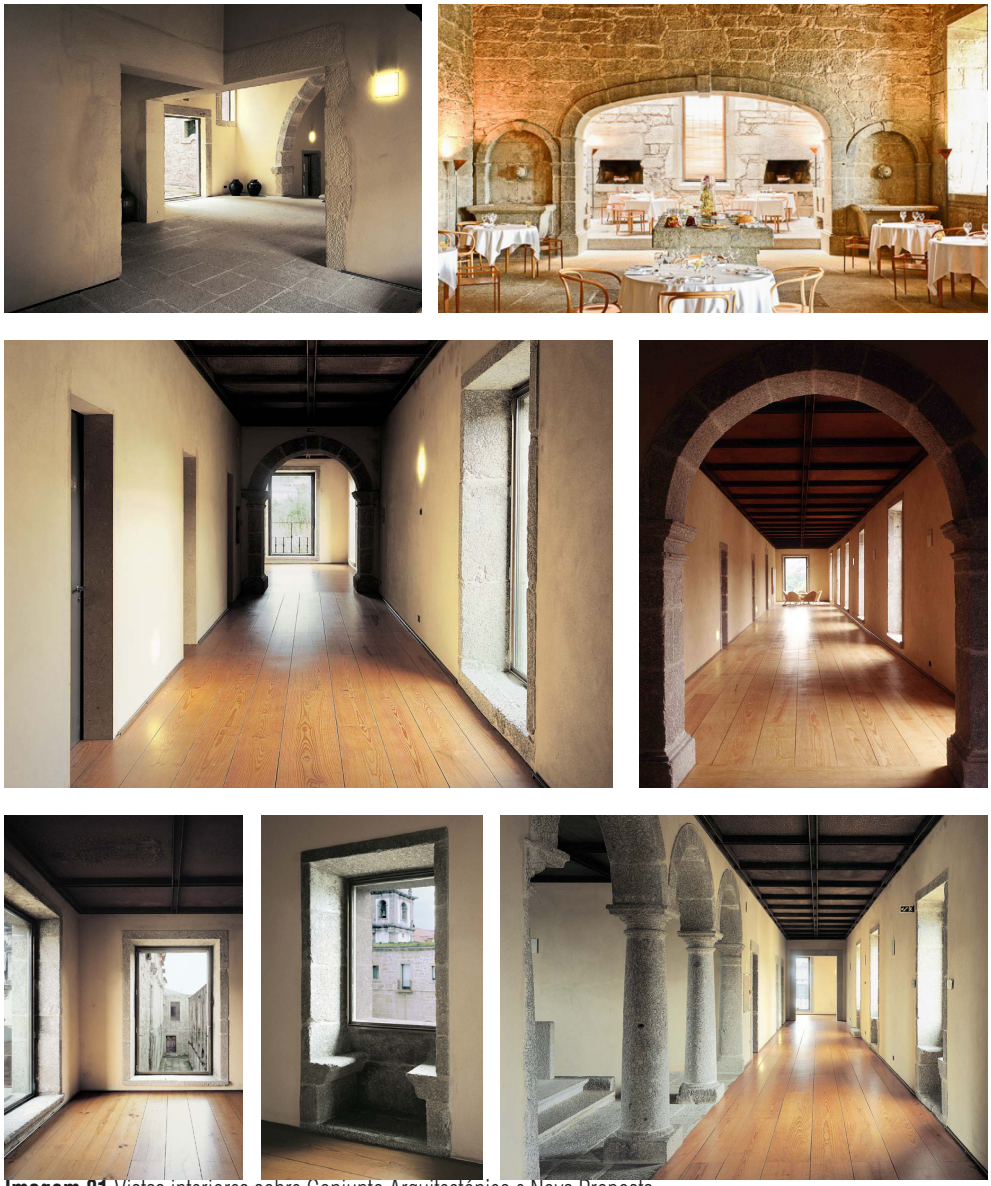


Imagem 81 Vistas interiores sobre Conjunto Arquitectónico e Nova Proposta

cujo contraste com o antigo se configura praticamente nulo.

Independentemente do carácter controverso da intenção do arquitecto, ao camuflar a nova construção com os métodos tradicionais, Eduardo Souto de Moura envereda, à semelhança dos anteriores exemplos, pelo terceiro tipo de abordagem no património, ainda que a sua leitura geral remeta exactamente para o primeiro modelo – a pré-existência seria suficiente para alojar o programa.

Ao contrário do que o arquitecto Távora construiu em Santa Marinha, Eduardo Souto de Moura nunca manifestou a intenção de restaurar o conjunto, no sentido de fazer regressar o esplendor das formas do passado. Porém, apesar de ter sido considerada pelo autor como "nova construção", sem complexos em introduzir materiais e técnicas contemporâneas, verifica-se que tudo foi feito para parecer que sempre ali esteve.

A premissa implícita nesta intervenção, segundo o próprio arquitecto, foi a naturalidade e a continuidade da transformação, mesmo que com isso, se apagasse a autoria do arquitecto, que nunca se pretendeu inserir em nenhuma das correntes contemporâneas de restauro. Mais do que defender a autenticidade histórica do edifício, o projecto procurou respeitar a "tradição arquitectónica" partilhada pelas gerações que pelo mosteiro passaram.

A história da arquitectura está cheia de exemplos relacionados, com a vida dos edifícios: a ampliação de uma parte, acrescentos, a deslocação de uma escada, portas e janelas desmontadas e montadas em posições mais adequadas, relacionadas com alterações da utilização do edifício ou com novas necessidades representativas (...)Teremos que reavaliar toda a gama de opções, que ter em conta a continuidade entre coisas muito diferentes (...)onde até o feio é necessário. Teremos de aprender a fazer enxertos, inovações, a colocar próteses, a movimentar partes e elementos, teremos de aprender a misturar, a amputar, a planificar as demolições como planificamos as construções. (...) teremos que voltar costas à celebração da catástrofe, encontrar beleza em cada nova mudança, na própria transformação. Teremos que reconhecer a metamorfose continua e que encontrar, de todas as vezes, um equilíbrio estável, instável, possível (...).[18].

18 Eduardo Souto de Moura *in* Venda, Cátia; *Reabilitação e reconversão de usos: o caso das pousadas como património*, Dissertação; 2008

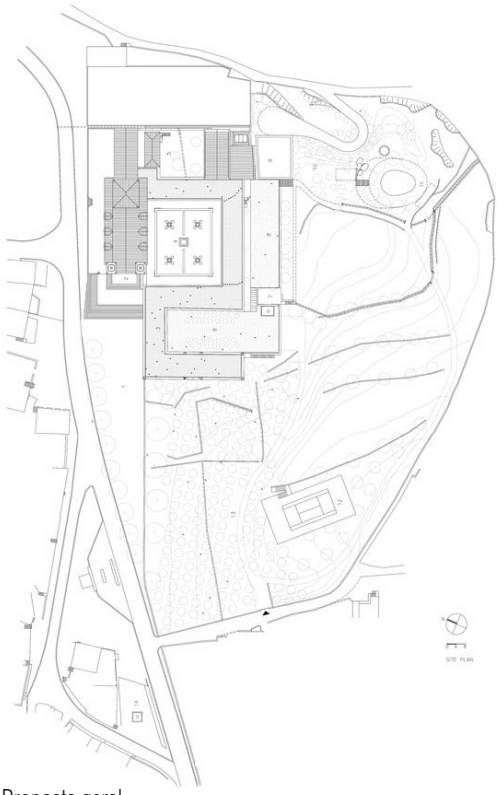


Imagem 82 Implantação - Proposta geral

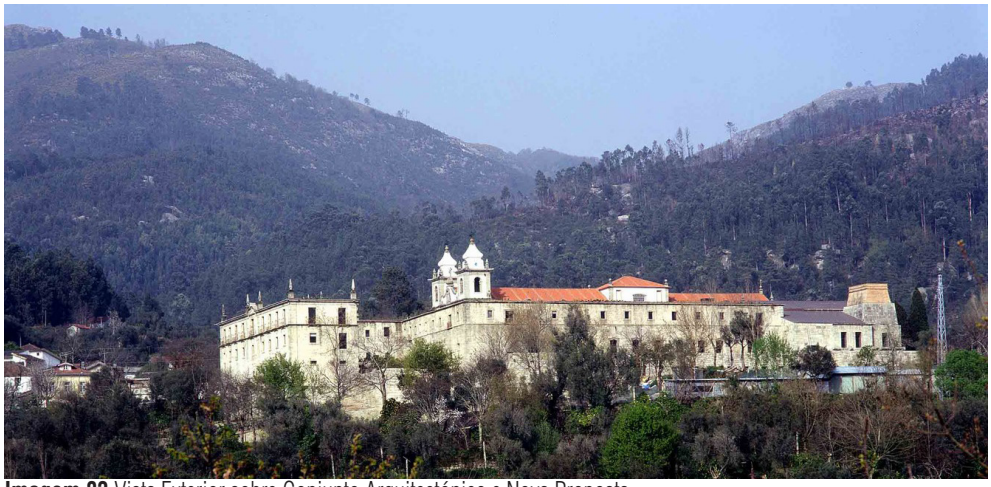


Imagem 83 Vista Exterior sobre Conjunto Arquitectónico e Nova Proposta

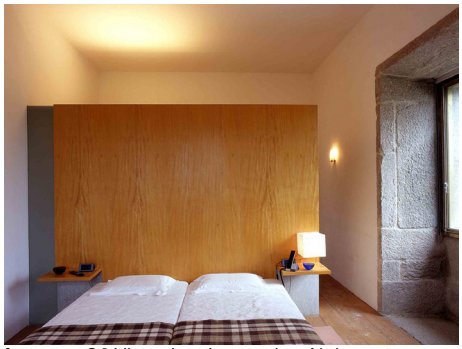




Imagem 84 Vistas Interiores sobre Alojamentos

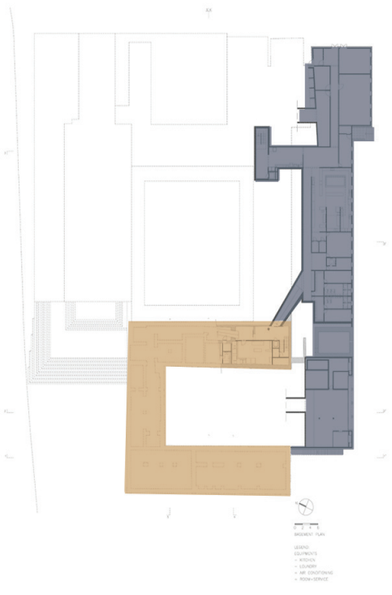


Imagem 85 Planta Piso -2

Zona Recuperada

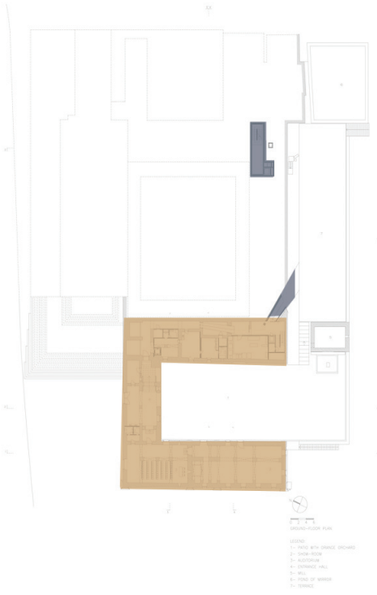


Imagem 86 Planta Piso -1

Zona Reconvertida

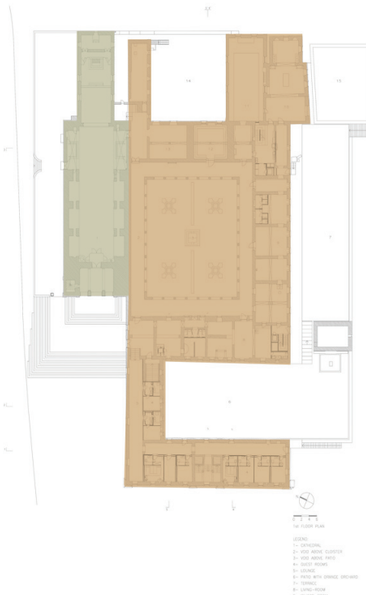


Imagem 87 Planta Piso 0

Zona de Introdução

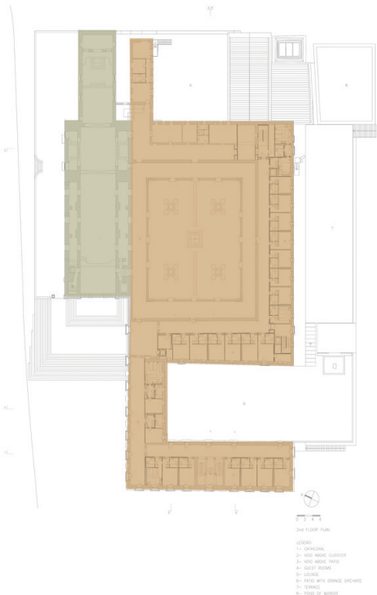


Imagem 88 Planta Piso 1

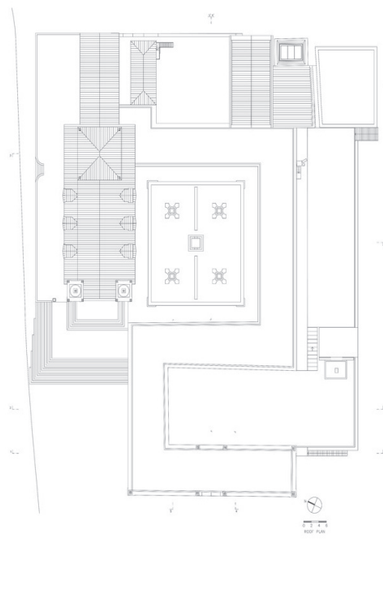


Imagem 89 Planta Piso 2



Imagem 90 Alçado Poente

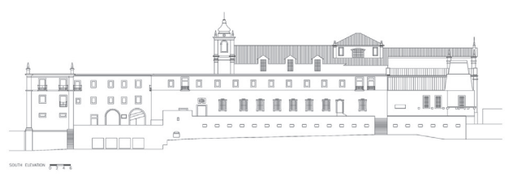


Imagem 91 Alçado Sul

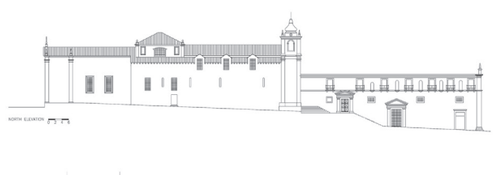


Imagem 92 Alçado Norte

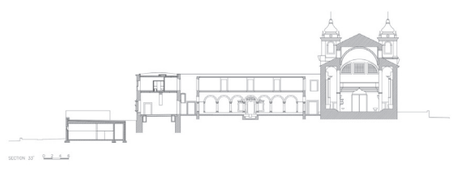


Imagem 93 secção pelo Claustro - para Poente

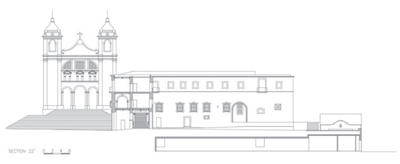


Imagem 94 Secção pelo Átrio Poente - para Nascente

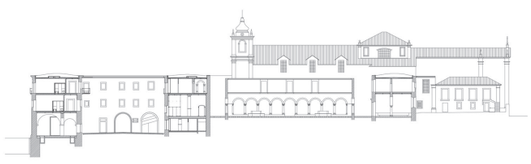


Imagem 95 Secção pelo Claustro e Átrio Poente - para Norte

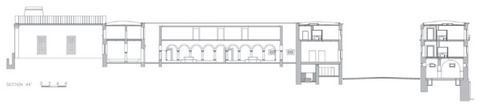


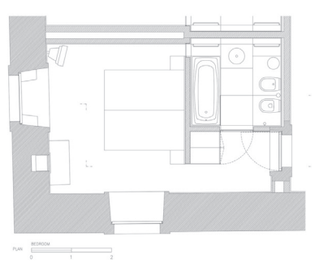
Imagem 96 Secção pelo Claustro e Átrio Poente - para Sul

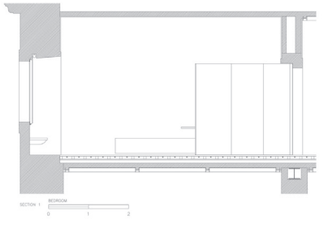


Imagem 97 Alçado Nascente



Imagem 98 Secção pela Ala Poente - para Nascente





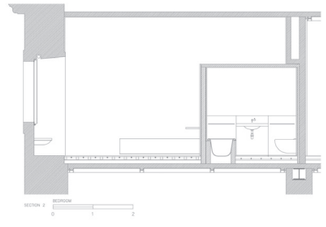


Imagem 99 Planta Tipo e Secções dos Alojamentos



Imagem 100 Implantação Vitorino das Donas - Relação entre o Paço e a envolvente





Imagem 101 Vistas sobre Conjunto Arquitectónico



Imagem 102 Vista sobre Muro de entrada do Paço



Imagem 103 Vista sobre Átrio de entrada do Paço, desde a Escadaria de acesso à Casa Senhorial

1.3.4. *Hotel do Paço de Vitorino, Ponte de Lima*
PROD arquitectura & design, 2015

Esta obra assume-se como caso de estudo devido à sua localização e tipologia. Situada a poucos quilómetros da vila de Ponte de Lima, o Paço de Vitorino das Donas insere-se junto à margem do rio Lima, aproveitando as características férteis do seu vale.

Originalmente datada do século XV ou XVI, a propriedade foi totalmente reconstruída no século XVIII, à maneira do estilo barroco. Com o intuito de servir também a vertente agrícola, a vasta propriedade – resultante da junção dos terrenos de duas importantes famílias da região – apresentava logo à sua chegada um enorme terreiro encerrado pelo erudito conjunto edificado, segundo a forma de U, constituído pela casa principal, ao fundo, ladeada por dois extensos volumes, cortes e anexos agrícolas, incluindo, ainda, na composição uma capela e um notável jardim, com uma fonte, sob influência do traçado barroco, em conformidade com o restante conjunto.

Em terra rica de arquitectura sob as formas de solares e paços senhoriais, maioritariamente do século XVIII, o Paço de Vitorino das Donas distingue-se pela inserção das volumetrias laterais do terreiro, incomuns neste tipo de construções, mas apresenta, à semelhança dos demais, um notável apreço e cuidado nos pormenores de composição e ornamentação.

São abundantes os exemplos de ornamentação da época – a dupla escadaria de acesso à casa principal, exibindo as balaustradas em cantaria e grandes volutas em cada lanço da guarda, e que culmina no varandim de entrada com vista sobre todo o terreiro, inclusive para o pequeno fontanário em cantaria (estabelecido quase como uma escultura). A casa principal é coroada por merlões franchados assim como o muro de recepção da propriedade onde se abre o grande portão brasonado, de acesso ao terreiro.

Nas fachadas, é visível o tratamento almofadado da cantaria nas pilastras dos cunhais e nas molduras dos vãos (almofadas na cantaria) e das arcadas (que escondem os acessos às diferentes zonas da propriedade). O próprio posicionamento da capela, que partilha a sua fachada principal com o muro exterior, assume um tratamento privilegiado com uma fachada de composição assumidamente barroca, delimitada por pilastras de cantaria trabalhada e encimadas por fogaréus. E ainda o grande jardim, espaço de lazer harmonioso, enriquecido por



Imagem 104 Registo Fotográfico antes da intervenção



Imagem 105 Registo Fotográfico durante a intervenção



Imagem 106 Vistas sobre espaços interiores da obra e nova proposta

canteiros e esculturas que culminam numa fonte com distintos espelhos de água, dispostos em vários níveis.

Também no interior da casa eram expostos variadíssimos elementos decorativos, frutos da união das posses das duas famílias, mas dos quais a propriedade foi despojada aquando do assalto e incêndio, datados de meados do século XIX sob motivações políticas (conflito de interesses entre liberais e miguelistas), que desapossou e destruiu grande parte do espólio familiar sem causar grandes danos à estrutura [19].

Chegado ao século XIX praticamente em ruínas, o Paço é reconvertido em hotel temático, projecto resultante da parceria entre os proprietários e o município. Os arquitectos expõem claramente a premissa do projecto – aproveitar toda a estrutura pré-existente. A grande dimensão do conjunto dá escala a toda a composição arquitectónica, revelando o motivo pelo qual não foi necessário a incorporação de novos volumes e se torna num exemplo da primeira vertente de intervenção, entre os modelos antes enunciados.

Tal como nos exemplos estudados, a distribuição programática é pensada de forma a reaproveitar os espaços da pré-existência e melhor responder às necessidades do novo programa. A casa senhorial recebe as áreas comuns e as alas laterais do terreiro são convertidas em alojamentos.

A casa é desenvolvida em três pisos, em torno de um pátio do lado oposto ao terreiro, albergando no piso de entrada duas salas de estar, a cozinha pré-existente que é restaurada e serve uma pequena área de restauração, e inclui ainda três quartos que, por se situarem nos mesmos espaços das habitações antigas, se destacam dos novos tipos de alojamento pela sua decoração antiga. O mesmo se repete no piso superior, onde este confronto é visível - um dos quartos é decorado segundo o tema de outrora por se situar num espaço que já teria servido o mesmo propósito, ao passo que os dois alojamentos restantes são fruto de reapropriação espacial e, como tal, construídos segundo as linhas contemporâneas.

Ainda no piso térreo, podemos observar a única introdução volumétrica do novo projecto na forma de um pequeno corredor, dado que antigamente as ligações entre os diferentes espaços eram feitos de forma directa por dentro das divisões. Esta introdução representa uma necessidade técnica do novo projecto e altera a leitura sobre o pátio interior, mas não representa uma grande alteração sobre a anállise do conjunto arquitectónico no seu

19 Não é claro se a ornamentação do interior da capela, hoje exibida, é a original ou resultado de intervenção posterior.



Imagem 107 Vistas sobre o novo Corredor e espaços de habitação antigos



Imagem 108 Vistas interiores sobre espaços de apoio ao programa e espaços comuns



Imagem 109 Vistas interiores sobre Areas Antigas que mantiveram o seu propósito

geral e, por isso, é mantido o entendimento da obra como exemplo do primeiro modelo de intervenção.

Ainda na casa senhorial, o piso inferior é aproveitado para zonas técnicas de serviço ao novo funcionamento, com zonas de apoio à cozinha e aos funcionários, e vê restauradas as áreas pré-existentes destinadas ao tema agrícola do projecto – reaproveitando e reinterpretando as estruturas e os mecanismos de outrora herdadas com a propriedade, respeitando inclusive pormenores como as alturas reduzidas, comuns no tipo de propriedades com estas funções.

Já as alas laterias que delimitam o terreiro, antigamente destinadas à manutenção dos animais e de apoio à produção agrícola, recebem agora alojamentos na totalidade da extensão dos seus volumes. Os quartos isolam-se do terreiro, por onde são directamente acedidos através de aberturas singulares, e as suas principais aberturas são orientadas consoante localização sua geográfica: a ala a norte, conhecida como ala agrícola, abre-se para a propriedade e para o rio Lima, e a ala a sul, denominada de ala romântica, tem como vista o jardim barroco e os seus diversos elementos compositivos.

As habitações incluem zonas de descanso, zonas de lazer e sanitários próprios, que se apresentam como corpos autónomos no interior do quarto e proporcionam uma quebra na altura dos espaços originais, criando maior sensação de conforto e proporcionalidade, o mesmo perceptível nos novos quartos do piso superior da cassa senhorial.

As novas áreas de lazer exteriores do programa são projectadas a norte, orientadas com a casa senhorial, de forma a garantir o afastamento e a privacidade dos alojamentos da ala agrícola, e aproveita as antigas construções lá encontrados, transformando o eirado em piscina e zona de estar, e o antigo pavilhão agrícolaem zonas de apoio às áreas de lazer e em salas de manutenção.

A composição, formalizada entre muros, cria múltiplos recantos e cenários, concebidos através da relação intimista com os elementos naturais circundantes. *Actualmente, quem (...) visita* [a propriedade] *encontra um sítio que não só se recusou a parar, como se renovou na sua história, encontrando um equilíbrio entre passado (história), paisagem natural e modernidade.*[20].

20 http://blog.pacodevitorino.com/cultural-tourism-in-north-portugal-paco-de-vitorino-history/



Imagem 110 Vistas sobre Conjunto Arquitectónico e Nova Proposta





Imagem 111 Adaptação das Alas Laterais em Alojamentos





Imagem 112 Vistas exteriores sobre Áreas de Lazer e Recreio a Norte





Imagem 113 Vistas exteriores sobre Áreas de Lazer e Recreio a Sul

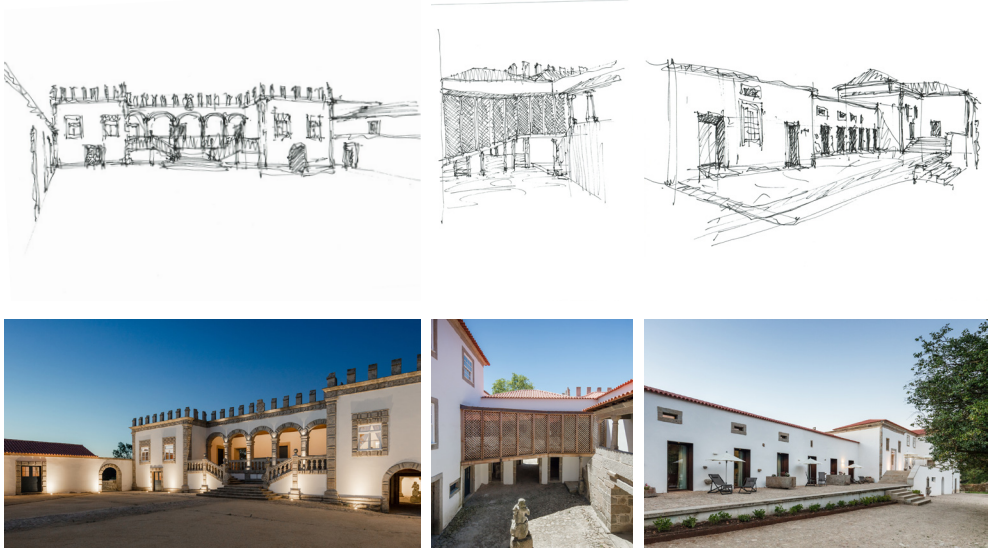


Imagem 114 Esquissos e Fotografias do Conjunto Arquitectónico e da Nova Proposta
Exemplos de Recuperação, Introdução e Reinterpretação (conversão funcional dos espaços)

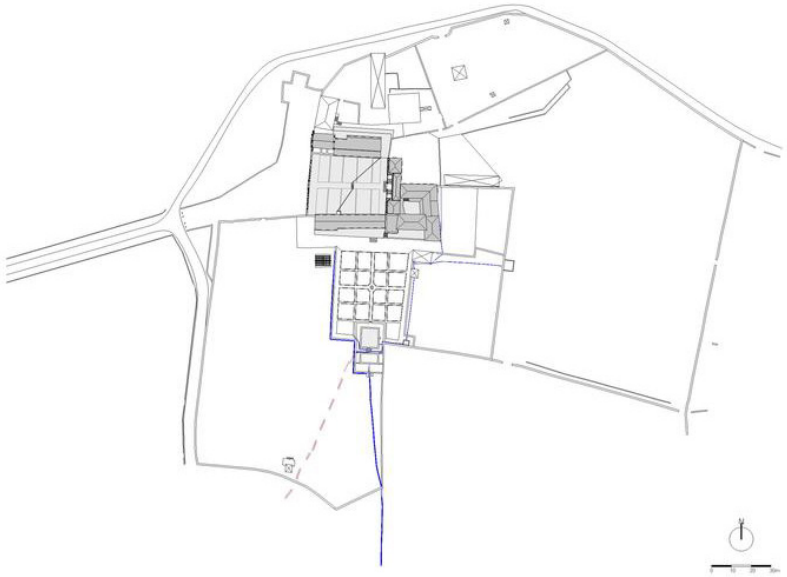


Imagem 115 Implantação - Proposta geral



Imagem 116 Vista sobre Conjunto Arquitectónico e relação com a Envolvente

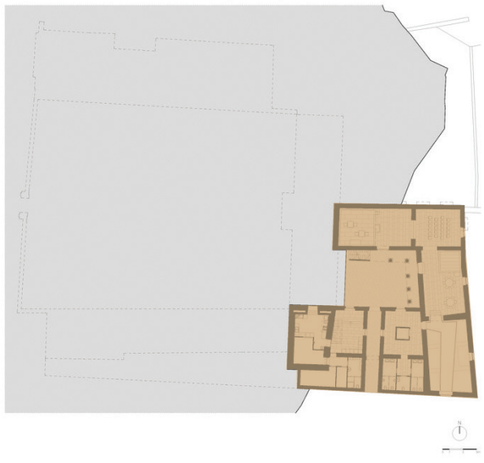


Imagem 117 Planta Piso -1



Imagem 118 Planta Piso 0 - nível dos alojamentos



Imagem 119 Planta Piso 0 - nível da casa senhorial a uma cota superior

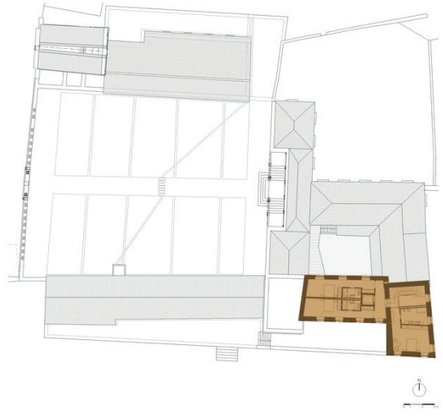


Imagem 120 Planta Piso 1

Zona Recuperada Zona Reconvertida Zona de Introdução

A escadaria de acesso à Casa Senhorial era símbolo de nobreza e está imbutida na cultura arquitectónica portuguesa de diversas formas, quer na sua vertente erudita, quer tradicional. Assim, de forma a responder a este pormenor, a Casa Senhorial é implantada a 'meia altura' das alas laterais, como podemos perceber nas plantas.



Imagem 121 Alçado Norte



Imagem 123 Alçado Sul



Imagem 125 Alçado Nascente

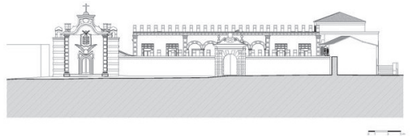


Imagem 127 Alçado Poente



Imagem 122 Secção pelo Átrio de Entrada- para Nascente



Imagem 124 Secção pelo Pátio e Átrio de Entrada- Para Sul



Imagem 126 Secção pelo Átrio de Entrada - para Norte



Imagem 128 Secção pelo Pátio - para Nascente

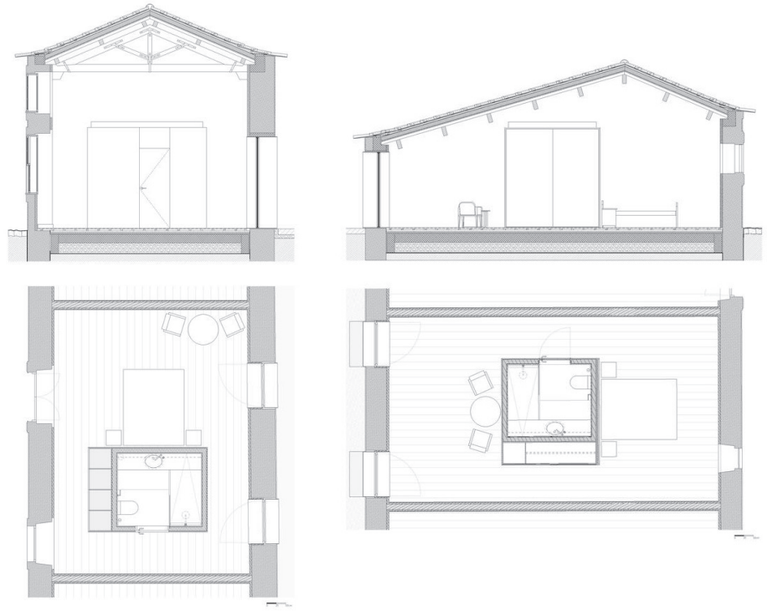


Imagem 129 Planta Tipo e Secções dos Alojamentos

2. A Quinta da Boavista e a sua Memória



Imagem 130 Implantação Quinta da Boavista - Relação entre a Quinta e o Centro Histórico



Imagem 131 Átrio de Entrada da Quinta da Boavista



Imagem 132 Vista sobre a Quinta da Boavista desde o caminho de acesso

2.1. Quinta da Boavista

A Quinta da Boavista é um exemplo de memória perdida no tempo e no espaço. Ainda que localizada muito próximo de centro urbano de Viana do Castelo, a quinta brasonada foi deixada cair no esquecimento pela cidade.

Erguida pela família Távora, também proprietária de um palácio urbano no centro histórico da cidade, a Quinta da Boavista terá sido uma propriedade rural com casa de temporada. A pequena fração do muro que hoje em dia resiste ilude a vasta extensão da Quinta que, apesar de parte ter sido cedida para infraestruturas de serviço à cidade, ainda assume uma grande dimensão.

A memória representa aqui um papel fundamental. A inexistência de documentação sobre a Quinta – que se resume a pequenas e pontuais referências em artigos sobre a família ou sobre o palácio urbano – em nada traduz a imponência que esta terá ostentado (ou mesmo a importância que terá representado na localidade). Grande parte dos dados que aqui serão apresentados foram determinados pela observação da obra, ou seja, a memória da própria materialidade, e outros serão testemunhos de alguém que cresceu na quinta, viveu e viu a negligência deixar cair em ruínas um tal álbum de memórias.

Porém, a contextualização no tempo e espaço permanece fundamental para a compreensão da obra. Ambos são indicadores da história e da tradição arquitectónica, assim como o carácter que a memória e a identidade incutem sobre a própria peça construída.

Também a tipologia da Quinta representa um factor decisivo na compreensão da obra. O estudo dos primeiros modelos italianos das villas, e os seus principais fundamentos, revelam uma semelhança inesperada numa obra, à primeira vista, modesta (pela sua relação com a arquitectura tradicional). A análise da história e composição do próprio objecto de estudo interpelam, ainda, à sua distinção (conceptual e, também, formal) com o palácio urbano familiar e, inclusive, com os modelos de solares da região.



Imagem 133 Átrio de Entrada da Quinta da Boavista





Imagem 134 Vista sobre Centro Urbano de Viana do Castelo - relação com o rio Lima e com a Serra de Santa Luzia

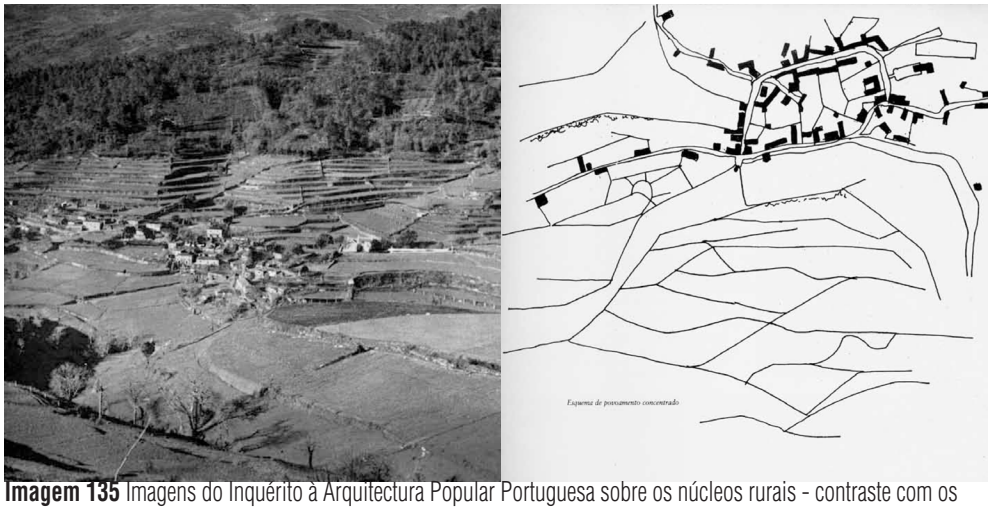


Imagem 135 Imagens do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa sobre os núcleos rurais - contraste com os centros urbanos na sua densidade e na relação com a envolvente

2.2. O Lugar

A inalienabilidade entre uma obra arquitectónica e o seu lugar representa a necessidade de uma análise cuidada sobre a relação da Quinta da Boavista com a envolvente próxima e com a paisagem circundante. Porém, a relação do objecto de estudo com o contexto territorial revela-se também essencial para a compreensão da obra, nas formas de construção e de apropriação do espaço de uma região, como linhas comuns na tradição de uma entidade colectiva, e de um indivíduo, criando assim novos lugares portadores de memórias.

O termo paisagem é comummente referido ao espaço visual que o olhar alcança. "(...) é também afectado por uma componente subjectiva, directamente ligada ao observador e condicionando as sensações que ele experimenta quando está perante [a mesma] (...)", quase como se fosse tratado como um conceito pitoresco que define o ambiente de um determinado espaço, independentemente da sua escala.

A cidade de Viana do Castelo assume uma relação privilegiada com a paisagem – rodeada por mar, rio e monte, são notáveis as relações culturais e sociais que o factor ambiental impregna na morfologia e na história da cidade.

Esta amplitude visual característica do centro urbano é, contudo, contrastante com a paisagem tipicamente minhota – zona montanhosa com vistas cerradas sobre encostas, tão rochosas quanto verdejantes, rasgadas e delineadas por rios, de percursos sinuosos, que marcam fortemente a paisagem.

É sobre este cenário que se amarra a Quinta da Boavista. Implantada numa encosta recatada da Serra de Santa Luzia, a mesma que delimita o centro da cidade, a Quinta aproveita quer a privacidade criada pelos recantos naturais, quer a ampla paisagem sobre o vale do rio Lima.

Porém, o conceito de paisagem evoluiu com tal precisão que, enquadrado no âmbito do ordenamento de território, paisagem deixa de ser apenas uma 'vista' e passa a ser um conjunto de parâmetros que caracteriza um lugar – o 'como' e a razão das formas de apropriação do espaço, assim como quem dele se apropria, remetendo-nos, mais uma vez, para o carácter concêntrico dos conceitos de memória e identidade.

Falamos, então, de unidades de paisagem – "(...) uma entidade espacial e visual (...)

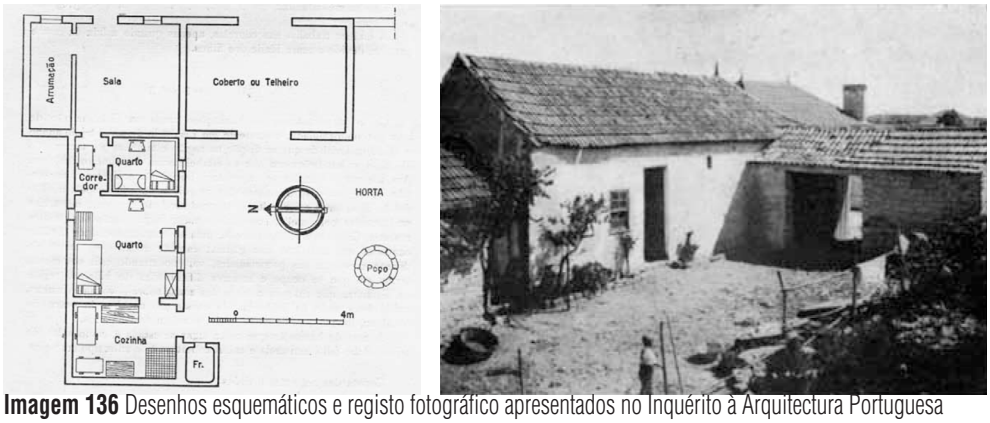


Imagem 136 Desenhos esquemáticos e registo fotográfico apresentados no Inquérito à Arquitectura Portuguesa sobre as formas de apropriação do espaço



Imagem 137 Vista sobre a relação da Casa dos Caseiros com o Coberto Aberto e o Eirado exterior de apoio às actividades agrícolas

resultado da combinação dinâmica de elementos físico-químicos, biológicos e antropológicos que, reagindo uns sobre os outros, constituem um conjunto único e indissociável em contínua evolução (...)"[1]. Autonomamente à escala, "(...) as paisagens exprimem a unidade e identidade de cada lugar (...), reflectindo tanto a história natural como cultural de um território num determinado momento (...)"[2].

Os factores ambientais e culturais juntam-se à arquitectura, invólucro de vida, criando uma imagem comum num território. Neste sentido, não nos podemos referir como área de relação apenas ao centro de Viana do Castelo, mas sim a toda a região do Minho, terra de fortes tradições culturais e construtivas, abordado na Zona I do Inquérito à Arquitectura Popular portuguesa.

Zona tão tentadora como difícil, densamente povoada e abrangendo terras que vão do litoral ao acidentado interior, e do Minho ao Mondego; Zona rica em história, onde a dimensão do tempo significa e explica muita coisa, agitada ao longo de séculos por choques de homens e de culturas, povoada aqui por uma pequena aldeia de montanha, ali pela grande cidade, variada na sua economia, que oscila entre a agricultura de exploração quase primitiva à mais moderna indústria. | Porque muito densamente povoada e porque povoada desde sempre – Zona rica em construções, que vão desde o espigueiro simples do Lindoso ao solar senhorial de Ribeira Lima, como da nora de Válega à casa urbana do Porto.[3].

O reconhecimento que as formas de arquitectura são traduzidas na história de uma região está implícito no Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, ao dividir o território nacional em distintas zonas. Este exercício só é possível através do levantamento das linhas de arquitectura tradicional mais marcantes de cada região, impossível se o alvo de estudo do inquérito tivesse incidido apenas sobre as formas generalizadas de arquitectura erudita.

(...) *Contudo, a par da renovação e da expansão que essas feições eruditas conheceram, outras há – as da Arquitectura popular – que se mantiveram, através dos tempos, mais constantes e localizadas, como panos de fundo sobre os quais se vinham encastoar e destacar as peças ricas, evoluídas e desenraizadas do património comum dos povos que entre si*

1 Brito, Raquel Soeiro de; Atlas de Portugal; Instituto Geográfico Português; 2005; p.72

2 */ Idem.* p.73.

3 *nquérito à Arquitectura do século XX em Portugal* : IAPXX . Lisboa : Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 11.

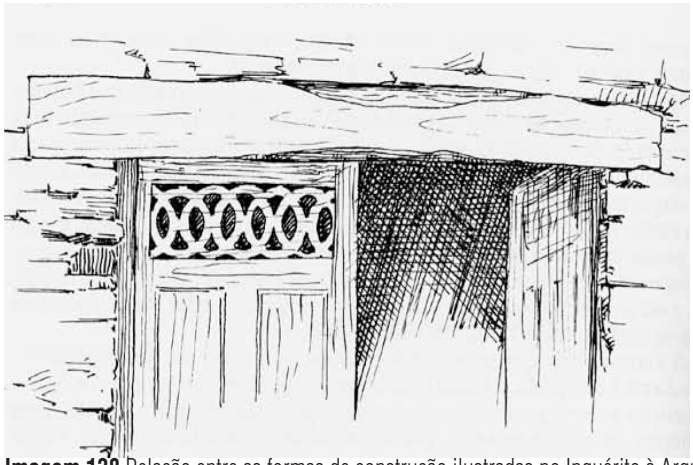




Imagem 138 Relação entre as formas de construção ilustradas no Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa e uma portada presente na Quinta da Boavista





Imagem 139 Exemplos de Vinhas contruídas com o sistema de Ramada (ou Latada)

mantinham afinidades materiais e espirituais.[4].

A construção tradicional surge na mais simples resposta às necessidades específicas de cada indivíduo e de cada lugar. As próprias formas de apropriação do espaço são consequência dessas mesmas necessidades, impostas quer pela tradição, quer pela envolvente.

Apesar das diferenças morfológicas entre o litoral e o interior da região, há características comuns. O clima do Alto Minho é condicionado pela influência atlântica, aproximando-se bastante do clima oceânico galego, com elevadas quedas pluviométricas e temperaturas moderadas. O substracto geológico regional constitui uma unidade formada por granitos, de várias origens e texturas, e xistos pouco cristalinos.

Todos estes factores são condicionadores das formas de vida e do quotidiano da população – a morfologia e o clima influenciam tanto as formas construtivas, na sua composição material e formal, como as suas actividades de subsistência.

O Alto Minho é assumidamente marcado pela sua relação com o mar, mas no seu interior, onde esta relação se revela quase inexistente, prevalecem as actividades agrícolas, entre elas a cultura vinícola que se divide em duas castas principais – o alvarinho e o loureiro. A tradição do vinho loureiro é visível nas paisagens ao longo de Ribeira Lima (terras do vale do Lima), muito associada ao solar minhoto e, apesar de não corresponder exactamente à mesma tipologia, está também presente na história do objecto de estudo.

A vasta extensão da Quinta da Boavista permitia a produção abundante de vinho loureiro, constituindo uma fonte de rendimento da família proprietária, e mais tarde da família inquilina da casa dos caseiros. Ocupando grande parte da propriedade, a produção estendia-se pela encosta em diferentes níveis. Também aqui as formas tradicionais características e diferentes da região estão presentes. Tipicamente minhoto, o sistema estrutural das vinhas utilizado seria o chamado de ramada, ou latada – "Este sistema constituiu-se por suportes verticais normalmente de granito e travessas em madeira ou ferro onde se fixam arames que servem para conduzir a videira."[5].

As características geológicas do Alto Minho estão, também, bastante presentes nas formas da arquitectura da região. O granito, não só pela abundância, mas pelas suas qualidades estruturais, térmicas e impermeáveis, materializa quase na totalidade as construções até

4 *Idem*. p. XX.

5 http://www.infovini.com/classic/pagina.php?codPagina=62&regiao=1.



Imagem 140 Fonte Barroca e espaço exterior de lazer adjacente

à época moderna no norte do país, independentemente do carácter erudito ou popular do traçado arquitectónico.

Este é um dos princípios fundamentais da arquitectura vernacular. O homem, construtor, organiza o espaço em prol das suas necessidades, e ergue-o recorrendo ao material abundante em seu redor, respondendo não apenas à funcionalidade como ao conforto necessário às diferentes formas de vida.

A Quinta da Boavista é o exemplo de uma obra que, pela sua riqueza e relação com a terra, apresenta uma harmonia pitoresca entre as formas de arquitectura erudita e popular. São visíveis os traços clássicos e barrocos em alguns dos seus elementos compositivos, assim como a mestria na construção de uma simbiose plena com a arquitectura tradicional, que recorre ao granito e, pontualmente, ao xisto como elementos estruturais e criadores de vida – no interior e no exterior.

Um espaço já não é, somente, aquele que é encerrado por quatro paredes, mas sim aquele que proporciona experiências e, por sua vez, memórias. Cria-se o lugar, com história e identidade próprias, mas que é visto e interpretado consoante cada observador (factor subjectivo da arquitectura).

O lugar deixa de ser apenas um sítio urbano definido pelas suas características naturais, culturais e sociais. É também criador de experiências e sensações, construído com esse propósito ou não, que responde tantos às necessidades mais básicas do quotidiano como aos desejos mais sensacionalistas do ser humano.

Indivíduo e lugar são, assim, indissociáveis – ambos são reflexo um do outro. O indivíduo constrói o espaço, ao mesmo tempo que o espaço "(...) organiza formas de vida, define hierarquias e organiza conjuntos sociais, define estilos de vida e identifica padrões culturais" [6].

6 Gomes, Joana. *Ocupações: indivíduo, individualidade, individualidades e multiplicidades*. Prova Final de Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto; 2005

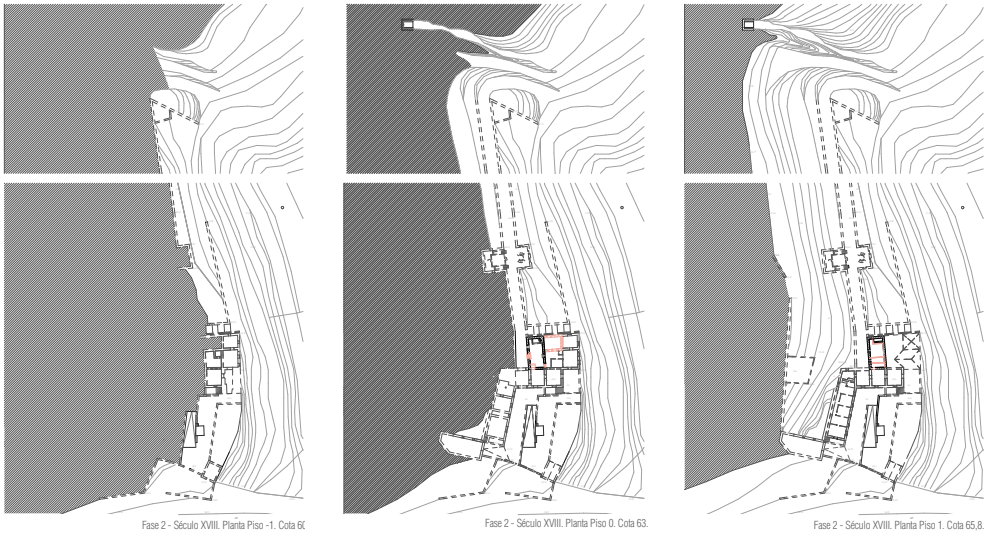




Imagem 141 Antigo Chafariz de Entrada com o busto de Álvaro Rodrigues de Távora



Imagem 142 Fonte do Lido, séc. XVI

2.3. Os Capítulos do Tempo

Os conceitos de tempo e história são indissociáveis. A História precisa de tempo para ser "contada", e a duração dos seus "capítulos" é tão incerta quanto as suas consequências. Memórias de pessoas, e das suas vidas, são encastradas em paredes revelando as histórias e as gerações que por cada pedra passaram.

E ainda a verdade inquestionável. Independentemente da percepção que cada um tem sobre o Tempo, este corre incessantemente deixando marcas – no indivíduo e no edifício.

(...) *colocar o património histórico edificado no centro de uma reflexão acerca do destino das sociedades actuais e tentar, por conseguinte, avaliar as motivações – reivindicadas, admitidas, tácitas ou ignoradas – que as condutas patrimoniais subentendem hoje, não pode passar de um regresso ao passado. Não podemos debruçar-nos sobre o espelho do património, nem interpretar as imagens que ele nos reenvia actualmente, sem procurar, antes de mais, compreender como a grande superfície lisa desse espelho foi constituída pouco a pouco pela soma e pela fusão de fragmentos, a principio chamados antiguidades, e depois monumentos históricos.*.[7]

A Quinta da Boavista é, desta feita, um lugar repleto de memórias e histórias esquecidas, transformadas em ruínas pelo tempo e pela negligência.

O início hipotético da história da Quinta é enunciado numa fracção da casa senhorial. O volume da cozinha teria sido uma pequena e modesta habitação, desenvolvida em dois pisos. O aparelho de pedra tosco e a sua chaminé, assim como a composição e corte das pedras estruturalmente essenciais dos vãos, revelam um primeiro momento da edificação da obra.

O traçado renascentista da (dita) fonte do Lido expõe outro instante. A pequena fonte é referida em diversos documentos ligados aos Caminhos de Santiago que relatam o percurso e as paragens dos caminheiros. Na proximidade do Convento de S. Francisco do Monte – estrutura relevante quer no carácter religioso quer económico da cidade – a fonte, hoje sem cobertura, apresentava-se como um espaço sombreado com dois bancos laterais, onde os peregrinos poderiam beber e se refrescar.

7 Choay, Françoise. *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 27.





Imagem 143 Fonte Barroca e espelho de água, séc. XVIII

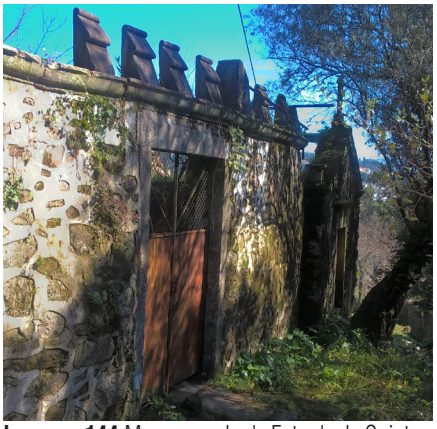


Imagem 144 Muro ameado de Entrada da Quinta compartilhado com a fachada da Capela Familiar



Imagem 145 Inscrição da data de 1749, na pedra de cimeira da Fonte Barroca



Imagem 146 Busto de Álvaro Rodrigues de Távora retirado da Quinta



Imagem 147 Imagens da Quinta espoliada do seu recheio interior e sugeita à ruína estrutural e ornamental

A data de 1540 inscrita no busto de Álvaro Rodrigues de Távora no chafariz da entrada, entretanto desaparecido, é mais um indício da veracidade de um primeiro momento construtivo do conjunto arquitectónico (ou pelo menos a chegada da família à propriedade).

Um segundo momento determinante na composição decorreu, imprecisamente, entre os séculos XVII e XVIII. Esta fase corresponde à ampliação da estrutura existente e construção dos elementos que ainda hoje compõem a Quinta.

Assumimos a época barroca como o tempo provável desta intervenção através de pormenores como os merlões do muro de entrada, as almofadas de pedra das pilastras da fachada principal da capela, o corte da cantaria dos vãos e os frisos dos espaços interiores da casa senhorial, que convivem com a composição barroca da fonte e espelho de água exteriores, datados de 1741 através de uma inscrição numa das suas pedras.

No frontão no topo do fontanário encontra-se o brasão familiar dos Távoras que, à semelhança do brasão do palácio urbano, foi "picado" aquando da perseguição à família ordenada pelo Marquês de Pombal, em meados século XVIII – data em que a família terá abandonado a propriedade e a quinta terá sido encerrada.

Na passagem do século XIX para o século XX, a família não retorna oficialmente à casa senhorial – pois esta nunca teve o carácter de primeira habitação – mas retoma a posse da Quinta. O Conde da Carreira, na altura actual proprietário, encontra vários objectos de valor, entre os quais um bilhar cujas bolas eram de marfim, elucidando a riqueza e poder político e social da família. Ainda nesta data, arrenda a Quinta e as suas alfaias como propriedade agrícola a uma família que viria a ocupar a casa dos caseiros.

Anos mais tarde, devido à degradação da mesma, a família muda-se para a casa senhorial com a autorização dos proprietários. A situação repete-se no início na década de '30, em que a casa senhorial praticamente já não apresenta condições habitáveis, propiciando o restauro da habitação e corpo dos caseiros, zona menos dispendiosa para ser alvo de intervenção – e onde a família virá a permanecer por diversas gerações.

Na década de '60, herdeiros da família proprietária retiram por completo o espólio da capela, reduzindo-a à sua carcaça. Figuras religiosas, talhas e inclusive os painéis azulejares são levados para uma outra propriedade da família, na região do Douro. Já início da década de '90, também o busto do chafariz da entrada da Quinta é levado, assim como a figura central da fonte barroca (imagem de Stª Bárbara). Em ambas as situações, a família inquilina na casa



Imagem 148 Vista da Casa Senhorial em ruína estrutural e ornamental







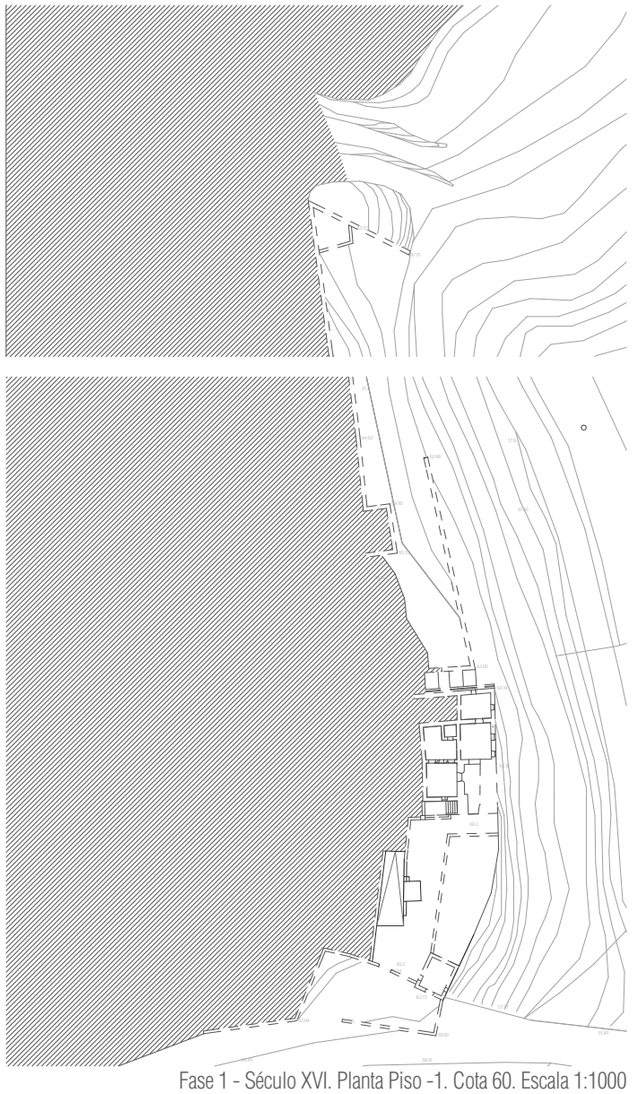
Imagem 149 Exemplos de elementos compositivos em ruína e/ou alvos de vandalismo

dos caseiros tentou evitar as intenções da família proprietária, por forma a manter a memória e o valor histórico do conjunto arquitectónico intactos, ainda que em vão.

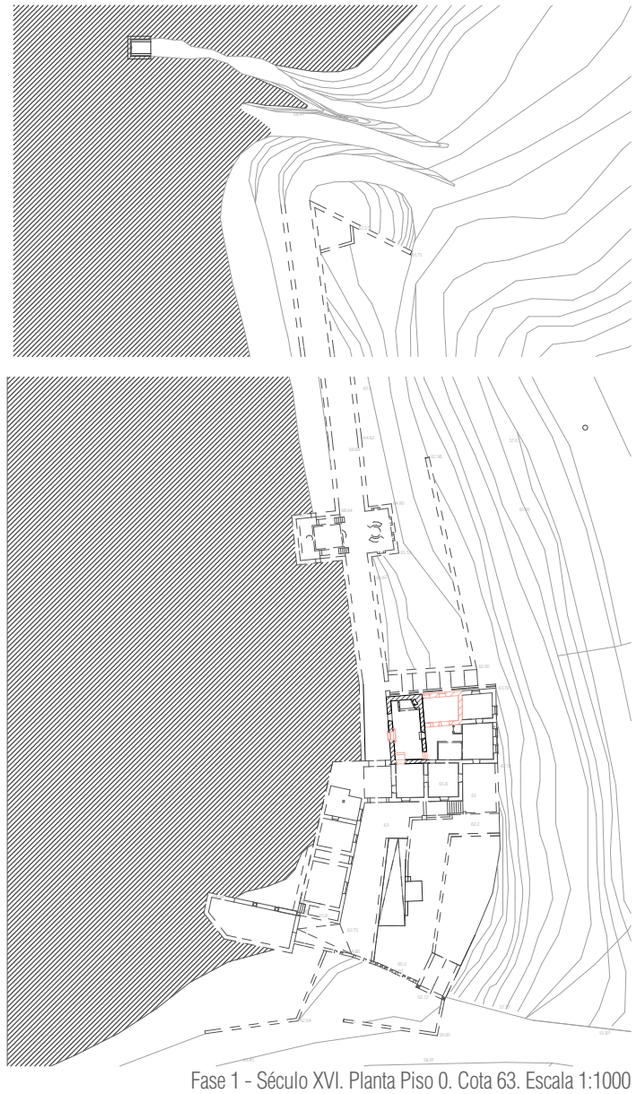
Anos mais tarde, a quinta é vendida e adquirida por uma sociedade, cuja figura principal (de quem são descendentes os actuais proprietários) teria a intenção de restaurar todo o conjunto arquitectónico – no entretanto, a família dos "caseiros" permanecia na casa correspondente.

Nesta altura, o novo proprietário é informado pela Câmara Municipal que teria de ceder a quinta para infraestruturas de apoio à cidade. Essa cedência torna-se conflituosa, mas concretiza-se – terrenos são cedidos e é, ainda, iniciada a construção de uma pousada na proximidade do conjunto arquitectónico pré-existente. O conflito entre as partes segue para tribunal, arrastando-se por vários anos – a posse da quinta esteve na alçada da Câmara Municipal durante os anos do processo judicial, cuja negligência resultou na decadência da casa senhorial e do restante conjunto.

Ao transitar em julgado, a propriedade retorna à posse dos herdeiros, mas já em ruínas. A família dos "caseiros" abandona a Quinta por volta de 1998/1999, potenciando ainda mais o descuido na propriedade. Actualmente, e apenas desde há alguns anos, os únicos trabalhos realizados na Quinta são de vigilância e manutenção florestal. Nesse interregno, a Quinta foi alvo de vários furtos e actos de vandalismo.



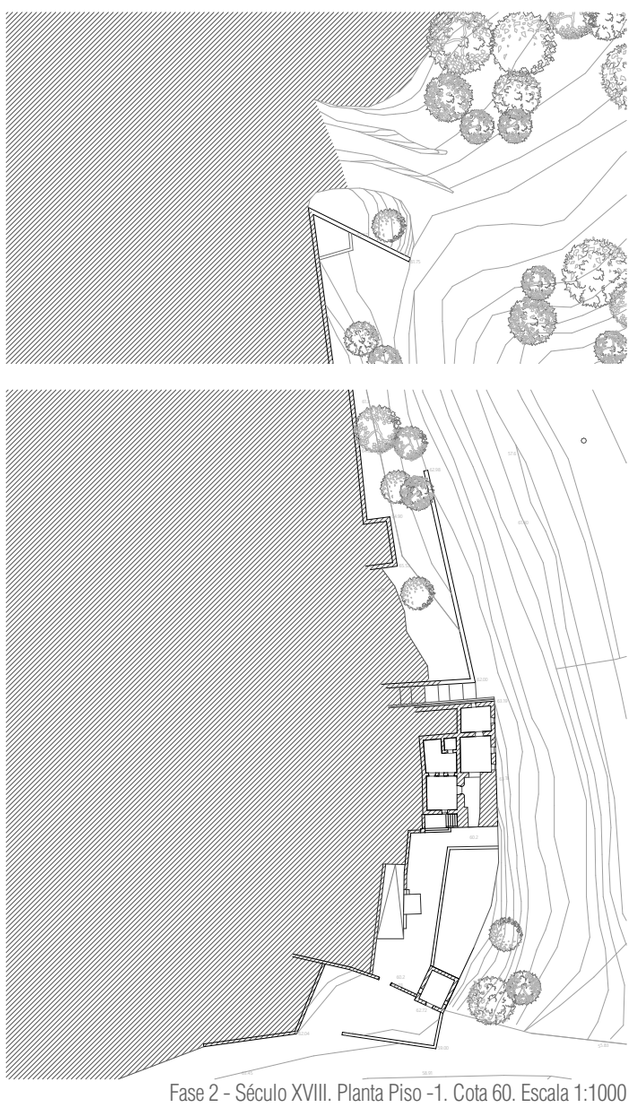
Fase 1 - Século XVI. Planta Piso -1. Cota 60. Escala 1:1000



Fase 1 - Século XVI. Planta Piso 0. Cota 63. Escala 1:1000



Fase 1 - Século XVI. Planta Piso 1. Cota 65,8. Escala 1:1000



Fase 2 - Século XVIII. Planta Piso -1. Cota 60. Escala 1:1000



Fase 2 - Século XVIII. Planta Piso 0. Cota 63. Escala 1:1000



Fase 2 - Século XVIII. Planta Piso 1. Cota 65,8. Escala 1:1000

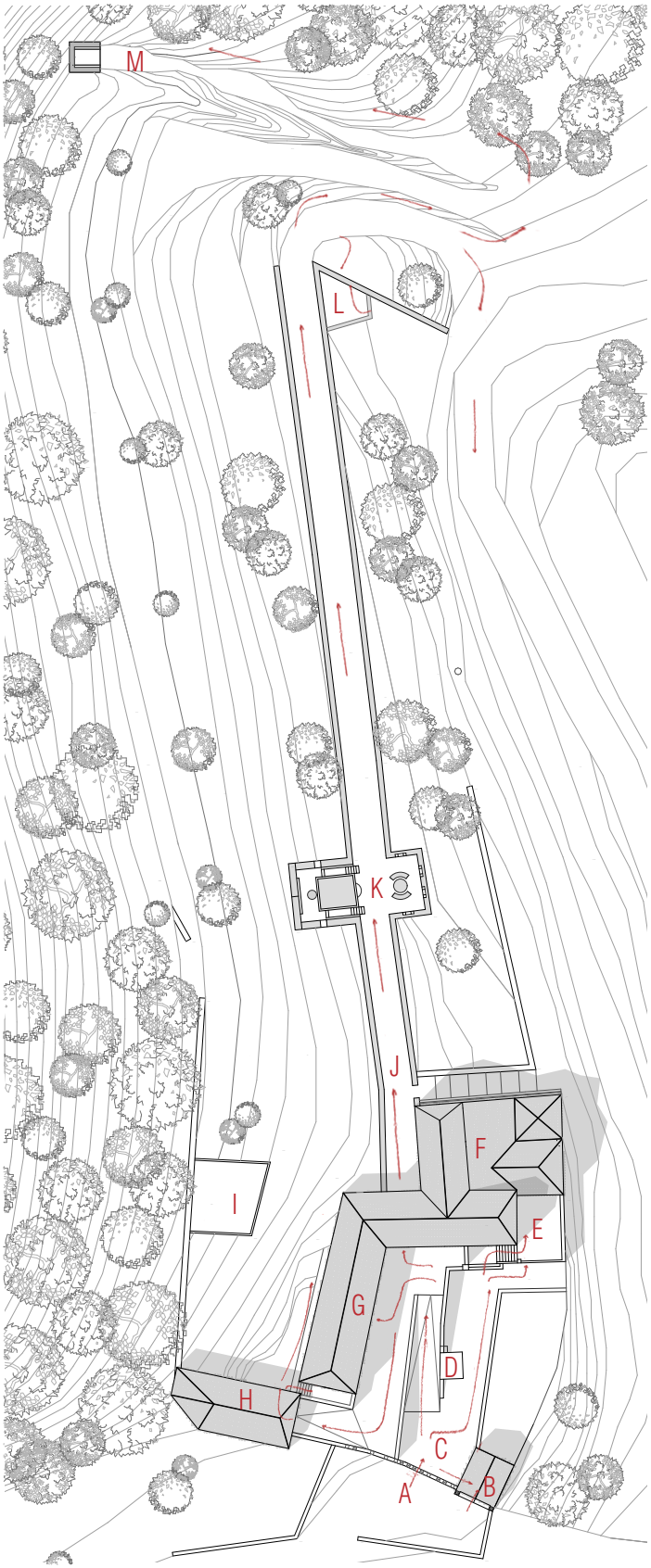


Imagem 150 Implantação Quinta da Boavista - Elementos Compositivos

A - Muro de Entrada | B - Capela | C - Átrio de Entrada | D - Chafariz | E - Terraço de Entrada | F - Casa Senhorial | G - Casa dos Caseiros e Cortes | H - Coberto Aberto | I - Eirado | J - Caminho Exterior | K - Fonte Barroca e Espaço de Lazer | L - Varadim Exterior | M - Fonte do Lido

2.4. A Tipologia

A composição da Quinta da Boavista denota a riqueza e a importância social da família proprietária, através dos elementos do seu conjunto e de vários pormenores de carácter extraordinário que encontramos ao longo do estudo.

Interrompido pela fachada principal da capela familiar, o muro ameado acolhe o modesto portão de acesso à Quinta que nos recebe num pequeno espaço, mas capaz de elucidar a verdadeira complexidade da obra. Ladeado pela lateral do corpo da capela (prolongada por um pequeno cercado) e por uma rampa de acesso a um nível superior, um pequeno chafariz, ao centro, indica a escadaria do acesso principal à casa senhorial, através de um terraço.

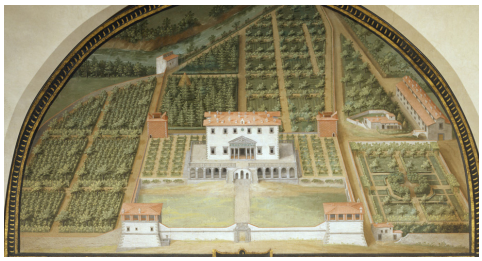
Se seguirmos antes pela rampa subimos á mesma cota do terraço de entrada, nível onde se desenvolve a maior parte da composição arquitectónica, encontramos uma arcada que permite a ligação às traseiras e espaços lúdicos da propriedade, e que faz a união entre o corpo da casa senhorial e o corpo da casa dos caseiros e cortes. Este último é responsável por um caminho para a passagem dos animais e por onde também é possível aceder à entrada principal da casa dos caseiros (extremo sul) e a um coberto (aberto) – que partilha um dos seus limites com o muro da propriedade. Por baixo da escadaria da entrada da casa senhorial, um túnel permite acesso às salas do lagar e da adega.

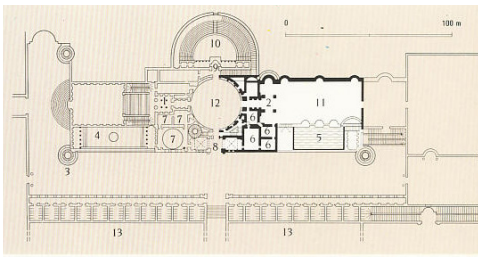
A partir da arcada encontramos um caminho que se estende pela propriedade, e que permite o acesso a diferentes zonas de lazer. Um primeiro momento é composto pela fonte e espelho de água barrocos que convivem com uma pequena zona de estar. Mais à frente, num curioso recanto, várias pedras (de razoável dimensão) emergem de um muro, como se de uma escada improvisada se tratasse, permitindo o acesso a um pequeno patamar que, potencialmente, poderia ter correspondido a um varandim – a sua localização e abertura sobre a paisagem possibilitam a veracidade desta teoria. Ao continuarmos a percorrer o trilho, eventualmente chegaremos a uma pequena fonte de traços renascentistas, conhecida como fonte do Lido, com ligações aos Caminhos de Santiago.

A reduzida distância ao centro histórico representa um factor essencial na escolha do lugar de implantação, pois um dos principais objectivos da quinta era colmatar necessidades do quotidiano que o palácio urbano não conseguia responder. A Quinta oferece espaços dedicados à manutenção dos animais, assim como uma segunda habitação isolada da











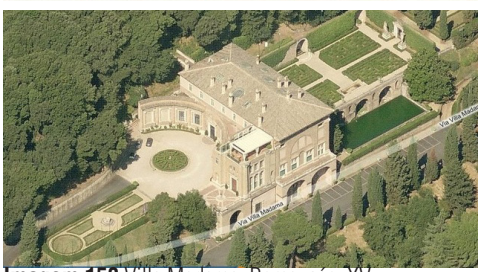


Imagem 151 Villa Medici, Poggio a Caiano, séc. XV.

Imagem 152 Villa Madama, Roma, séc. XV.

Primeiros exemplos de Villas segundo os princípios renascentistas

sociedade onde a família se poderia refugiar, quer por motivos civis quer por enfermidades, ao mesmo tempo que sua a exploração agrícola a torna autossuficiente e, inclusive, comporta uma nova fonte de rendimento.

Os espaços de lazer, interiores e exteriores, correspondem ao apreço pela natureza – ideologia difundida pelo Renascimento e que remete a Quinta da Boavista para o conceito de *Villa* que surge na antiguidade clássica, com o objectivo puro de disfrutar da vida no campo, assim como o ideal de vilegiatura de habitar no ambiente rural. O modelo inicial divergia em duas formas – *Villa* Rústica, uma quinta exclusivamente agrícola dedicada à produção, e *Villa* Suburbana, onde a vertente agrícola convive com espaços recreativos e de contemplação da natureza, "(...) um pré-requisito para a presença da aristocracia no campo e a sua ordenação afirmou-se sempre como um desafio intelectual e artístico" [8].

No século XV, o modelo é reintroduzido em Itália, onde famílias aristocratas influentes nos centros urbanos buscam a harmonia do campo como escapatória à azáfama do quotidiano citadino[9]. Surgem os primeiros exemplos de realização "convincente" das referências clássicas, onde os arquitectos adaptaram os conceitos clássicos às ideologias da época – maior complexidade compositiva e organização axial. A *Villa* Medici, em Poggio a Caiano (séc. XV), e a *Villa* Madama, em Roma (séc. XV), assumem-se como as primeiras grandes

8 Pires, Amílcar Gil. *A quinta de recreio em Portugal : vilegiatura, lugar e arquitectura*. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2003, p.25.

9 Uma profunda carência de informação específica sobre o modelo nos textos da antiguidade, incluindo de Vitrúvio, e nos vestígios das ruínas das Villas romanas impossibilitam a determinação de um modelo único compositivo, mas marcam um primeiro momento (período inicial) de desenvolvimento do jardim – importante na posterior recuperação do conceito de vilegiatura.

Duas cartas de Plínio o Jovem onde este faz descrições sistemáticas das suas villas, Villa Laurentina e Villa Toscana, são das poucas excepções nos vestígios da antiguidade clássica que servem de referência aos artistas do Renascimento. Os escritos transmitem uma ideia realista ("muito viva") e, comparativamente, precisa dos seus jardins e da relação com as partes construtivas, e da sua relação com a paisagem. A descrição dos jardins é realizada ao nível do tratamento da arquitectura, em pé de igualdade com a obra construída – os jardins são interpretados como espaços interiores, e como parte de um todo, igualmente defendido por Cesare Brandi.

As cartas de Plínio o Jovem assumem uma influência directa sobre o desenho dos jardins e da ordenação da Villa renascentista, de forma mais preponderante que o inicialmente esperado, inclusive na formalização de projectos evidenciando-se relativamente aos tratados existentes. O reportório de temas e elementos de composição arquitectónica disponíveis para serem utilizados isoladamente, e de forma fragmentária, impossibilitam uma interpretação canónica,porém nas descrições da Villa Toscana e da Villa Laurentina é possível tirar ilações que auxiliam o exercício de composição. Mesmo sem estruturar geometricamente as partes das Villas, é possível depreender que o núcleo residencial construído é uma formação pouco compacta, constituído por entidades volumétricas interligadas por galerias e pátios (existindo outras mais pequenas), e os seus jardins compostos por extensas superfícies.

O teor das missivas assenta na criação de imagens espaciais e arquitectónicas e na caracterização dos ambientes, na descrição de factores como temperatura, luz, sombra, as brisas, a comodidade, as vistas sobre a paisagem, entre muitos outros. A caracterização geral das Villas era feita através da sua integração no Lugar, com indicações de ordem topológica que encadeavam o discurso narrativo, ao contrário de indicações geométricas (inexistentes). Apesar da falta de referências gerais, as villas romanas eram caracterizadas pela carência de simetria, ortogonalidade e axialidade, opondo-se à composição racional e relações proporcionais entendidas como herança da concepção arquitectónica da Antiguidade Clássica, o que culmina também na origem da dificuldade de fixar um modelo de Villa e jardim.



Imagem 153 Vista sobre a Quinta da Boavista e a sua relação com a envolvente





Imagem 154 Villa Fiesole e relação com a envolvente

referências do modelo, assim como a criação do conceito de *Belvedere*[10].

Alberti, um dos mais importantes arquitectos do Renascimento, expõe no seu tratado De Re Aedificatoria a problemática da falta de referências clássicas, mas propõe-se a uma conceptualização eficaz do modelo definindo as directrizes a seguir[11]. O arquitecto transparece o conhecimento sobre vários jardins da época ao descrever elementos arquitectónicos, como pórticos e termas – referências directas a ruínas próximas de Roma. No seu tratado, Alberti faz ainda referência às proporções dos vários elementos arquitectónicos presentes nas *villas*, na correspondência das partes no todo em procura da harmonia renascentista. Os jardins devem ser desenhados como edifícios e os seus espaços encerrados por elementos naturais [12].

Em *De Re Aedificatoria*, Alberti enumera um conjunto de premissas pelas quais o modelo deve ser constituído, para melhor responder ao ideal de vilegiatura. As casas de campo deverão ser implantadas nas "raízes do monte, em região plena de água, abrigada e saudável", tal como na *Villa* Toscana de Plínio, cuja implantação teria sido feita na parte inferior da colina junto a uma linha de água. Semelhante é enunciado para a *villa* rústica, com preferência na proximidade imediata às terras agrícolas. Já a *villa* suburbana deve dominar sobre a encosta, controlando as terras agrícolas. A construção deve ocupar o lugar menos fértil da propriedade, buscando uma posição destacada e envolvida por jardins de dimensões consideráveis que ocupam as terras altas das encostas (de cultivo difícil e menor produtividade). Alberti reforça as vantagens de edificar em "situações" elevadas com a procura de melhores vistas e com a afirmação da arquitectura perante a envolvente, rejeitando a construção em vales que retira a dignidade ao construído (posição oposta à de Vitrúvio). A escolha do sítio para a casa isolada do centro urbano deve ter, ainda, em conta razões de higiene e clima ameno [13].

A Quinta da Boavista, pela data de 1540 inscrita no busto de Álvaro Rodrigues de Távora, no antigo chafariz do átrio de entrada, terá correspondido a um dos primeiros exemplos do modelo na região. As semelhanças entre conceitos e alguns princípios compositivos com o modelo de *villa* italiano são inegáveis, assim como a época em que terá sido edificada, apesar

10 *Belvedere* - edifício (ou parte de edifício) com vista ao exterior. Estrutura concebida para contemplação da paisagem.

11 A falta de informação da antiguidade levou a que Alberti concedesse especial importância aos jardins de tradição medieval, na predominância da composição e de elementos góticos, ao serem fechados para o exterior (da propriedade) e serem espacialmente independentes.

12 Referência aos jardins góticos ao enunciar a plantação de relvados, rosais e ervas medicinais.

13 Preferência de lugares altos afastados de depressões topográficas propícias à existência de terrenos pantanosos ou de salubridade duvidosa.



Imagem 155 Vista sobre a Paisagem envolvente e simultaneamente com o caminho de acesso à propriedade



Imagem 156 Fotografias da abertura que teria servido de posto de segurança

de formalmente não existir nenhuma relação evidente.

Tal como em Itália, que o modelo despontou às mãos de famílias abastadas em centros urbanos de elevada relevância, também a Quinta pertencia a uma família importante, não só no panorama social e económico regional, mas também nacional. Viana do Castelo constituía uma das cidades mais importantes à época, importante porto e escola de homens dos mares que partiam para os Descobrimentos, assim como o estatuto de alta nobreza da família dos Távoras, que possuía ramos genealógicos e vastas propriedades distribuídos por todo o território nacional.

Os fundamentos da associação da Quinta da Boavista com o modelo de *villa* continuam quando prosseguimos com o estudo do tratado de Alberti, quando este refere que as casas de campo, neste caso a villa suburbana, deve assumir uma forte relação com a casa urbana, sendo complementar à sua vivência, "ser-lhe útil", e ser fisicamente próxima, conferindo simultaneamente protecção contra visitas indesejáveis (características da vida urbana).

A comunicação com a cidade deve ser feita pelo caminho mais próximo, com o objectivo de disfrutar dos momentos de viagem entre as duas propriedades, e por motivos de segurança garantindo domínio visual em redor. Neste ponto é revelado um misterioso pormenor da Quinta da Boavista. Na fachada principal da casa senhorial (a sul), a única janela do piso inferior é enquadrada com a escadaria de acesso ao terraço de entrada, mas de forma a garantir a visibilidade para o portão principal de entrada da Quinta, assim como para o caminho de acesso à propriedade. Vários objectos de carácter bélico encontrado no local, como o pormenor das ombreiras chanfradas nas esquinas exteriores e de ser um dos vãos gradeado da Quinta [14], levam a considerar que a esta divisão da casa fosse um espaço para o guarda, de protecção à propriedade.

As directrizes de Alberti prosseguem ao referir que a casa deverá ser edificada com orientação principal a nascente – tal como a casa senhorial e casa dos caseiros da Quinta da Boavista, que oferecem orientam as traseiras dos edifícios à encosta escarpada – evitando os piores ventos, e assentar sobre um plano horizontal firme criado no terreno, modelado em socalcos, onde a casa se situará no ponto mais elevado devidamente afastada do terreno natural não modificado (mata), criando os jardins nas restantes plataformas de nível. Os

14 Todos os vão do conjunto arquitectónico acessíveis pelo exterior eram grandeados, de forma a evitar entradas indesejadas e a manter a segurança. Os vãos gradeados correspondiam a todas as aberturas do piso da adega e aos vãos dos dois quartos encontrados ao lado da cozinha da casa senhorial.



Imagem 157 Acesso principal à Casa Senhorial com reduzida inclinação, encaminhando para a escadaria de entrada e Terraço



Imagem 158 Caminho íngreme de acesso à propriedade, contrastando com a reduzida inclinação dos caminhos interiores da propriedade

percursos da propriedade devem acompanhar, preferencialmente, as curvas de nível da encosta, evitando a transversalidade e a inerente inclinação, procurando o máximo conforto nos diferentes espaços da villa.

Este modo de implantação na encosta obriga a uma intensa inserção da Villa no espaço natural. O escalonamento por socalcos deve adaptar-se à topografia da encosta, aproveitando os elementos naturais existentes. Cada plataforma é um jardim, que se abre à paisagem. A vista chega a ser um atributo indispensável, enquanto os jardins, a Villa inteira, passam, reciprocamente, a formar parte da paisagem [circundante][15] (...)[16].

Assim também acontece na Quinta da Boavista. O caminho íngreme de chegada à propriedade, que facilita os recursos de segurança, não se traduz no interior. Logo desde o portão principal, que nos recebe num pequeno átrio plano, percebemos as diferentes plataformas em que a Quinta é dividida e cujos acessos que foram feitos de forma a maximizar a comodidade nas deslocações.

Voltando ao tratado, Alberti destaca o jardim como o elemento principal de distinção entre a casa de campo e a casa urbana, mas não explica a sua estrutura formal, remetendo assim para as regras de composição de arquitectura. Enquanto que para o edifício determinava com rigor a orientação, o acesso, a implantação e as condições do lugar, o jardim demonstra a frágil posição em que o arquitecto foi deixado pela falta de referências clássicas e pelas fontes medievais, num momento em que se propunha a criar fundamentos teóricos para uma nova arquitectura[17].

A relação entre Villa e paisagem reflecte a relação entre o Homem e Natureza, materializando-se, através da arquitectura, este sistema formal de dimensões e proporções[18] .

O espaço emerge mediante um controlo científico a partir da perspectiva, numa integração cenográfica da villa renascentista. As características topográficas gerais e particulares são elementos determinantes na estruturação e composição arquitectónica do todo. À escala da villa, esta interpretação é expressa na interacção entre topografia, geometria e perspectiva, enquanto que à escala da paisagem, a villa domina o panorama em anfiteatro.

15 Em Florença, mas aplicável também à Quinta da Boavista.

16 Pires, Amílcar Gil. *A quinta de recreio em Portugal : vilegiatura, lugar e arquitectura.* Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2003, p. 34.

17 Alberti desenvolve, no seu tratado, a ideia neoplatónica de imitação da Natureza, associando a sua interpretação matemática à concepção artística. O estudo das proporções tem base na figura humana, tal como na Antiguidade Clássica (pela figura humana ideal de Vitrúvio), e assume-se como um princípio fundamental no Renascimento.

18 *Idem*, p.30.



Imagem 159 Fotografias do Varandim ao fundo do Caminho exterior da propriedade



Imagem 160 Fotografias de Detalhes de Ornamentação da Casa Senhorial

Esta relação com o exterior e com a paisagem fundamentam o desaparecimento do pátio, deixando as construções de ser fechadas para si próprias.

A maior ou menor intervenção artificial na Natureza – dependendo da importância do programa de recreio na Villa – estava directamente relacionada com a posição económica e social do seu empreendedor, enquadrado nas regras ditadas pelo ambiente cultural da classe dominante.[19].

A arquitectura da villa, em primeiro plano, passa a projectar-se sempre contra o fundo da paisagem natural que se afirma como o seu principal enquadramento, relacionados através da perspectiva. A vista converteu-se, assim, numa parte controlável e decorativa na arquitectura da villa, comummente enquadrada por galerias abertas ou pórticos espaciais que pontuavam o primeiro de vários terraços onde se desenvolviam os jardins. O caminho, que se gera a partir da casa senhorial, torna-se em si próprio num elemento compositivo da Quinta da Boavista, ao unir os diferentes espaços exteriores, passando pela fonte barroca e o seu espaço de recreio, permitindo o acesso à fonte do Lido (fonte renascentista) e onde encontramos, ainda, o varandim anteriormente mencionado que provavelmente terá servido precisamente o propósito de contemplação da paisagem e da envolvente natural, transformando-se ele próprio num exemplo simples e modesto de *belvedere*.

(...) *também a pintura foi usada para expressar a ideologia de Vilegiatura. Em Villas de Pompeia e outras contemporâneas, as paredes dos espaços mais nobres eram muitas vezes decoradas com cenas que representam Villas ideais e jardins*.[20]. O estado de ruína da Quinta da Boavista não permite verificar se estes tipos de representações existiam na casa senhorial, porém, nas salas de entrada principal da casa são identificáveis alguns vestígios de pinturas (ainda que sob formas geométricas e não de cenários).

Pelas datas enunciadas, e inscritas em diversos elementos compositivos, a Quinta da Boavista terá sido uma das primeiras propriedades na envolvente e a primeira construção do modelo [de *villa*] nas imediações, enquanto casa suburbana. Fora das muralhas (a própria casa urbana familiar assim o era, mas foi construída numa das vias de expansão directa da cidade), a Quinta terá estado na origem do arrabalde da Abelheira – este e o arrabalde da Ribeira constituíam os únicos núcleos construtivos longe da antiga muralha.

---

19 Pires, Amílcar Gil. *A quinta de recreio em Portugal : vilegiatura, lugar e arquitectura*. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2003, p.

20 *Idem*, p.







Imagem 161 Palácio dos Abreu Távora (ou Casa da Carreira). Paço Urbano Familiar.

A maioria das famílias de relevo na cidade possuíam uma segunda propriedade na proximidade da cidade. Porém, os seus traçados, implantação, composição e modo construtivo fazem transparecer uma época posterior à Quinta da Boavista. Estas propriedades foram-se espalhando no território circundante do objecto de estudo e, com a geração de emprego inerente à manutenção das quintas, estas terão estado na origem de pequenas habitações que viriam a surgir, mais tarde, no lugar.

Entre estas quintas, circulava-se por caminhos ínvios, constituídos por quelhas cheias de água e lama, onde à noite, quem porventura se deslocava para participar em actos religiosos tinha de se alumiar com archotes.[21] .

O modelo tipológico de villa, a que poderá corresponder a Quinta da Boavista, responde a um desejo de fuga ao modo de vida urbano, que implica outro tipo de respostas às necessidades do quotidiano. Esta associação é possível pelas semelhanças conceptuais sobre as quais assentam o objecto de estudo, apesar de formalmente não obedecer às regras de composição da arquitectura renascentista. A falta de axialidade e simetrias, entre outras das características-chave das regras de composição eruditas do tempo em questão, assim como a assumida relação com as formas de arquitectura tradicional visíveis e características da região formam uma dialéctica irrepreensível da Quinta da Boavista com a arquitectura tradicional.

Perceber também de que forma a Quinta, enquanto habitação secundária, se distancia das formas de vida e de arquitectura do palácio urbano revela-se essencial. Assumindo várias nomenclaturas como Casa da Carreira ou Palácio dos Viscondes da Carreira, por ser situado no caminho que se expandiu para fora de muralhas, terá ficado melhor conhecido como Palácio dos Abreu Távora.

A diferença óbvia entre as envolventes das duas peças arquitectónicas dita o carácter da sua divergência. O palácio ocupa uma extensa parte da, então, nova rua da cidade, orientando-se a poente, e ainda oferecendo uma segunda fachada a norte, formando uma composição em L e revelando a importância e imponência da família na sociedade vianense que, por sua vez, exigia um estilo de vida de ostentação e que justifica a grande dimensão da casa urbana, de amplas e ricas divisões, assim como uma grande área geral de implantação. Incluía, ainda, um jardim privado de razoáveis dimensões (grande parte doada posteriormente para a construção do quartel de bombeiros).

21 Pires, Amílcar Gil. *A quinta de recreio em Portugal : vilegiatura, lugar e arquitectura*. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2003, p.



Imagem 162 Fachada Poente do Palácio com detalhes Manuelinos



Imagem 163 Pintura numa parede das áreas nobres do Palácio

A relação entre interior e exterior inverte-se na Quinta da Boavista, onde a casa familiar é significativamente reduzida quando comparada com o palácio, pois corresponde a um desejo de vida e experiências diferentes, e com o espaço exterior – alvo de maior atenção na tipologia – que se revela imenso com os seus jardins, percursos e áreas de lazer (fontes e varandas), além do espaço dedicado à produção.

A densidade volumétrica, já referida, das duas obras explica as diferentes formas de composição. O palácio, além da extensão que assume em fachadas, comporta uma grande profundidade em ambas as alas que justificam, na sua união, um pátio exterior, encerrado por quatro alas, de acesso principal à casa e que faz a distribuição das suas áreas principais, que se estendem pela ala orientada a poente. Já a "casa suburbana", pela sua reduzida dimensão, é caracterizada pela orientação das suas divisões ao exterior, com acessos directos entre elas, sem a necessidade de um pátio de distribuição, que se repetiu também na volumetria dedicada aos caseiros (corredores de distribuição pontuais).

Ambas as obras apresentam a composição da fachada principal da capela como parte integrante da fachada voltada à rua. Porém, no palácio urbano, pela sua organização densa, esta está anexa ao restante volume contruído, enquanto que na Quinta, pela sua composição em volumes independentes, ela não tem acesso directo pelo interior de nenhuma das áreas de habitação (ou outra), apenas comunicando com o átrio exterior de recepção da Quinta por uma pequena porta lateral. O mesmo se sucede com o corpo das cortes e habitação dos serventes que apenas comunicam com a casa senhorial através de uma arcada, que marca o caminho para as áreas de lazer exteriores da propriedade.

O palácio apresenta fachada exterior, orientada a poente, de traçado manuelino que desde logo demonstra a riqueza da família. E mesmo a fachada a norte, posterior, apresenta as formas eruditas da arquitectura do Renascimento, com uma cuidada composição que se assemelha à fachada principal. Apesar da provável contemporaneidade com a fachada norte, a Quinta da Boavista apresenta um traçado clássico mais modesto que o da casa urbana, possivelmente na busca de harmonia entre as formas eruditas renascentistas e as formas de arquitectura tradicional e vernacular.

A ostentação não se verifica apenas na composição e nos traçados, mas também na decoração dos interiores. As salas do palácio dedicadas às visitas e actividades sociais são ornamentadas por mobiliário trabalhado, peças de arte, ilustres lanternins e candelabros e,



Imagem 164 Pormenores dos Tectos dos Quartos de dormir e de vestir dos Senhores



Imagem 165 Relação compositiva entre o muro do Paço de Vitorino das Donas com o muro de entrada da Quinta da Boavista

inclusive, paredes ilustradas com pinturas de cenários idílicos. As áreas privadas dedicadas à família e aos serventes apresentam um carácter mais modesto, sem decoração excessiva, com excepção do dormitório dos donos, cujas paredes são revestidas com pinturas de cenários da natureza.

São os quartos dos senhores da casa e dos hóspedes. Cada um com o seu quarto de vestir, são ricamente ornamentados. O primeiro, com duas janelas e tecto rendilhado a estuque, tem as paredes cobertas de papel, assim como o quarto de vestir. (...) No quarto de cama, chamado de quarto dos passarinhos, (...). O tecto pintado a fresco representa um céu muito azul onde esvoaçavam passarinhos rodeados de grinaldas de flores. (...) Segue-se o quarto de vestir (...). Das sacadas deste quarto vê-se o quintal. (...) pois no tecto agora já não há passarinhos, mas paisagens e flores (...).[22].

Também a Quinta da Boavista se revela mais modesta que o palácio na decoração das paredes, à excepção de alguns apontamentos em duas paredes que fazem transparecer a pintura de figuras geométricas (incomum). Porém, o mobiliário usado é lembrado pela família dos "caseiros" como peças de grande riqueza e trabalho – histórias e memórias da família num quarto interior da casa senhorial, onde se encontrava uma cama de madeira preta, rara, com um dossel de seda ou até o bilhar de bolas de marfim (já referido anteriormente), os azulejos que revestiam a cozinha (ainda perceptível em pequenos vestígios na pia de água), as memórias da rica capela (hoje despojada), a fonte do Lido, com o seu revestimento azulejar e a composição erudita e mais pormenorizada da fonte barroca, onde se encontrava o brasão familiar.

Há, ainda, na descrição do palácio urbano, a referência a uma sala de banhos na ligação entre as áreas privadas dos senhores e dos serventes – esta poderá ter sida a principal função da divisão com passagem directa entre os quartos da casa senhorial e a cozinha dos caseiros, mais tarde encerrada e transformada num novo quarto para a família dos caseiros.

A tipologia da Quinta da Boavista destaca-se, ainda, do modelo de solar minhoto. Este tipo de obras são, frequentemente, habitações únicas de famílias abastadas que preferem o campo para viver (villa rustica), ainda que igualmente próximas dos centros urbanos, juntando

22 Távora, Maria Teresa; *Um passeio pela Casa da Carreira*, Edição do autor; Viana do Castelo; 1999.



Imagem 166 Paço de Calheiros, séc. XVII, Ponte de Lima

Exemplo de Solar Minhoto, ao longo do vale do rio Lima



Imagem 167 Casa do Ameal, séc. XVII, Viana do Castelo

Exemplo de habitação secundária, tal como a Quinta da Boavista, nos arredores de Viana do Castelo

a riqueza da composição e construção, presentes nos palácios citadinos, à grande dimensão das propriedades e apreço pela natureza, característicos das villas suburbanas (casas de campo). Também a implantação é contrastante – os solares são usualmente construídos no fundo dos vales, orientados a sul, em longas superfícies planas dedicadas à produção (quase sempre vinícola, como na Quinta).

Apresentam, no entanto, características semelhantes como composição volumétrica independente entre si (de pouca densidade). Grandes portões partilham o imponente muro exterior com a fachada principal da capela familiar, os corpos de auxílio e manutenção são comummente perpendiculares à casa senhorial e ao portão de entrada, criando um amplo espaço de recepção da propriedade e de contemplação da nobreza da construção. As casas principais são acessíveis por terraços ou varandins, precedidos por voluptuosas escadarias.

As formas e organização das casas senhoriais são tão variadas quanto as formas de construção erudita e variam consoante os exemplos estudados, não havendo linhas únicas projectuais. A presença de espaços exteriores de lazer e de jardins, eruditos ou tradicionais, como fontes de água e varandins abertos à paisagem, são outras das características comuns aos dois tipos de construção.



Imagem 168 Pormenor de Fachada da Casa Senhorial revestida com Reboco





Imagem 169 Detalhes das Vigas, com o reduzido espaçamento para suportar directamente o soalho, dos seus frisos e das linhas onde terão existido os rodapés, e sobre o chão em pedra na Cozinha Velha

2.5. Sistemas Construtivos

Caracterizada pela harmonia dos conceitos eruditos com as formas da arquitectura tradicional, a Quinta da Boavista apresentava sistemas e pormenores construtivos que, mesmo unicamente presentes nos testemunhos da família dos caseiros, merecem ser analisados.

A Quinta foi construída segundo um sistema estrutural simples – paredes de alvenaria de pedra suportam os sistemas de asnas simples sem linha e com nível[23], de madeira (não esquadriadas), na cobertura, e de vigas (também não esquadriadas) dos pisos intermédios. Os soalhos, preferencialmente de madeira, apoiavam as suas tábuas directamente sobre as vigas circulares que, por sua vez, eram cortadas na parte superior de forma a criar uma plataforma estável para a fixação do soalho. Quando o piso assentava directamente sobre o solo, o soalho deveria assentar numa estrutura de calços, de forma a evitar a corrosão – esta particularidade é tida como possibilidade, dado que não existe nenhum vestígio dos calços, mas a altura entre o solo e as marcas dos rebocos e rodapés nas paredes reitera essa possibilidade.

O único momento, para além das cortes, em que o piso não é construído por soalho fica na cozinha, onde apresenta lajes de pedra, de grandes dimensões, como pavimento, garantindo a impermeabilidade e durabilidade do piso e garantindo a não corrosão (ou apodrecimento) do mesmo, que não seria possível caso este fosse de soalho de madeira.

Todas as paredes de alvenaria de pedra eram rebocadas em ambas as faces, inclusive pelo exterior, reforçando a impermeabilização. Já as paredes interiores que não serviam a função estrutural eram construídas segundo o sistema tradicional de tabique – estrutura central de em madeira revestida por reboco assente sobre fasquio.

O sistema e estrutura dos vãos varia consoante o material da parede em que são inseridos. Caso esta seja de alvenaria de pedra, o vão é constituído por peças em cantaria, em que a padieira é suportada por ombreiras (recortadas para receber a porta ou a janela) e, se estruturalmente necessário, ainda assentes sobre uma soleira. Já os vãos em paredes de tabique são compostos inteiramente por peças de madeira – como serão apresentados posteriormente nos desenhos do levantamento da obra.

Os únicos vãos que comportam um carácter excepcional são encontrados nas paredes

23 Teixeira, Joaquim, *Salvaguarda e valorização do edificado habitacional da cidade histórica : metodologia de intervenção no sistema construtivo da casa burguesa do Porto*, volume 1, Porto: FAUP, p.246.




Imagem 170 Pormenores das namoradeiras das aberturas dos Quartos na fachada Sul da Casa Senhorial



Imagem 171 Pormenor dos Frisos das áreas nobres da Casa Senhorial




Imagem 172 Pormenores das aberturas da Sala principal, na Fachada nascente da Casa Senhorial, onde teria existido o tecto de masseira octogonal

da casa senhorial. Orientados a nascente, o primeiro modelo de vãos apresenta maior dimensão e pormenores únicos que reportam a importância desses espaços – a soleira estende-se para o exterior criando uma pequena varanda gradeada, hoje apenas elucidada pelas ferragens ainda encastradas na parede. O segundo modelo é encontrado no piso superior, na fachada orientada a sul, nas divisões dos quartos nobres, cujos vãos usufruem de namoradeiras em pedra (Imagem 170), encastradas no sistema estrutural dos mesmos.

Ainda na casa senhorial, os espaços nobres do piso principal exibiam ainda frisos de reboco no contacto das paredes com os tectos (Imagem 171), também de gesso igualmente fixo por ripado de fasquios, pregados nas vigas, com excepção da sala de estar onde a estrutura tecto, ainda que igualmente revestido pelo mesmo sitema, seria de masseira, de superfícies hexagonais e triangulares que culminavam num quadrado central, onde teria existido uma nobre rosácea central em gesso. Já no piso superior, os quartos apresentam um sistema de tectos de masseira de estrutura simples, e não revestidos (a madeira seria simplesmente pintada), fixos em cada divisão por quatro vigas (circulares) que verticalmente se encontram em pirâmide e sustentam a viga de cumeeira da cobertura.

Nas obras de requalificação do volume dos caseiros, na década de '30, o sistema estrutural do piso intermédio, entre a habitação e as cortes, foi alterado para vigotas de cimento e tijolo, revestido por soalho de madeira sobre calços, inclusive na zona da cozinha – este sistema ainda é visível, hoje em dia, a partir do interior das cortes. Porém, apesar da actualização à época do sistema estrutural do piso, as paredes interiores permaneceram segundo o sistema tradicional de tabique, possibilitado pela reduzida área do volume que não necessitava de paredes estruturais auxiliares.

Já a cobertura terá sido actualizada para um sistema tradicional de asnas mais recente que o sistema presente na casa senhorial. Este é-nos revelado num momento de ruína do tecto da habitação, por onde é possível ver alguns pormenores do sistema das asnas, aproximando-o ao sistema encontrado no coberto aberto – vigas rectangulares (20x10 cm), com encastramento auxiliado por elementos metálicos, e que formam o sistema de asna de pendural sem escoras com elementos esquadriados[24].

24 Teixeira, Joaquim, *Salvaguarda e valorização do edificado habitacional da cidade histórica : metodologia de intervenção no sistema construtivo da casa burguesa do Porto*, volume 1, Porto: FAUP, p.246.







Imagem 173 Pormenores das aberturas da Sala principal, na Fachada nascente da Casa Senhorial




Imagem 174 Pormenor de ruína na Casa dos Caseiros que permite identificar o sistema de cobertura igual ao do Coberto Aberto




Imagem 175 Piso Intermédio do Volume da Casa dos Caseiros e Cortes, com sistema construtivo diferente da restante composição arquitectónica modificado nas obras da década de '30





Imagem 176 Pormenores dos sistemas construtivos de paredes, tectos e das aberturas da Casa dos Caseiros



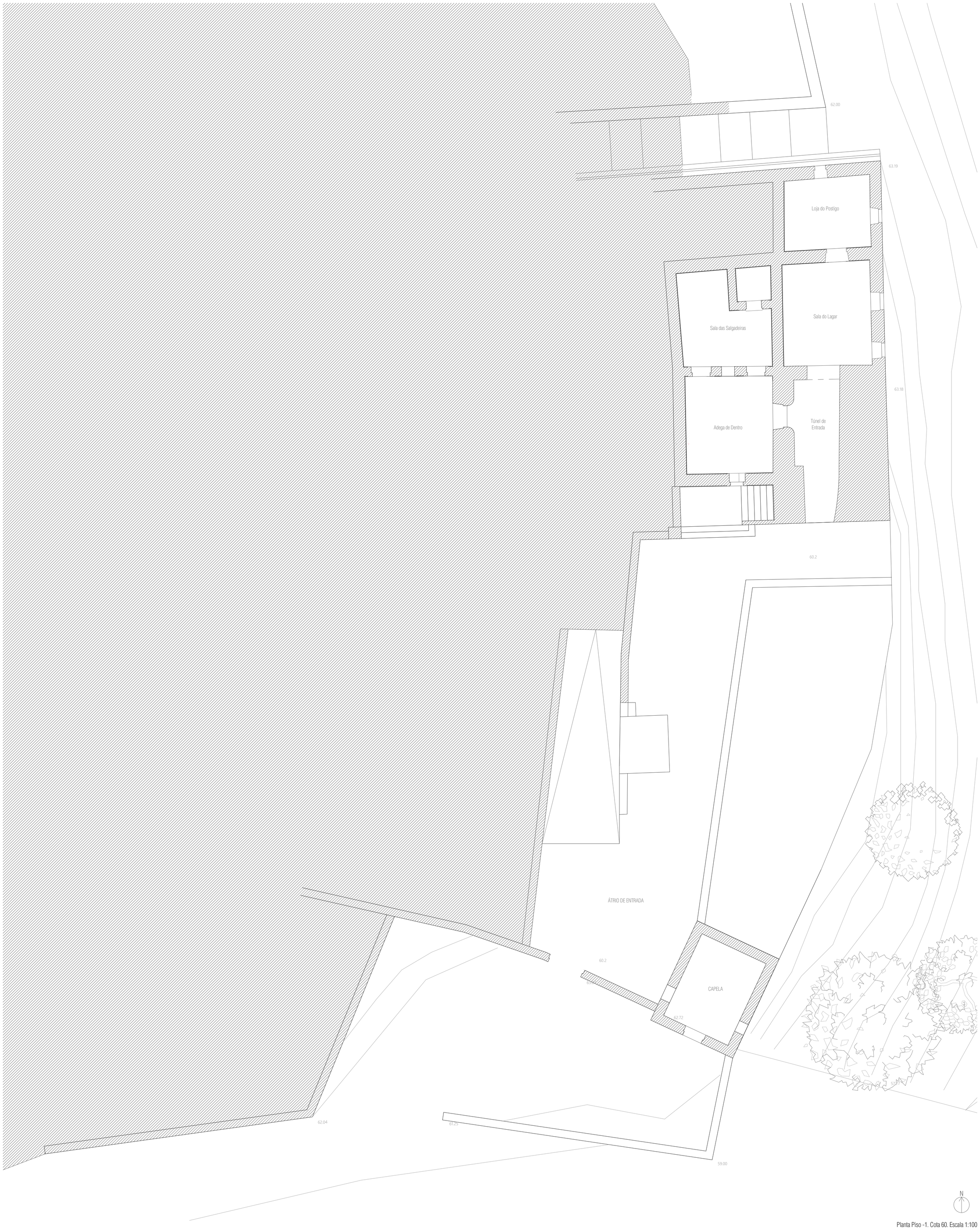
Imagem 177 Pormenores dos Vãos da Casa dos Caseiros, para o Exterior



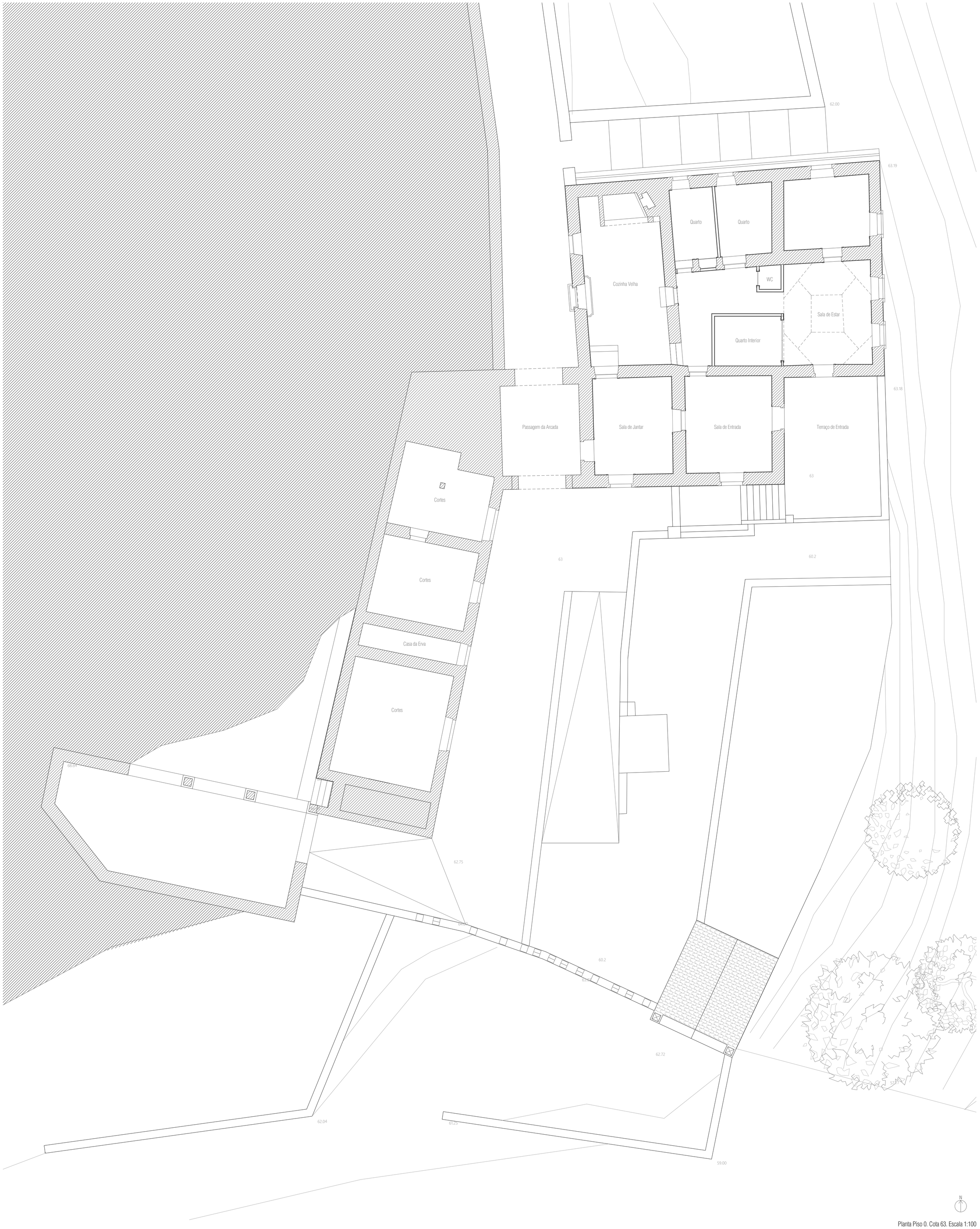
Imagem 178 Pormenores do Forno e Chaminé da Cozinha antiga da Casa dos Caseiros



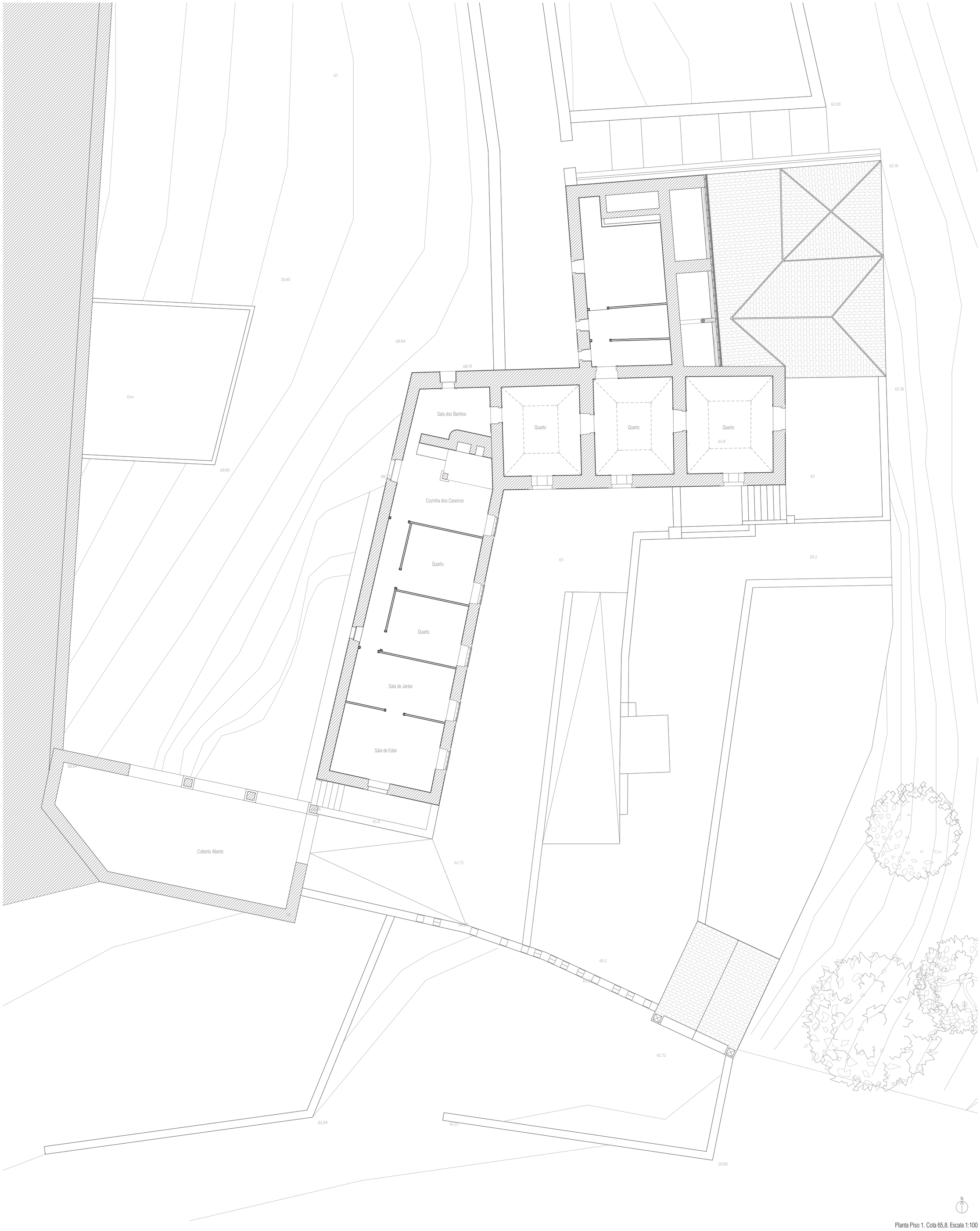
Implantação geral. Escala 1:1000



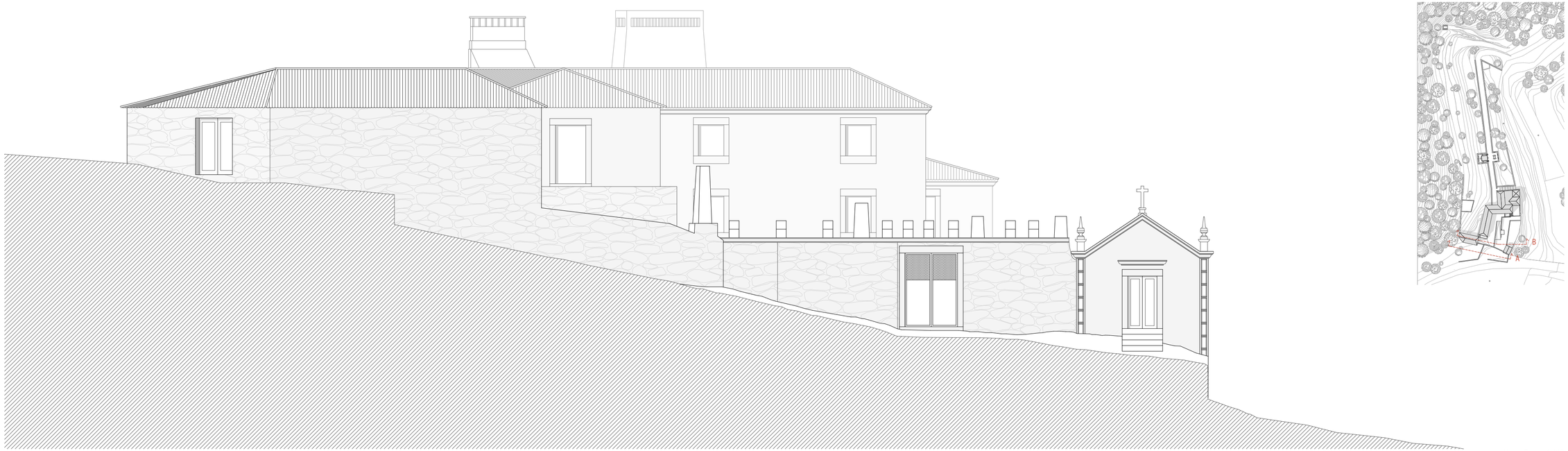
Planta Piso -1. Cota 60. Escala 1:100



Planta Piso 0. Cota 63. Escala 1:100



Planta Piso 1. Cota 65,8. Escala 1:100



Perfil A. Alçado do Muro de Entrada e Capela, orientado para Norte. Escala 1:100



Perfil B. Corte pelo Coberto Aberto, orientado para Norte. Escala 1:100



Perfil C. Alçado Nascente, orientado para Oeste. Escala 1:100



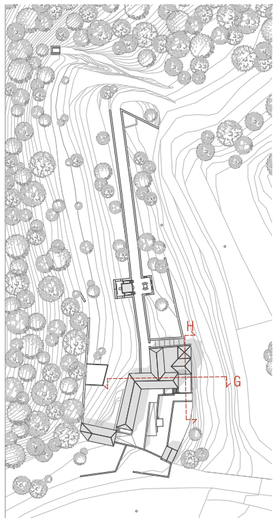
Perfil D. Corte pela Cozinha velha e Alçado da Casa dos Caseiros e Cortes, orientado para Oeste. Escala 1:100

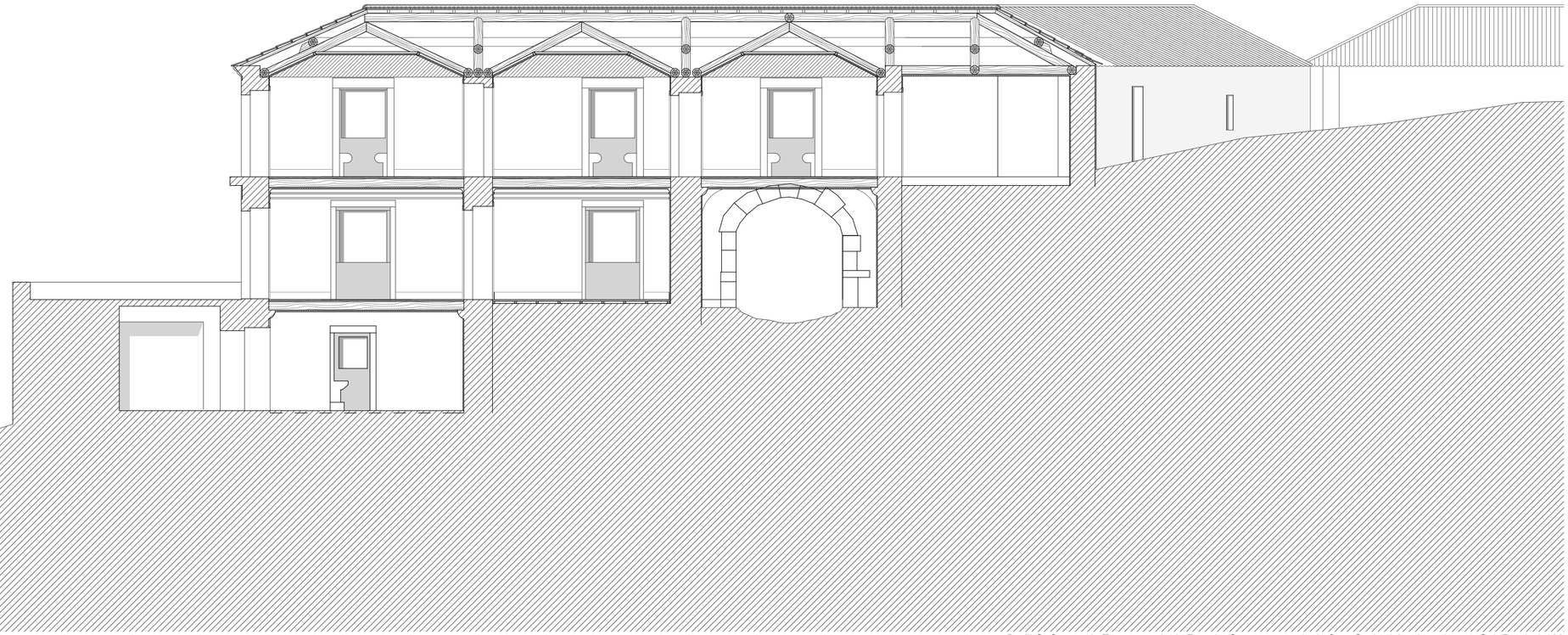


Perfil E. Corte pelo Quarto dos Caseiros e Cortes, orientado para Norte. Escala 1:100

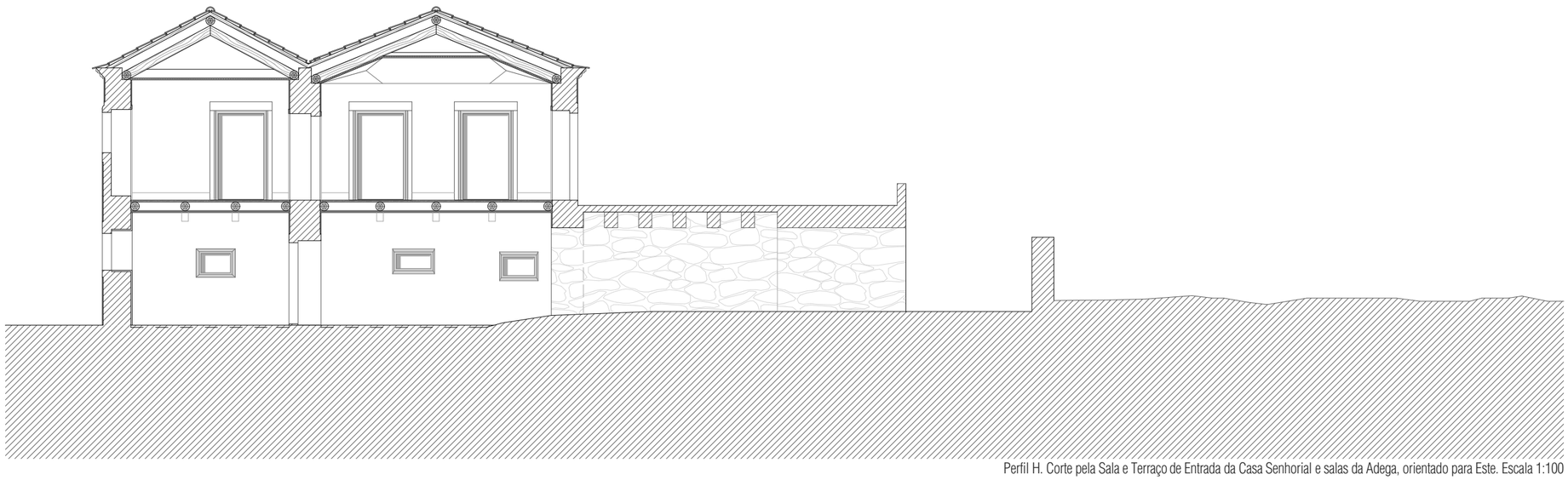


Perfil F. Corte pelo Cozinha dos Caseiros e Cortes, orientado para Norte. Escala 1:100

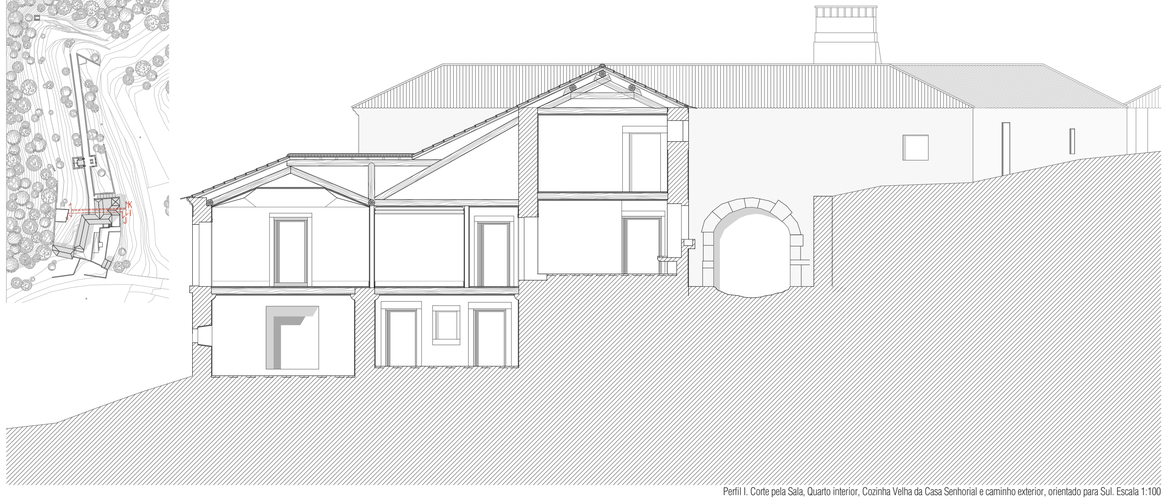




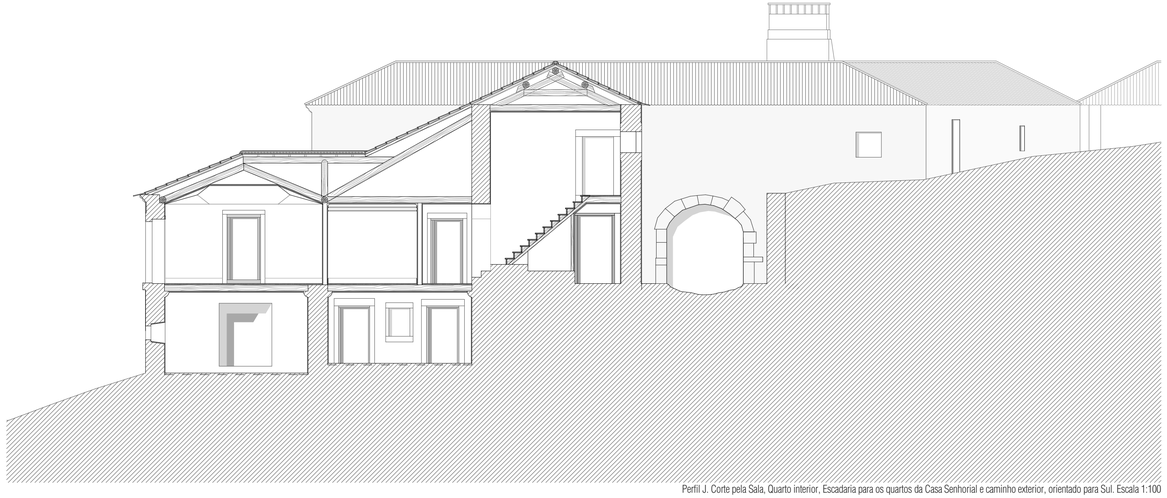
Perfil G. Corte pelo Terraço e sala de Entrada, Quartos e arcada da Casa Senhorial, orientado para Sul. Escala 1:100



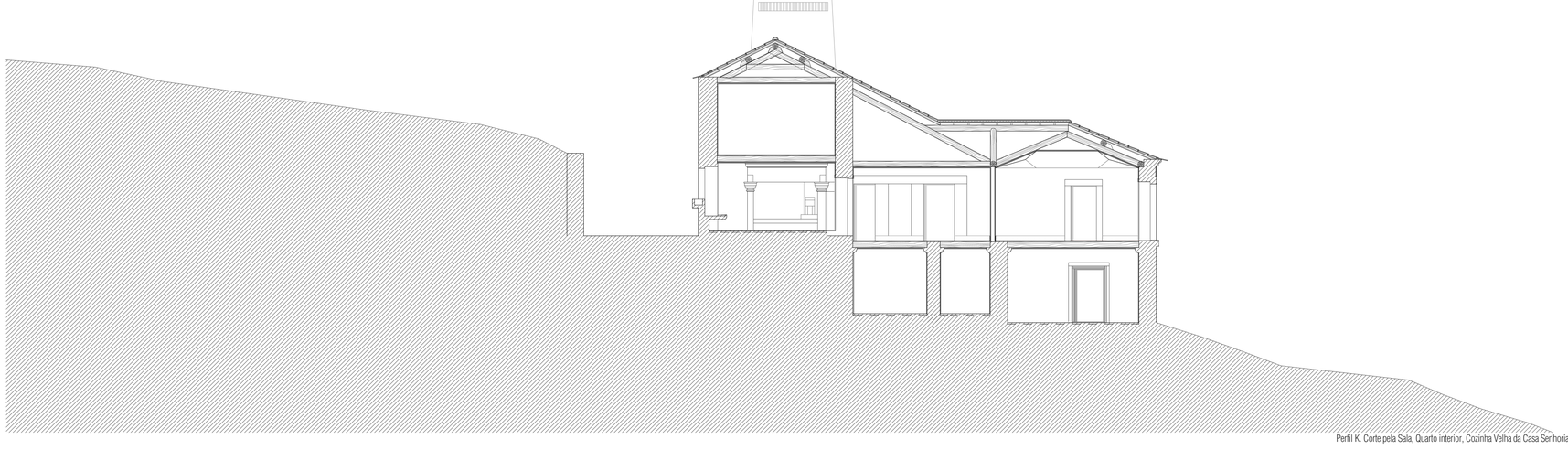
Perfil H. Corte pela Sala e Terraço de Entrada da Casa Senhorial e salas da Adega, orientado para Este. Escala 1:100



Perfil I. Corte pela Sala, Quarto interior, Cozinha Velha da Casa Senhorial e caminho exterior, orientado para Sul. Escala 1:100



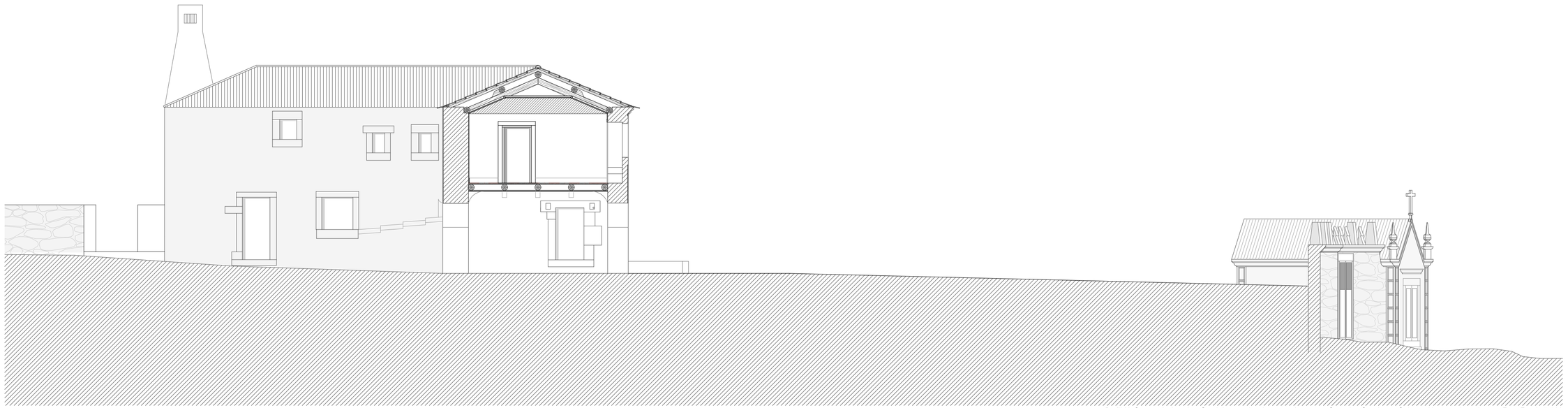
Perfil J. Corte pela Sala, Quarto interior, Escadaria para os quartos da Casa Senhorial e caminho exterior, orientado para Sul. Escala 1:100



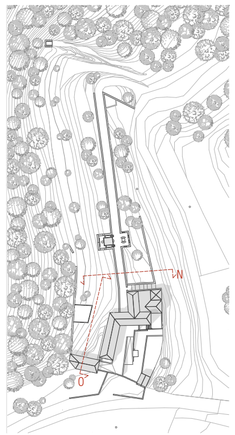
Perfil K. Corte pela Sala, Quarto interior, Cozinha Velha da Casa Senhorial e caminho exterior, orientado para Norte. Escala 1:100



Perfil M. Corte pelos Quartos a Nascente, Quarto interior e Sala de Entrada, orientado para Este. Escala 1:100



Perfil N. Corte pela Arcada e Caminho exterior de acesso às cortes, Casa dos Caseiros e Coberto Aberto, orientado para Este. Escala 1:100





Perfil O. Alçado Norte, dos Quartos a Nascente, Cozinha Velha e pelo Caminho exterior para as fontes, orientado para Sul. Escala 1:100

Perfil P. Alçado da Casa dos Caseiros pelo Coberto Aberto, orientado para Este. Escala 1:100

3. A Memória - Matéria de Projecto



Imagem 179 Vista actual sobre a Quinta da Boavista e o estado de ruína em que se encontra

3.1. Proposta de Intervenção

Contínuos anos de descuido e negligência, aliados a momentos menos agradáveis da história, conduziram a Quinta da Boavista a um estado geral de ruína.

A perda, parcial ou integral, do construído resulta, por consequência, na perda da memória – do edifício, do lugar e das gerações que por ambos passaram. Assim como a intervenção numa obra, quer no edificado quer na envolvente, resulta também numa intervenção sobre a própria memória. A forma como esta se manifesta no projecto e no resultado final depende do arquitecto e das suas ideologias (pessoais).

A memória assume tanto poder, numa obra, quanto o que o arquitecto lhe permitir. A memória pessoal, e afectiva, do autor aqui se manifesta determinante na escolha da Quinta da Boavista como objecto de estudo para uma proposta de reabilitação – no desejo da recuperação do valor arquitectónico, na revitalização do espaço e do lugar, e no processo de fundamentação e concepção projectual.

[Este tipo de obras] (...) *possuem, antes de mais, um valor afectivo de memória para aqueles para quem, desde há gerações, eles eram o território e o horizonte e que procuram não ser delas desapossados.*[1] .

A pertinência da sua escolha como objecto de estudo baseia-se, também, nas vastas possibilidades de caminhos e hipóteses de intervenção numa só obra, quase como um tubo de ensaio (experimental) para as várias teorias de intervenção em património.

S*egundo esta 'concepção relativista', a definição do tipo de intervenção a que vai estar sujeito o monumento, seja qual for o seu tipo de enquadramento histórico e artístico, depende directamente da correcta avaliação dos valores patrimoniais em presença no edifício.*[2] .

Apesar da Quinta não estar inventariada como Património Nacional , as normas legislativas e as regras de actuação serão tidas como bases e premissas para uma intervenção sensata e apropriada.

(...) *a obra de arte condiciona o restauro e não o oposto.*[3]. Cesare Brandi, um dos pioneiros da área disciplinar de intervenção em património em Itália, e um dos mais influentes na modernidade, reitera na sua obra que, independentemente da condição da própria obra

1 Choay, Françoise, *A Alegoria do Património.* Lisboa: Edições 70, 2010, p. 234.

2 Vaz, Raquel. *Património: Intervir ou Interferir? Sta. Marinha da Costa e Sta. Maria do Bouro,* Dissertação, p. 29.

3 A Quinta apenas foi referida numa lista de patrimónios municipais aquando da sua po



Imagem 180 Vestígios do Claustro do Mosteiro de santa Clara-a-Velha, séc. XIV, Coimbra



Imagem 181 Intervenção contemporânea no interior da Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, séc. XXI

arquitectónica, ou das suas partes, o arquitecto que irá intervir no construído deve ter em consideração todos os tempos presentes na história, respeitando todos os seus capítulos, sem os apagar e sem contudo os recriar.

(...) *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.*[4] .

Na *Teoria do Restauro*, Brandi define o conceito de restauro aplicado ao significado e metodologias de intervenção aplicadas à época, como um acto não de reconstituição mas de reconsideração e reformulação sobre a própria pré-existência. Daí se afirmar como um dos autores que acredita na pertinência das intervenções em património, muitas vezes esquecido [tal como a Quinta da Boavista], da adaptabilidade das obras ao presente e, inclusive, numa mudança programática, de forma a que surja uma nova vida, ou um novo tempo, através da velha arquitectura.

O restauro [entendido como qualquer tipo de intervenção], para representar uma operação legítima, não deverá pressupor nem o tempo como reversível, nem a abolição da história.[5]. De tal é exemplo a obra de intervenção no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra, a cargo dos arquitectos Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez e Luís Urbano, em que é perceptível o respeito pela ruína e a sua história, não tentando omitir os elementos danificados nem os acontecimentos (como as sucessivas cheias que assolavam a obra) que conduziram ao estado de degradação do Mosteiro. A obra destaca-se pela determinação do passado da obra como regra para uma intervenção sensata e cuidada no património.

A ruína, em sentigo geral, possui um valor próprio e representa tantas limitações quanto possibilidades na intervenção. Brandi acredita que esta pode dialogar com a nova proposta tanto quanto o arquitecto lhe permitir, e afirma que em nenhum momento a ruína serve de justificação à reconstituição da peça arquitectónica original, recusando o "falso histórico" e o seu factor corrosivo da autenticidade da obra.

De momento devemo-nos limitar a aceitar a ruína o remanescente de um monumento histórico ou artístico que não pode permanecer senão aquilo que é, caso em que o restauro não poderá consistir senão na sua conservação, com os procedimentos técnicos que exige.

4 Brandi, Cesare, *Teoria do Restauro*, Edições Orion, Amadora, 2006, p. 6.

5 *Idem*, p. 33.

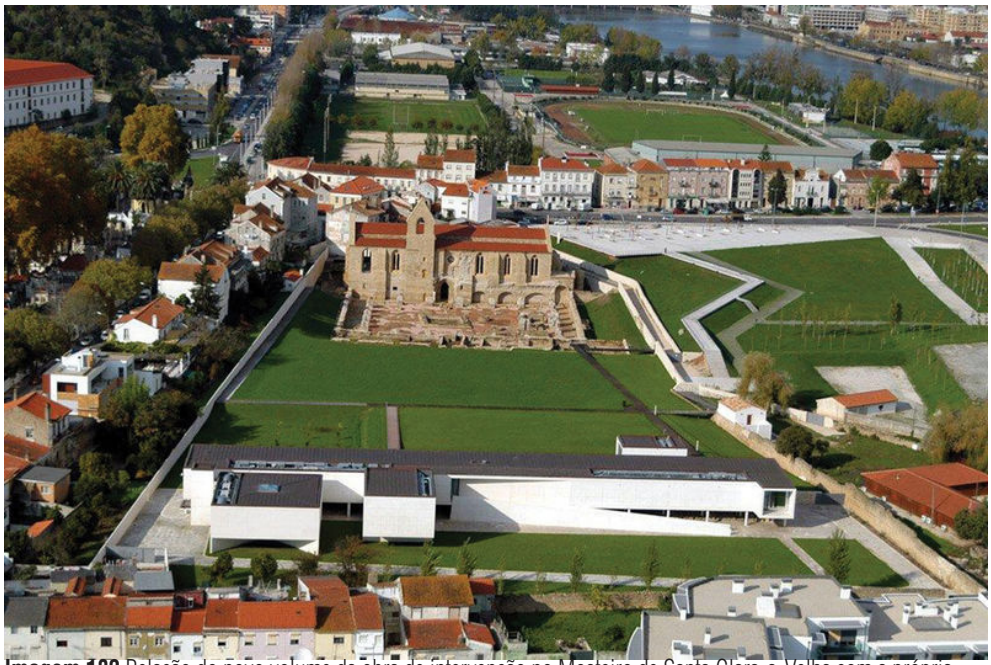


Imagem 182 Relação do novo volume da obra de intervenção no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha com a própria ruína do Mosteiro, respeitando a sua relação com a envolvente

A legitimidade da conservação da ruína está, pois, no juízo histórico que dela se faz, como testemunho mutilado, porém ainda reconhecível, de uma obra e de um evento humano.[6] .

E mesmo quando confrontados com lacunas, ou seja, qualquer tipo de dano numa obra, qualquer intervenção ainda que seja com a intenção de repor, nunca remeterá para o estado original, recorrendo na falta de veracidade histórica.

Brandi é um dos autores que, a par da intervenção do construído, defende a inclusão da envolvente arquitectónica como parte integrante da obra de arte, em que o primeiro passa a constituir apenas uma parte do património, reafirmando a inalienabilidade entre obra e lugar – a sua relação intrínseca. A transladação de uma dada obra arquitectónica é algo que o autor considera abominável, muito possivelmente por ter sido outrora aceitável em Itália e, por consequência, responsável pela perda material e cultural de muitos testemunhos arquitectónicos do passado (desde a Roma antiga até ao fim da era medieval). Ainda que reconstituída pedra por pedra, é impossível recriar a relação com um lugar que não seja o qual para onde foi projectado, perdendo, assim, qualquer tipo de valor à obra associado.

É por isso que a primeira intervenção que deveremos considerar não será dirigida à própria matéria da obra, mas a que é destinada a assegurar as condições necessárias para que a espacialidade da obra não encontre obstáculos no afirmar-se dentro do espaço físico da existência.[7] .

Cesare Brandi assume-se como uma referência de excelência na construção de formulações, estratégias e do próprio projecto para a Quinta da Boavista, não só pela capacidade de identificar várias das problemáticas da disciplina de intervenção em património, como também na sensibilidade que o autor reflete perante a obra e que assume como essencial neste campo de trabalho, valorizando a memória sobre a obra e sobre o passado.

6 *Idem*, p.41.

7 Brandi, Cesare, *Teoria do Restauro*, Edições Orion, Amadora, 2006, p. 69.



Imagem 183 Obra de Restauro por Viollet-le-Duc na Igreja Saint Sernin, Toulouse

3.2. O Novo Conceito

A inviabilidade cultural, social e económica da tipologia original da Quinta da Boavista, na actualidade, interpela a uma alteração programática.

Ainda que sob o risco de perda da própria identidade e memória da obra, a alteração apresenta-se essencial como prevenção do recomeço do ciclo de degradação histórica e da perda irreversível do valor da peça arquitectónica, que seriam inevitáveis com a simples reconstrução do conjunto segundo a tipologia original (de habitação secundária). A Quinta da Boavista foi perdendo o seu carácter ao longo dos anos, em muito relacionado com a sucessão de posse da propriedade pelas diversas entidades, afastando-se da família "construtora" e, por sua vez, do seu propósito inicial, tornando-o obsoleto.

Assim sendo, são logo à partida recusadas as teorias de Vitet e, principalmente, de Viollet-le-Duc, que defendem a reconstituição do objecto inicial. Viollet-le-Duc sobressai de entre os autores da França oitocentista, onde restaurar significava reconstruir, de forma a preservar a "imagem arquitectónica" do edifício, ainda que incorram em "falsos históricos". Ainda assim, a ele se atribui o mérito na consolidação do restauro como disciplina independente da concepção arquitectónica e na articulação de uma teoria cujas bases eram tão vastas quanto dispersas. Defendeu também a importância social e económica dos monumentos, considerando a sua reutilização como imprescindível para a sobrevivência material do edifício.

Os restauros de Viollet-le-Duc eram apoiados em profundos estudos arqueológicos, inclusive nos fragmentos originais da obra mutilada, e na aplicação do "tipo", na busca da harmonia e da perfeição formal de cada obra, não dando, em teoria, permissões à criatividade ou críticas pessoais. Porém, o seu espírito progressista, juntamente com a sua capacidade técnica, levou-o a acreditar na possibilidade de refazer a obra de arte, incompleta ou adulterada, baseando-se na noção de coerência do conjunto e na capacidade de "vestir a pele" do primeiro arquitecto, completando a obra conforme o seu "provável plano original", independentemente da verdadeira história arquitectónica, contrariando assim a sua própria teoria que impedia considerações pessoais nos projectos.

(...) *os monumentos que, «envelhecidos ou mutilados, receberam do tempo ou dos homens uma certa beleza» e os quais «sob qualquer pretexto, não se deve tocar, porque supressões de que o tempo e os homens são autores interessam à história e, por vezes, à arte.*

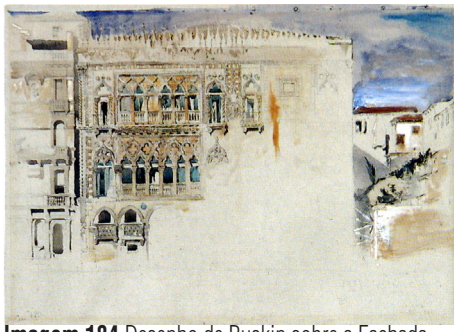


Imagem 184 Desenho de Ruskin sobre a Fachada do Palazzo Santa Sofia, Itália



Imagem 185 Ruínas do Teatro Romano em Lyon, França

Exemplos da ideologia de John Ruskin, em que é defendido que a ruína tem o seu valor e não deve ser alvo de intervenções reconstrutoras ou restauradoras, sobre possível perda de veracidade





Imagem 186 Ruína de Fondaco dei Turchi, Veneza, e projecto de peabilitação de Bachet e Agostino Sagredo (1860)

Exemplo de projecto de intervenção que expropriou a obra da sua memória e que foi conduzida ao 'falso histórico'





Imagem 187 Projecto de Camilo Boito para a Porta Ticinese, Milão

Exemplo de proposta de intervenção que tenta respeitar o passado da obra, sem o reconstruir e responde às suas necessidades através de metodologias e materiais que permitam a leitura dos diferentes tempos nela presentes

Consolidá-los, impedi-los de cair, é tudo o que se deve permitir».[8] .

Também a orientação extremista de Victor Hugo e de Ruskin, da "morte dos monumentos", é rejeitada. Este último, mais especificamente, defende a conservação litigiosa como forma de preservação dos monumentos, recusando o processo de reconstituição da imagem arquitectónica (reconstituição estilística e/ou busca da coerência temporal e formal dos edifícios) que, por sua vez, destruía a autenticidade histórica da obra. Ruskin considerava a Arquitectura como pedra angular da história das civilizações, em que não se pode intervir sem correr o risco de ser corrompida.

Podemos viver sem a arquitectura de uma época, mas não podemos recordá-la sem a sua presença. Podemos saber mais da Grécia e de sua cultura pelos seus destroços que pela sua poesia e sua história (...) vale mais um material grosseiro mas que narre uma história, do que uma obra rica e sem significado. A maior glória de um edifício não depende da sua pedra ou de seu ouro, mas sim o facto de estar relacionada com a sensação profunda de expressão (...) e «uma expressão não se reproduz».[9].

O autor aplica, ainda, o conceito biológico como metáfora à arquitectura, como algo que nasce, vive e "morre", caso nada seja feito para prevenção e preservação. Considera que a conservação do existente é essencial, mas também sublinha que o restauro é como "ressuscitar [a obra] dos mortos" e que, em último caso, pouco ou nada deve ser intervencionado no edifício mutilado, arriscando abandonar a obra à sorte/acaso da ruína.

Esta dualidade de visões é abordada por Camilo Boito que defende a conciliação das teorias de Viollet-le-Duc e Ruskin – é necessário intervir/restaurar, de forma a evitar a destruição do património, mas sem que se perca a autenticidade da obra. Boito reconhece a importância das obras como testemunhos históricos e artísticos das suas épocas, mas destacou-se pelo reconhecimento do restauro como corrente científica que visa preservar o património e evitar a sua destruição, que tinha vindo, progressivamente, a ser substituída pela reconstituição e pelos "falsos históricos".

Tal como Viollet-le-Duc, o autor defende a reutilização (e rentabilização) dos monumentos para manutenção, ainda que através de uma intervenção mínima onde só é possível a introdução de novas partes em último recurso na consolidação e de modo a que

8 Choay, Françoise, *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 163.

9 Ruskin, John - *Las siete lámparas de la arquitectura*. Madrid: Stylos, 1987, p.168-169.



Imagem 188 Reabilitação e conversão da Villa San Michele, Itália, em Turismo

as adições sejam distintas da obra original, reconhecendo os diferentes tempos da obra, mas rejeitando, desta forma, a aceitação da sua "morte". Os ideais defendidos por de Boito são como um mote justificativo da pertinência e da necessária intervenção na Quinta para a sua preservação histórica e arquitectónica.

De entre as possibilidades na mudança programática da Quinta da Boavista, é procurada a alternativa que melhor corresponda aos intuitos do passado e que responda às exigências do presente. Os ideias de vilegiatura e de experiência da vida no campo justificam a escolha do programa de turismo habitacional e rural, de forma a privilegiar o contacto com a Natureza e de refúgio da rotina urbana.

A abertura do conceito ao público tem dois objectivos principais – a partilha da memória (actualmente condensada nas duas famílias mencionadas, a proprietária e a antiga inquilina) e a rentabilização, ou seja, a possibilidade de garantia de fundos para a manutenção constante (e progressiva), visando a preservação e continuidade da obra, do seu valor arquitectónico, do lugar (enquanto experiência) e, por consequência, da própria memória. Porém, é necessário evitar que esta introdução se transforme na controvérsia do parque temático abordado por Ignasi Solà-Morales. Num dos seus artigos, o autor aborda o crescente processo de "museificação" do património arquitectónico. Na busca da atracção ao turismo de massas, a realidade, ou seja, as obras arquitectónicas sofrem um processo de substituição/ reposição para imagens, deixando cair no esquecimento o seu valor prévio e a sua substância cultural – surge o efeito de parque temático sobre a própria percepção sobre o património arquitectónico.

O autor não se cinge apenas à metamorfose de grandes monumentos como também às construções que buscam novos atractivos a partir de temas monográficos – como os grandes complexos da Disney, espalhados um pouco por todo o mundo, ou o exemplo nacional do complexo do Portugal dos Pequeninos – que possuem tecnologias de hiper-realismo e simulação, ao mesmo tempo que tentam condensar num espaço controlado várias "imagens arquitectónicas" (reproduções de exemplos reais ou fictícios) e oferecer uma experiência diversificada, na qual o consumidor pode elaborar o seu próprio programa de preferências.

Nesta mistura entre cidade fortificada (de acesso condicionado) e "(...) errática cidade-jardim (...)" sobressai a simulação – de lugares, de histórias, de personagens, de monumentos, de ambientes, etc. Estas simulações possuem um poder persuasor tão ou





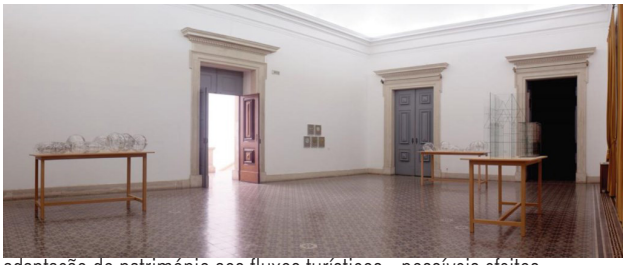


Imagem 189 Exemplos de Museificação e adaptação do património aos fluxos turísticos - possíveis efeitos negativos do fenómeno de Parque Temático

mais eficaz que a própria realidade a que correspondem, possibilitado pela capacidade tecnológica e, principalmente, pela indiferença do consumidor. Tal problema afecta, inclusive, a arquitectura histórica (protegida, classificada), na simulação de imagens de todo o tipo de fachadas inspiradas e/ou usurpadas de monumentos ou lugares conhecidos pelo público em geral, usado como chamariz deste tipo de espectáculo – em que a simulação é como uma peça de teatro cujo palco é a mini-cidade (parque temático). Esta realidade produz três consequências na Arquitectura protegida. O primeiro é o efeito de caleidoscópio de imagens que reúne, indiferenciadamente, realidade e simulação, reconhecendo que não existe um único método de abordar o património construído (protecção, restauro, reutilização, aceitando por vezes procedimentos experimentais.

O segundo é constituído pela multiplicação de interpretações, em que deixa de haver um único sistema de valores estabelecidos e legitimados, dando lugar a uma situação de reflexão, onde as propostas (assumindo que não podem ter uma validação prévia) devem ser suficientemente flexíveis para poderem ser estudadas, discutidas e, até, modificadas.

O terceiro assume que, perante a impotência de enfrentar a sociedade de espectáculo, é necessária a capacidade de astúcia e engenho, de forma a responder veloz e eficazmente às questões impostas pela máquina universal do mercado de turismo – (...) *a relação que podemos propor para os edifícios ou lugares que consideramos notáveis oscilará também entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade*.[10] .

Solà-Morales reitera, ainda, a necessidade de uma atitude de interpretação projectual específica, em que se trata de responder, perante o monumento, com uma proposta sensível e realista, incorporando todos os ensinamentos e teorias desenvolvidas ao longo do tempo, opinião partilhada por Alexandre Alves Costa em inúmeras das suas publicações, tornando-se uma das vozes mais influentes no processo de intervenção em património em Portugal.

Consoante a obra em causa, devem ser avaliados os valores patrimoniais e culturais presentes no edifício, sendo necessária uma atitude consciente perante as problemáticas levantadas pela actualidade, mas respeitando o passado e as suas origens, pois são testemunhos da memória que não pode nem deve ser perdida.

O projecto de reabilitar a Quinta da Boavista, ainda que alterando a sua função

10 Solà-Morales, Ignasi de. *Património arquitetónico o parque temático*. In PH : Boletin del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº37. Sevilla: Consejeria de Cultura Junta de Andalucia.



Imagem 190 Potencialidade da Quinta da Boavista

inicial, visa uma nova interpretação da obra, mas também, e essencialmente, a preservação do conjunto arquitectónico, recuperando a sua memória material e cultural (tradição) sem, contudo, incorrer na criação de algo que seria falso caso a única intenção fosse a reconstituição fiel da pré-existência.

Modernizar não é então dar aspecto de novo, mas colocar no corpo das velhas construções um implante regenerador. Nesta simbiose imposta está implícito o facto de o interesse suscitado pela obra do presente se repercutir sobre a obra antiga, estimulando assim uma dialéctica.[11] .

A alteração programática da Quinta e a abertura ao "público" (exterior) implica, ainda, questões projectuais a que a arquitectura deve responder, adaptando e modelando a obra às necessidades e normas (entre elas, legislativas) da actualidade. Acessibilidades, estacionamento, conforto, maquinaria, serviços especializados, e característicos dos diferentes programas, devem ser introduzidos e respondidos nos novos projectos, mas procurando evitar que essas exigências perturbem e interfiram na leitura (directa) da composição arquitectónica.

Esta mesma abertura (ao exterior) revela ainda, em consequência, o factor perverso da indústria do turismo, abordado por Françoise Choay. O próprio intuito de preservação a longo prazo pode ser posto em causa pela corrosão da obra, pelo seu uso abusivo e/ou excessivo, implicando medidas de prevenção e combate, entre as quais o controlo de fluxos.

Mas, temos de nos perguntar se a empresa patrimonial não exercerá também efeitos secundários ou perversos sobre a relação do grande público com a herança construída.[12]. Aqui se revela o principal paradigma a enfrentar aquando da alteração programática e tipológica de uma dada obra, quando o seu destino é a rentabilização – torna-se necessário decifrar o "mal menor" entre a (possível) perversão e corrosão da obra, e o esquecimento, perpétuo ou não, da mesma (como o caso da ruína). A Quinta da Boavista encontra-se, actualmente, neste impasse, em que o passar dos anos apenas faz adivinhar um único futuro, caso o ciclo de degradação não seja invertido, e em que se justifica, e corrobora, o porquê da necessidade de uma intervenção regrada na Quinta que, mesmo não o sendo, obedecerá às normas de requalificação do património, mas onde as premissas serão delineadas e adaptadas devido ao seu avançado estado de degradação, revelando-se quase como uma *tela em branco* de possibilidades.

11 Choay, Françoise, *A Alegoria do Património.* Lisboa: Edições 70, 2010, p. 232.

12 *Idem*, p. 243.











Imagem 191 Registo Fotográfico de Arquivo Familiar

3.3. Memória como *Princípio* – enquanto Início e enquanto Premissa

O levantamento de informação – fontes escritas e iconográficas – e profundas análises sobre as obras a intervir é algo que, ainda que com dissemelhanças, se apresentam intemporais e comuns a todos os autores estudados.

Tal como defendido pelos autores estudados e nas obras de referência enunciadas, em que os projectos tiveram início com vastos estudos históricos e arqueológicos sobre os vestígios das respectivas obras, o processo de trabalho da dissertação foi iniciado com a procura de todo e qualquer tipo de informação sobre a obra, trabalho que se revelou infrutífero, dado a inexistência de documentação. Pequenas referências à Quinta são encontradas em publicações de carácter municipal, sobre a história familiar ou sobre a história da cidade, porém apenas citam a propriedade ou enunciam pequenos elementos e pormenores nela existentes.

A família proprietária foi também contactada, porém a única informação sobre a obra consistia num antigo projecto para o conjunto edificado datado do início da década de '90, ou seja, antes do processo judicial e do interregno que resultou na degradação, e onde os únicos elementos que representam fielmente a realidade do conjunto (e não a nova proposta) seriam as fontes e o muro de entrada da propriedade (juntamente com a fachada e o corpo da capela) – fragmentos que auxiliaram a percepção e o desenho do conjunto pré-existente. Apesar da pouca informação fornecida, a disponibilidade e compreensão da família proprietária revelaram-se essenciais no trabalho de campo, permitindo visitar a obra sempre que necessário.

As memórias da família que antigamente habitava na casa dos caseiros constituem uma base essencial de trabalho, ajudando a uma melhor compreensão dos diferentes espaços, através de relatos e descrições pormenorizadas sobre a sua composição (formal e estrutural), e sobre as suas funções.

A carência de documentação exacta sobre a Quinta da Boavista conduziu à elaboração de um extenso e complexo trabalho de levantamento arquitectónico (plantas, cortes e alçados, perfis dos vãos e pormenores) e fotográfico, dos espaços interiores e exteriores, que servirão como base de trabalho. Também Beltrami defendeu que, à busca de modelos do mesmo tipo como base de trabalho (um dos princípios defendidos por Viollet-le-Duc), se deve contrapor



Imagem 192 Registo fotográfico do Levantamento Topográfico rigoroso

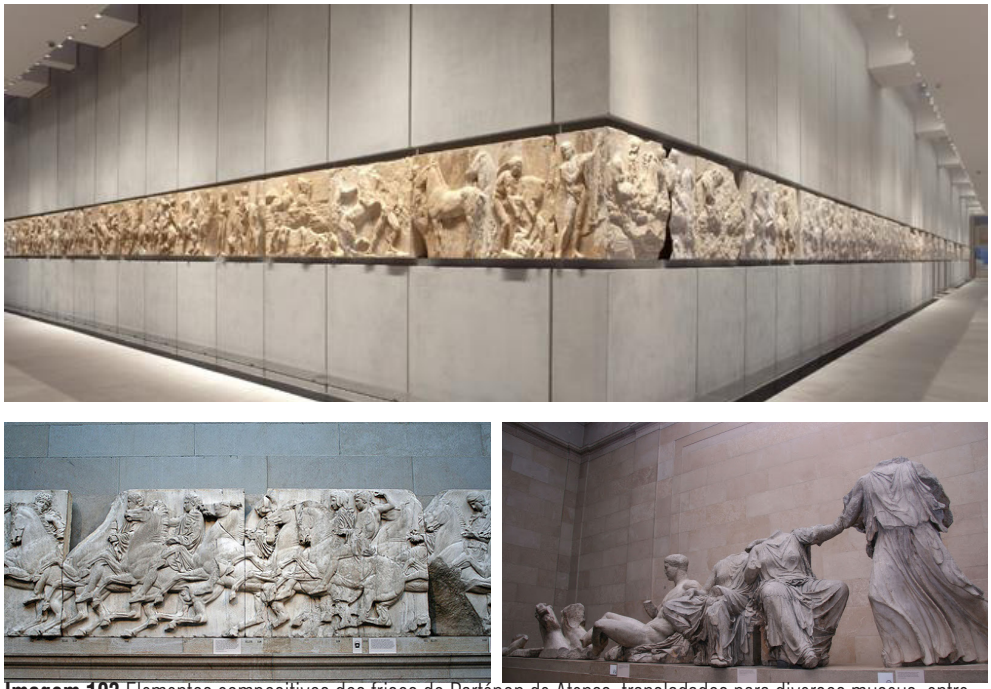


Imagem 193 Elementos compositivos dos frisos do Partenon de Atenas, transladados para diversos museus, entre eles o Museu Britânico de Londres, o Museu da Acrópolis de Atenas, o Museu Ashmolean de Oxford, entre outros .

ou associar um rigoroso estudo documental, baseado na busca apurada de fontes escritas e iconográficas a par de uma análise profunda e minuciosa da obra a restaurar. A individualidade de cada obra regra a intervenção e determina a sua veracidade. Dado a falta de documentação escrita sobre a Quinta, o levantamento arquitectónico revela-se determinante e fundamental para uma intervenção cuidada sobre a sua autenticidade. Devido às intervenções anteriores na encosta pela Câmara Municipal e pela própria irregularidade do terreno a poente, onde se irão implantar novas volumetrias projectuais, foi ainda necessário o recurso a um intenso levantamento topográfico, conseguido através de um profissional.

A criação de um mapeamento de patologias da obra, sobre os elementos gráficos, representa uma ferramenta única de percepção da deterioração dos diferentes alvos de intervenção necessários, identificando os problemas a nível estrutural e de acabamentos. A casa senhorial e a capela, consideradas como zonas nobres da propriedade, encontram-se em ruína espacial (ornamental) e, em determinados sítios, também estrutural. Alguns vestígios do revestimento das paredes – rebocos e frisos – são ainda visíveis e demonstram a riqueza dos espaços, mas nem tal facto terá acautelado o conjunto do destino de abandono.

A literatura artística e o modelo museológico exerceram mesmo a maior parte das vezes efeitos perversos, ao favorecer uma fragmentação predadora dos grandes monumentos, cujos despojos vêm enriquecer as colecções públicas e privadas.[13], como a expropriação dos frisos dos Parténon de Atenas. De tal é exemplo a subtracção dos azulejos e da talha dourada da capela, do busto do chafariz de entrada e da estatueta central do fontanário barroco que foram transladados para uma quinta no Douro – porém essa perversidade foi identificada e, tanto quanto possível, reformada há vários séculos atrás, enquanto que estes episódios aconteceram no século XX[14].

A casa dos caseiros e cortes configuram as zonas do conjunto habitacional menos degradadas, mas a sua instabilidade interpela a uma intervenção adequada e urgente. Alvo de sucessivos furtos e actos de vandalismo, a casa tornou-se não só inabitável como um factor de perigo. Entre os elementos exteriores da composição, somente o coberto aberto apresenta condições de qualidade que justifiquem a não intervenção (apenas a reposição dos elementos cerâmicos da cobertura poderia ser considerada como necessária). Em contrário, ambas as fontes e, inclusive, o muro exterior apresentam aspectos que ameaçam não só a estrutura

13 Choay, Françoise, *A Alegoria do Património.* Lisboa: Edições 70, 2010, p. 87.

14 Permitido e realizada pela família que, à época, detinha a posse da Quinta da Boavista.

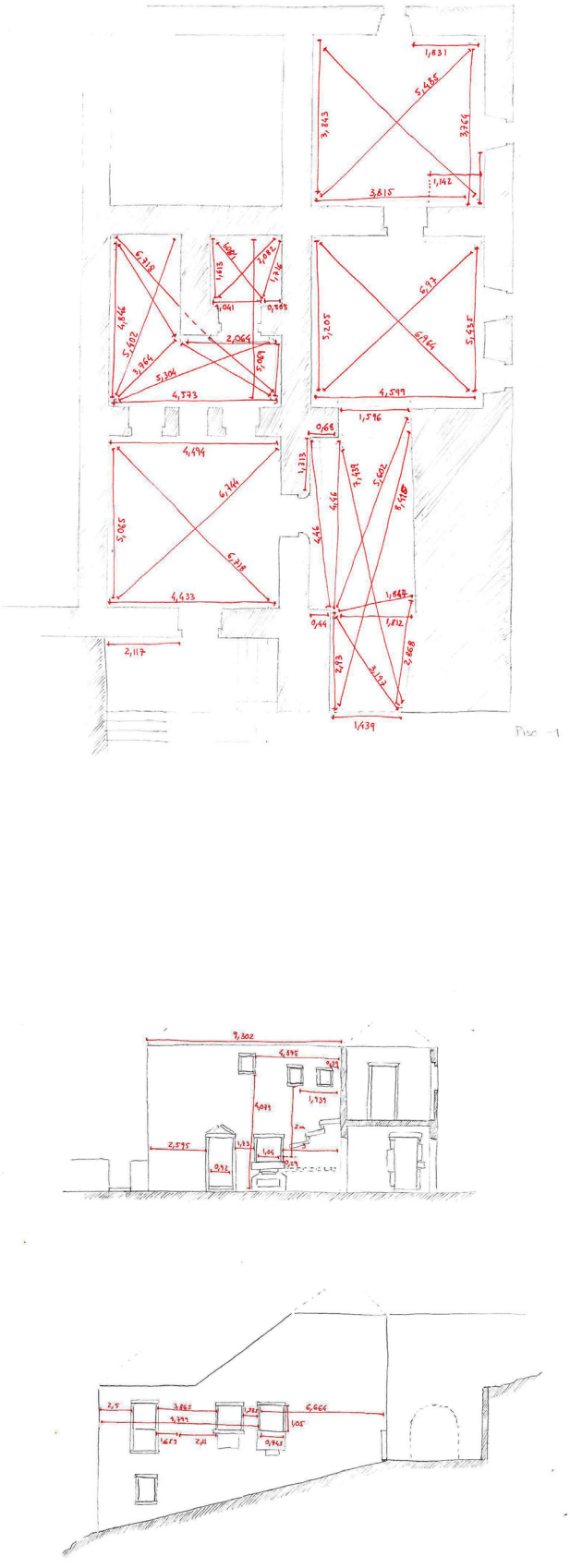
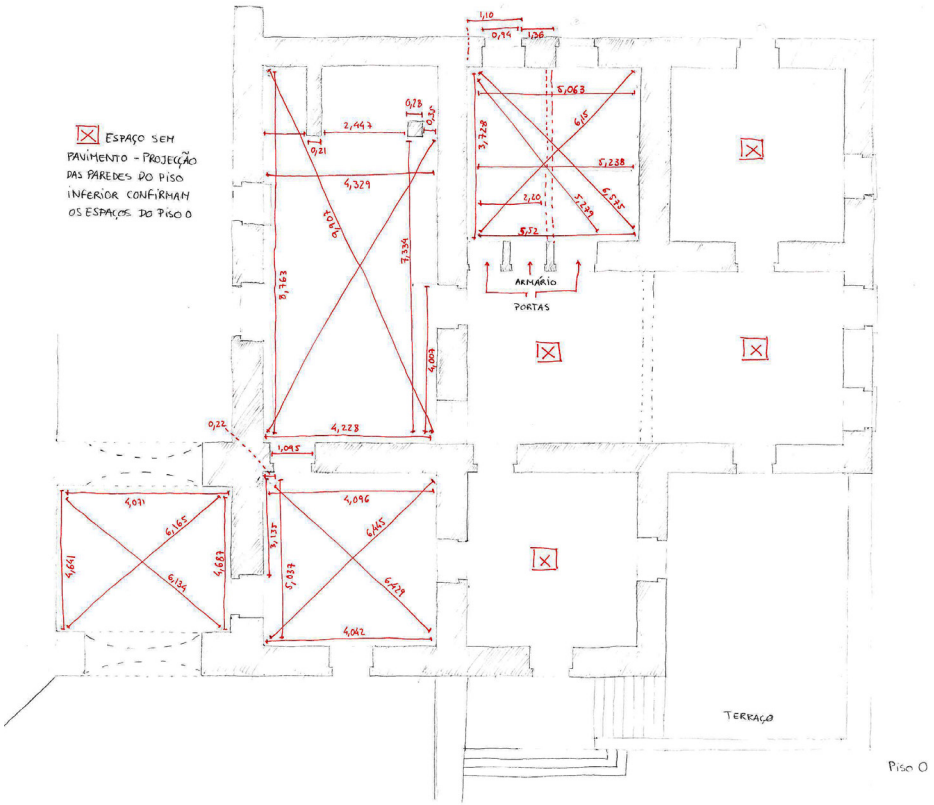
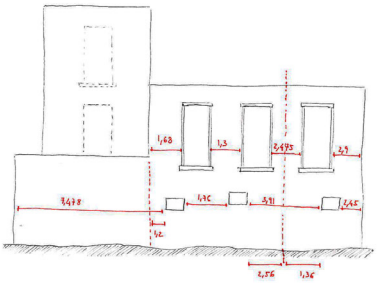
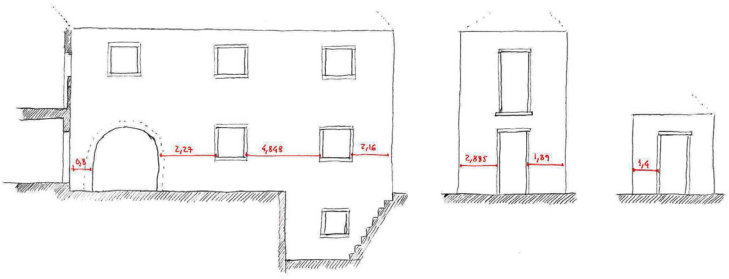
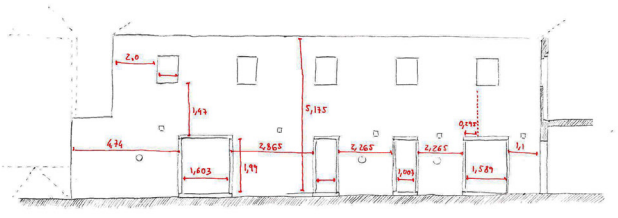


Imagem 194 Desenhos de Levantamento


ESPAÇO SEM PAVIMENTO - PROJECÇÃO DAS PAREDES DO PISO INFERIOR CONFIRMAM OS ESPAÇOS DO PISO 0
ARMÁRIO
PORTAS
TERRAÇO
Piso 0







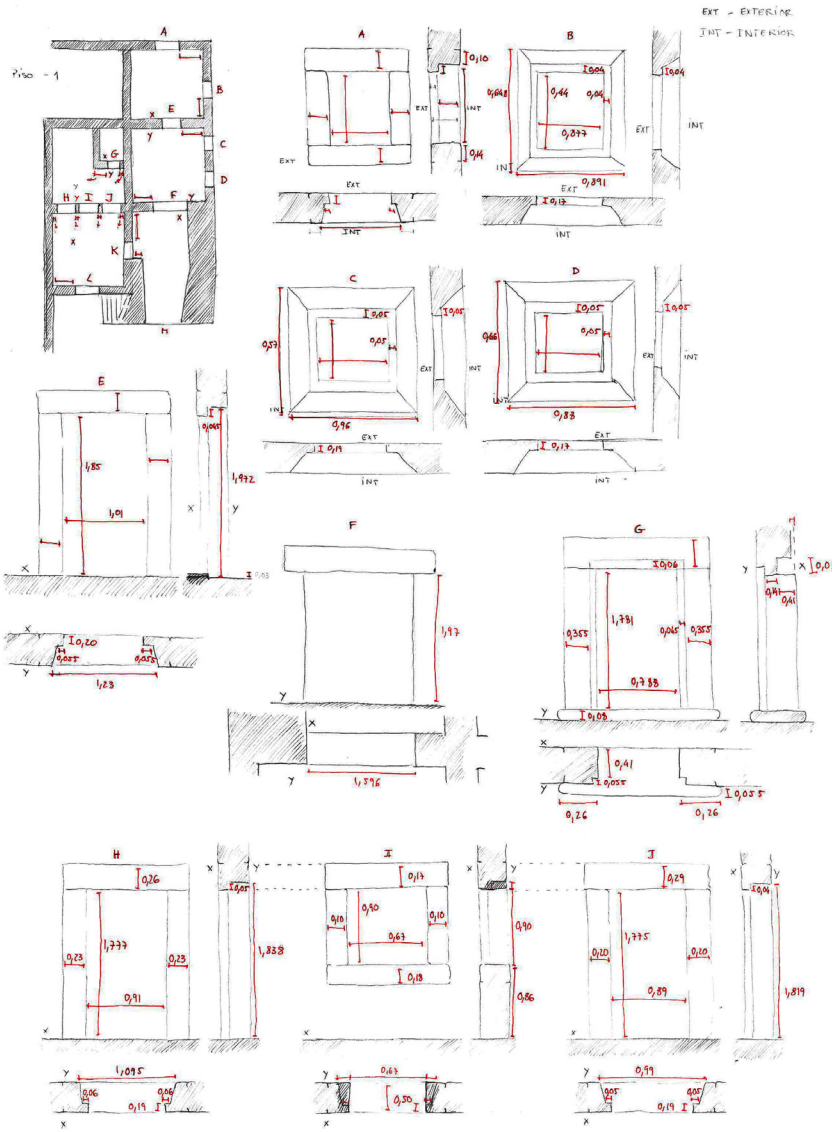
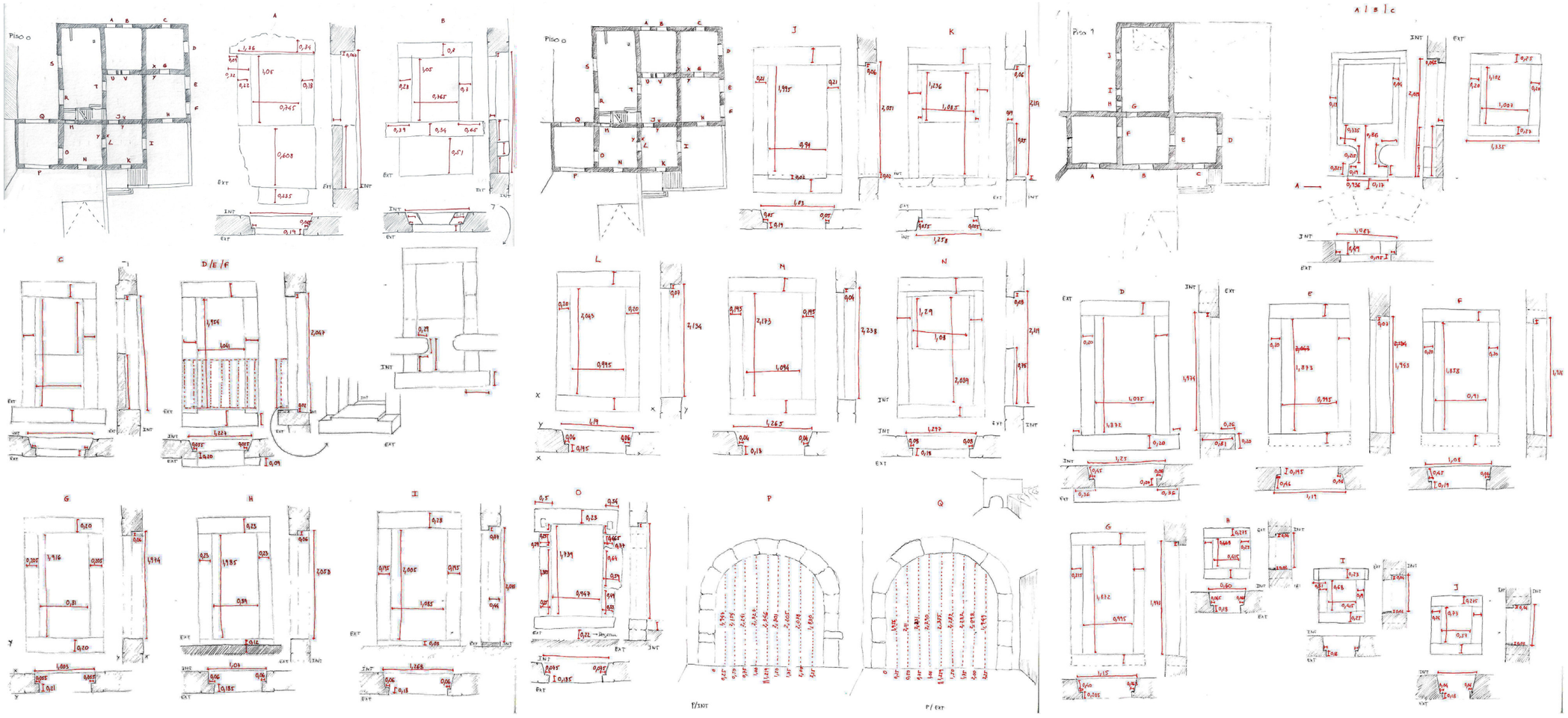


Imagem 195 Desenhos de Levantamento


Piso 0
Piso 1
A | B | C
C
D/E/F
J
K
L
M
N
G
H
I
O
P
Q
P/INT
P/EXT

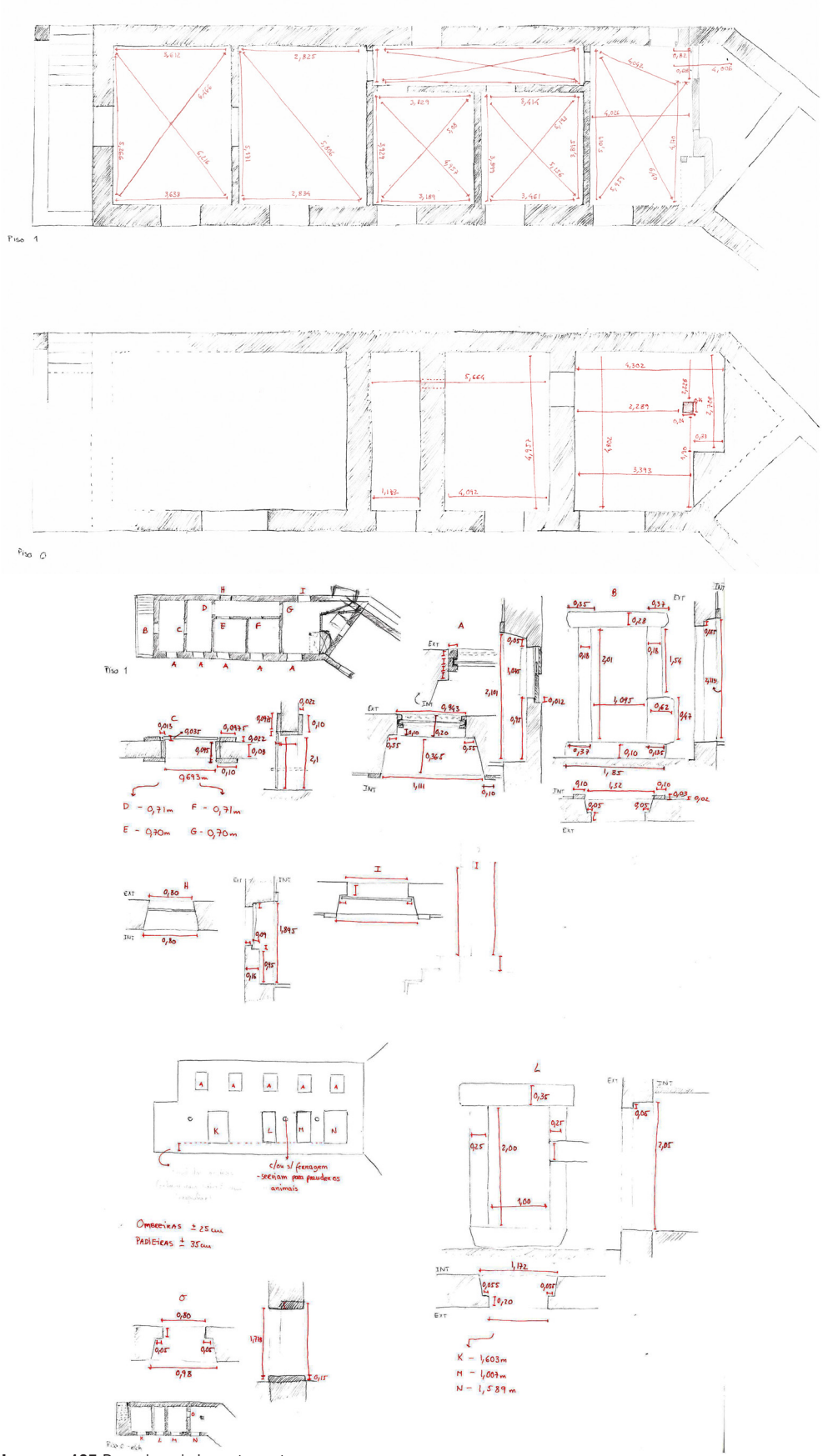


Imagem 195 Desenhos de Levantamento

Mapeamento de Patologias Estrutural

Ruína
Degradado
Bom Estado



Planta Piso -1. Cota 60. Escala 1:500



Planta Piso 0. Cota 63. Escala 1:500



Planta Piso 1. Cota 65,8. Escala 1:500



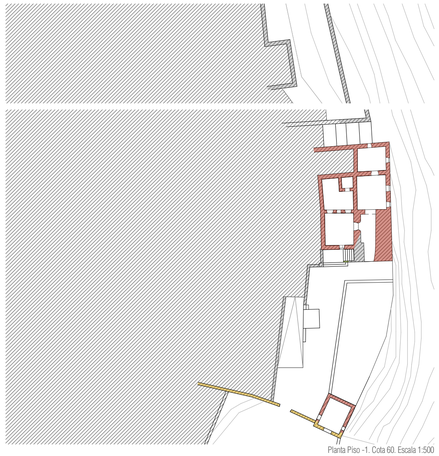
Planta de Coberturas. Escala 1:500



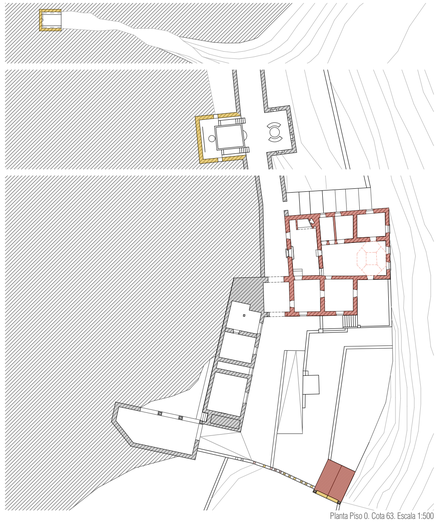
Alçado e Cortes do Conjunto Arquitectónico. Escala 1:500

Mapeamento de Patologias Ornamental

Ruína
Degradado
Bom Estado
Inexistente de Origem



Planta Piso -1. Cota 60. Escala 1:500



Planta Piso 0. Cota 63. Escala 1:500



Planta Piso 1. Cota 65,8. Escala 1:500



Planta de Coberturas. Escala 1:500



Alçado e Cortes do Conjunto Arquitectónico. Escala 1:500

Levantamento Fotográfico

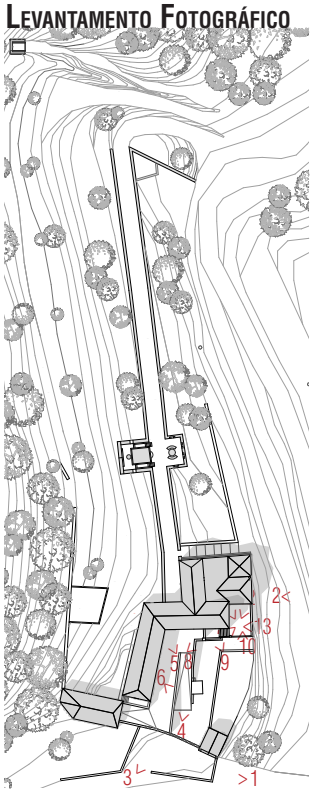




Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

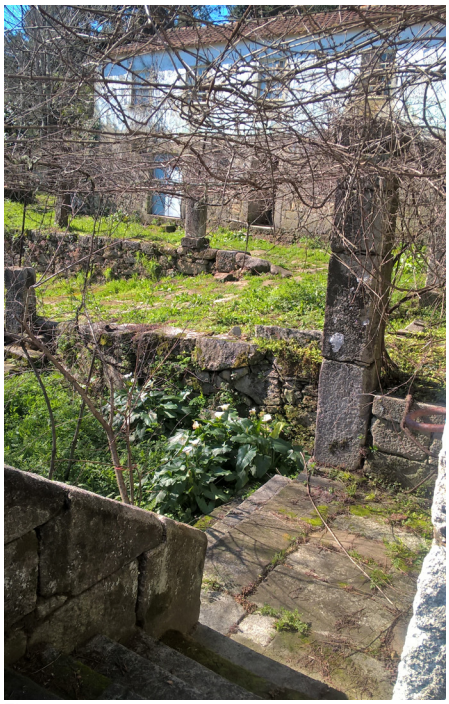


Fig. 7



Fig. 8

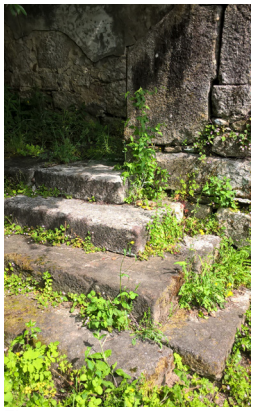


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11





Fig. 12 e 13

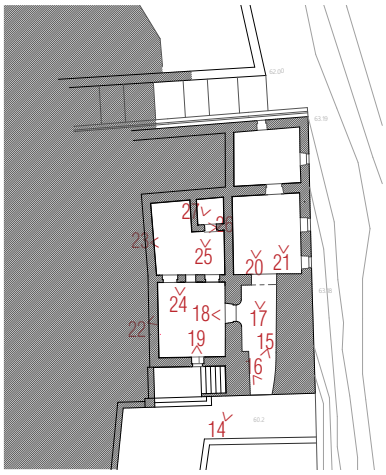




Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22





Fig. 23 e 24



Fig. 25





Fig. 26 e 27

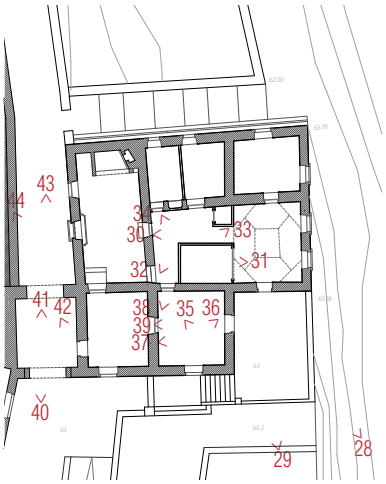




Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34






Fig. 35 a 38



Fig. 39







Fig. 40 a 44





Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48





Fig. 49 e 50





Fig. 51 e 52



Fig. 53



Fig. 54





Fig. 55 e 56



Fig. 57

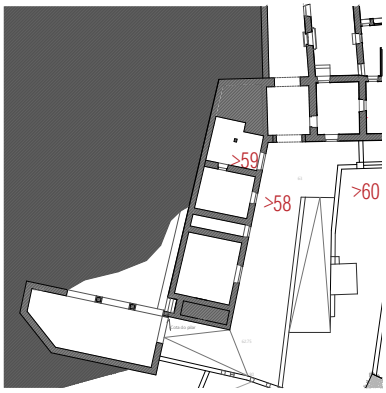




Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60

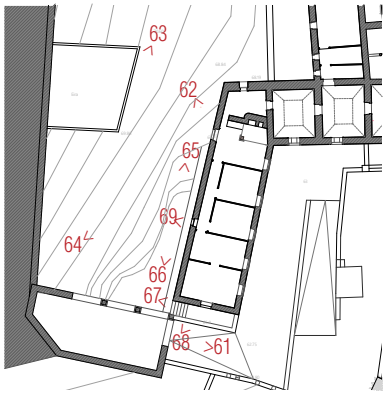




Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63


Fig. 64


Fig. 65


Fig. 66


Fig. 67

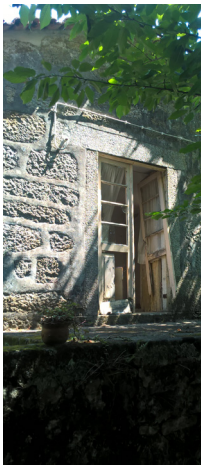

Fig. 68


Fig. 69

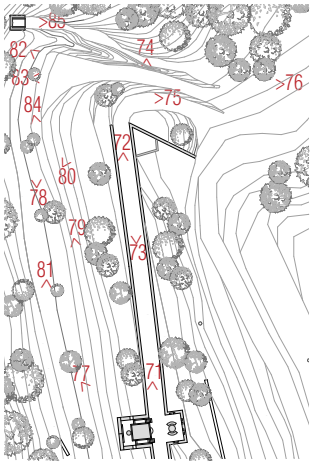




Fig. 71









Fig. 72 a 75



Fig. 76


Fig. 77


Fig. 78


Fig. 79


Fig. 80


Fig. 81


Fig. 82


Fig. 83


Fig. 84


Fig. 85

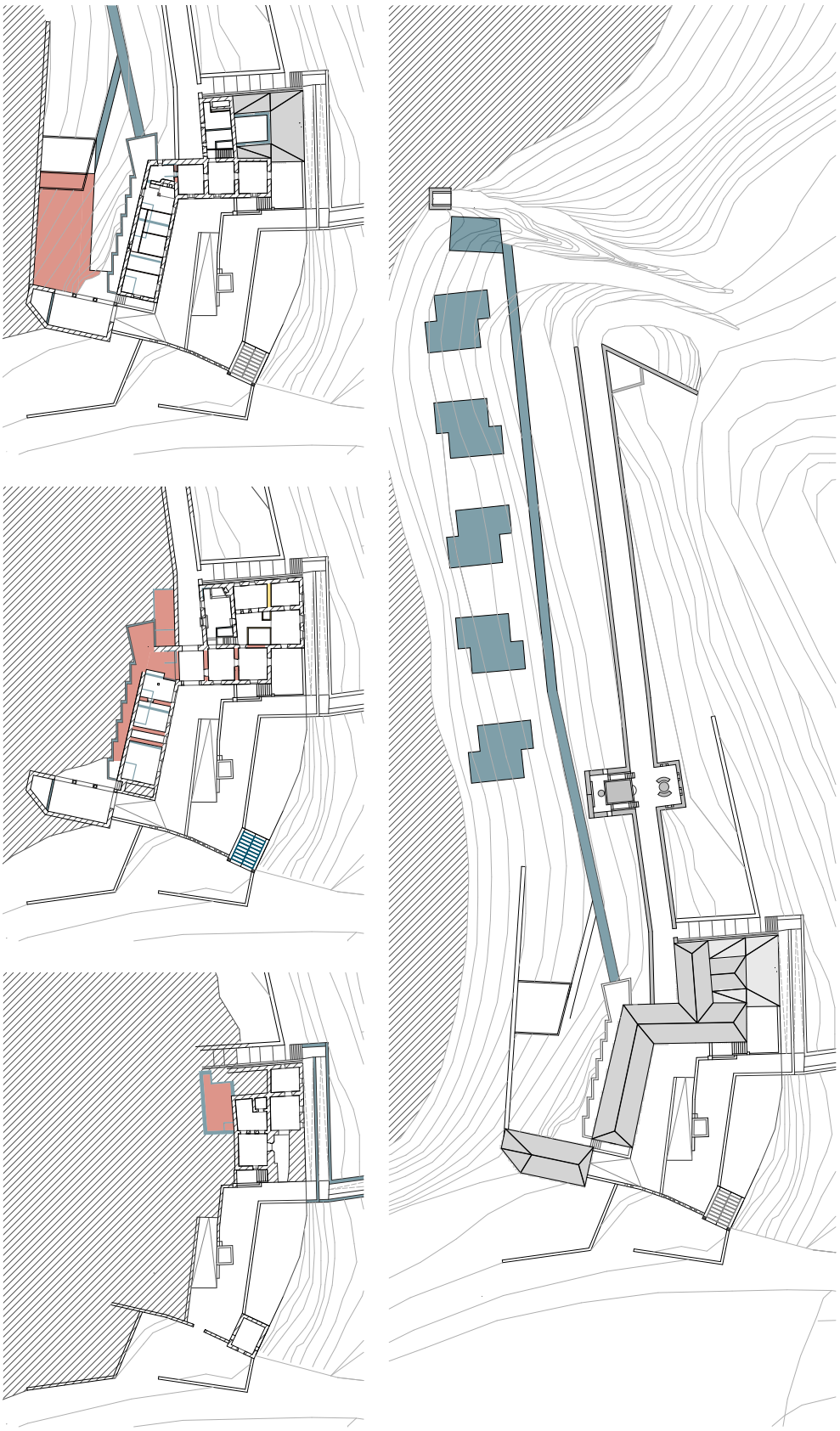


Imagem 196 Intenções de Projecto

Amarelo - Ruína existente | Vermelho - Subtracção no existente (Terreno e Arquitectura) | Azul - Adição em Projecto

geral, mas também a permanência dos objectos de ornamentação.

3.4. Estratégia e Opções Projectuais

Com a ruína, portanto, iniciamos também o exame da obra de arte para os fins de restauro, do primeiríssimo grau, para além do qual a matéria que já conformou a obra de arte voltou a ser matéria bruta.[15].

Para a nova proposta (conceito), o conjunto arquitectónico pré-existente não é suficiente. Porém, a intenção de preservar a leitura imediata da obra – o ambiente de chegada à Quinta e dos seus espaços de recreio – é assumida como uma premissa regrante no projecto.

Como tal, os elementos e espaços exteriores irão sofrer reduzidas interferências. O átrio de entrada apenas receberá uma regularização do solo e pavimentação (por questões de acessibilidade e conforto), enquanto que as fontes e o muro de entrada sofrerão intervenções de carácter estrutural, de limpeza e de reforço da ornamentação resistente.

Já a capela será entendida como um manifesto de repulsa contra o despojamento violento do passado, não sendo feito qualquer acto de ornamentação, nem sequer de revestimento das paredes. Para além da limpeza do existente e do reforço estrutural, apenas será realizada a construção de um banco e de uma cobertura envidraçada, transformando-a, assim, num novo espaço de lazer e de reflexão sobre o passado.

Aqui é possível entender a posição extremista e fatalista de Ruskin – não pode ser admitida a reconstituição de algo que há décadas foi destruído. «No verdadeiro sentido do termo, restauro significa "a destruição mais total que uma construção pode sofrer», «a coisa é uma mentira absoluta». O projecto restaurador é absurdo. Restaurar é impossível. Tanto como dar vida a um morto."[16] .

Porém, não ignorar o passado não significa submeter toda a obra a uma atitude de repulsa. O valor do conjunto reitera a revitalização e a sua reutilização como meio de preservação.

Outro princípio determinante será, então, a utilização dos volumes das áreas habitacionais (e cortes) da Quinta da Boavista para albergar grande parte da nova proposta, ao mesmo tempo que os excedentes serão projectados a poente e a uma cota mais elevada, ou

15 Brandi, Cesare, *Teoria do Restauro*; Edições Orion, Amadora, 2006, p. 43.

16 Choay, Françoise, *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 159.

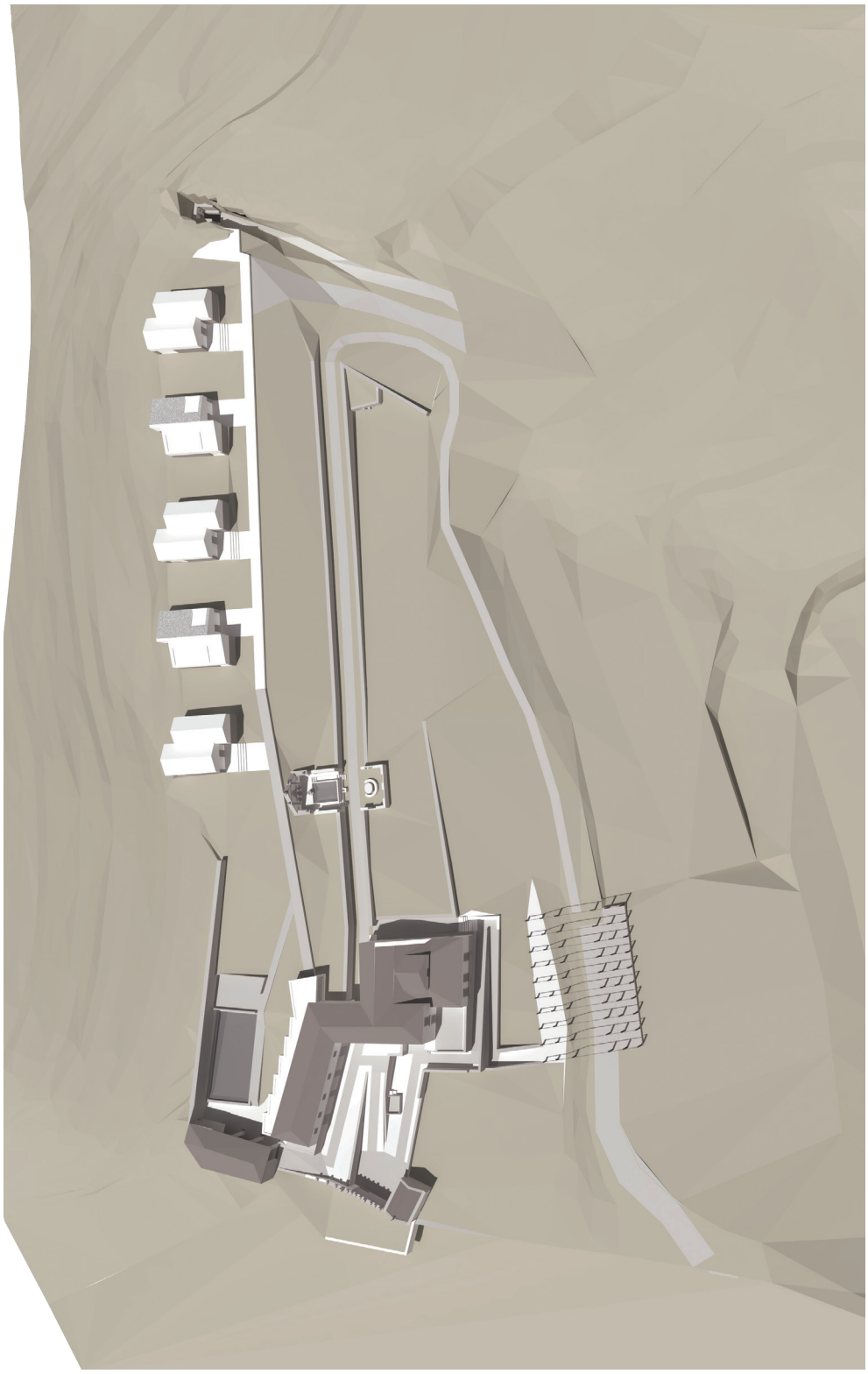


Imagem 197 Perspectiva sobre a proposta de intervenção

camuflados na pré-existência, ou seja, ainda que na proximidade do conjunto construído, o impacto na envolvente e no ambiente geral (e de recepção) é minimizado.

A distribuição programática é feita para maximizar as possibilidades das áreas pré-existentes e de forma a preservar as memórias de antigamente. O piso térreo da casa senhorial acolhe a recepção, assim como zonas de convívio e lazer, como sala de estar e restaurante que, por sua vez, é servido através da velha cozinha recuperada como copa, ao mesmo tempo que o piso superior alberga as zonas administrativas. O volume da casa dos caseiros e cortes será transformado em pequenos estúdios. Esta repartição, afastando a antiga casa senhorial de um uso não vigiado, responde à necessidade de preservação perante os "fluxos" da indústria do turismo, controlando as acções sobre as zonas de maior valor e evitando a corrosão desses mesmos espaços.

A arcada, que outrora seria o componente de separação entre as áreas habitacionais, será agora o elemento de ligação entre os volumes, por onde se fará a passagem para os estúdios, para as novas áreas de lazer e para o acesso aos módulos, ao mesmo tempo que controla a passagem entre o átrio de entrada e as áreas de recreio nas traseiras da propriedade.

Dada a orientação (abertura) do conjunto pré-existente a nascente, as plataformas na encosta a poente que se estendem desde o coberto aberto e por trás da fonte barroca (até à fonte do Lido) serão os espaços escolhidos para as principais introduções, projectuais e volumétricas, da proposta – zonas de lazer (piscina e bar, apoiadas por arrumos) ocupam o primeiro espaço, enquanto que o segundo recebe pequenos módulos habitacionais (mais amplos que os estúdios e com mais privacidade).

Estes são os momentos de introdução mais proeminentes no projecto, juntamente com a inserção de um corredor de acesso aos estúdios, para o exterior da fachada poente do volume dos caseiros, que se revelou fundamental devido à área reduzida do mesmo. As áreas de lazer pertencem, ainda, a um conjunto de serviços que devem ser incluídos num projecto que busca uma harmonia com os modos de vida contemporâneos, respondendo a questões de conforto, comodidades e legislação necessárias, a que se juntam a lavandaria e a sala de máquinas, camufladas pelo muro de suporte desde a arcada até à fonte barroca.

Numa primeira análise sobre o proposto, conseguimos reconhecer duas das linhas que compõe a estrutura das eventuais vertentes de intervenção, enunciadas no primeiro capítulo, aquando do estudo das referências.

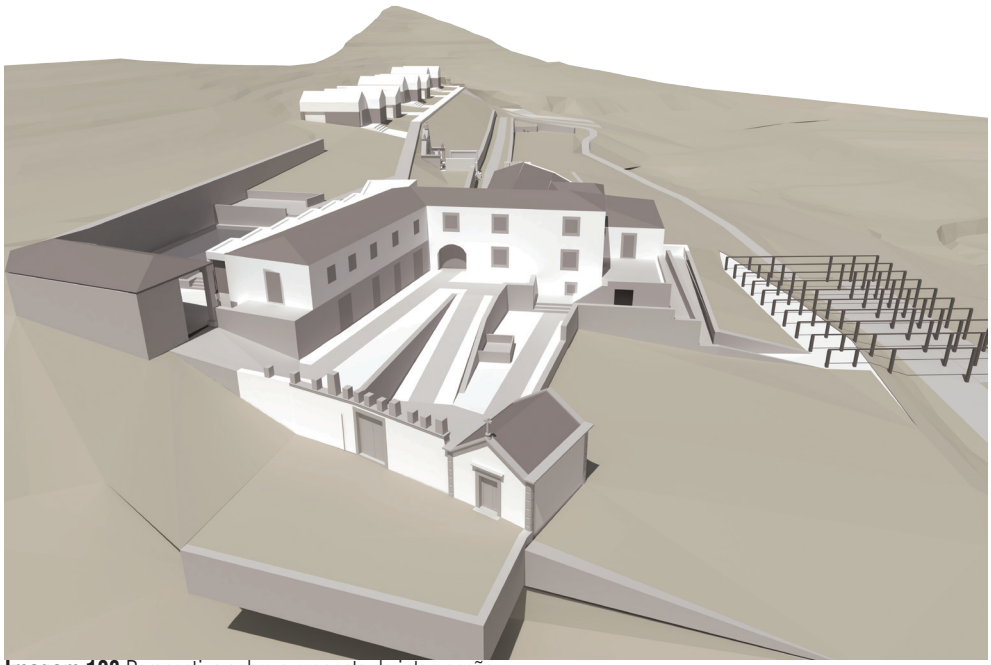


Imagem 198 Perspectiva sobre a proposta de intervenção

Ao assumir que o conjunto construído da pré-existência não é suficiente para o projecto, rejeitamos logo à partida a primeira vertente enunciada, não excluindo, no entanto, a utilização do conjunto pré-existente como parte integrante do projecto.

As restantes linhas de intervenção – introdução de corpos autónomos e introdução de corpos comunicantes com o conjunto original – são reconhecíveis, respectivamente, na inclusão dos módulos independentes (na plataforma acima da fonte barroca) e na inserção de novos volumes no conjunto original, como o desenho assumido do corredor e os serviços estrategicamente camuflados na envolvente, alterando a leitura sobre a composição de forma mais ou menos significativa.

Apesar de ter sido determinado como premissa que a obra seria abordada como se de património se tratasse, alguns momentos da nova proposta reiteram uma reflexão profunda e, até, alguns gestos projectuais que poderão ser considerados como controversos.

O maior destes últimos poderá ser encontrado na recepção. A intenção de apresentar um espaço amplo, com fluidez visual e ligação directa aos estúdios ditou a sua localização na fachada sul da casa senhorial, porém a existência de duas paredes do conjunto original invalida a primeira intenção. Este será um dos únicos momentos em que o novo projecto se irá sobrepor à ruína e à memória – é assumido o gesto de retirar as paredes, criando um espaço contínuo desde a entrada (feita pelo terraço acedido pela escadaria principal) até à arcada, agora transformada num corredor envidraçado, afastado das paredes pré-existentes, renovando a obra ao mesmo tempo que se respeita o passado.

Menos controverso será a abertura de um grande vão na parede divisória entre a entrada e a nova sala de estar, orientada tal como outrora a nascente, mas que, por sua vez, aproveita a inexistência de qualquer vestígio do antigo quarto interior para aumentar a área livre. Também as áreas orientadas a norte (a nascente da velha cozinha) serão convertidas num espaço de restauração que, igualmente, assume a perda de uma parede destruída pelo tempo para aumentar a área disponível para este efeito.

A velha cozinha será restaurada como copa do espaço de restauração, mas mantendo os seus elementos antigos como testemunhos do passado. Após uma intervenção de carácter estrutural, o antigo forno a lenha poderá ser novamente utilizado, enquanto que a pia apenas irá assumir o carácter de ornamentação (não voltará a ser usada como tal). Entre a parede

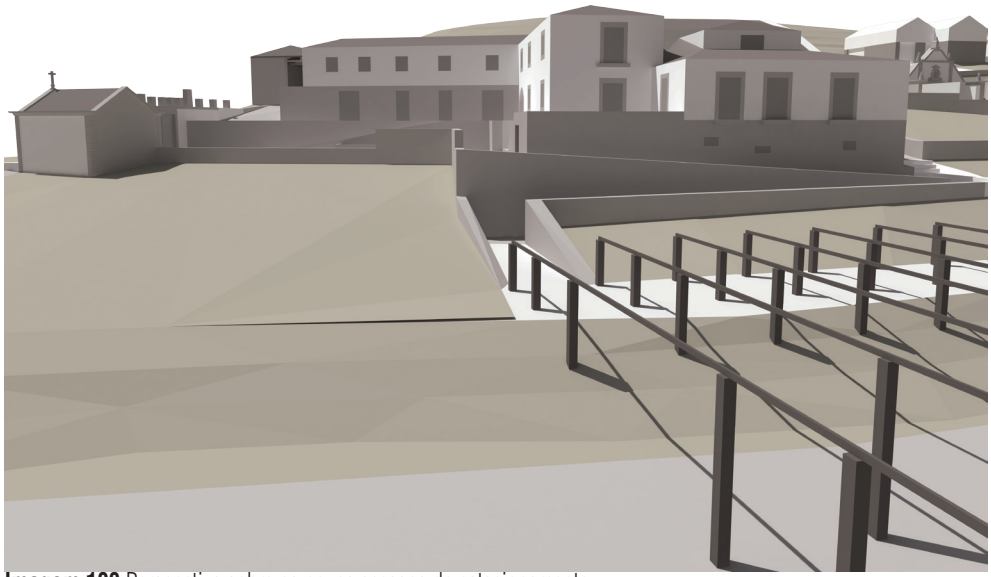


Imagem 199 Perspectiva sobre os novos acessos do estacionamento

exterior poente e o forno a lenha existe um espaço que outrora teria sido o sanitário dos criados, agora inviável, e por isso transformado num espaço de elevador para aceder a um acrescento subterrâneo de apoio à copa (armazém e câmaras frigorificas, por exemplo).

Assumindo a casa senhorial como zona comum, é necessária a projecção de um sanitário de serviço. Segundo testemunhos da família dos caseiros, terá existido outro sanitário na casa senhorial, destinado aos senhores, na zona de ligação entre a sala e o quarto interior e orientado, também, pela pequena divisão existente no piso da adega . Porém, seria incoerente interromper o novo espaço alargado da sala de estar com uma pequena divisão. Assim, o novo sanitário será introduzido junto à caixa de escadas, de acesso ao piso superior, retirando um valor diminuto à área da cozinha, mas garantido a amplitude e a conformidade das zonas comuns.

A paços largos para um profundo estado geral de ruína, a casa senhorial impera uma intervenção de grandes dimensões. Mesmo as paredes de alvenaria de pedra resistentes necessitam de um reforço estrutural para a sua permanência. As vigas de madeira existentes, apodrecidas e já sem qualquer tipo de valor que não seja a memória construtiva, serão substituídas por vigas metálicas que sustentarão lajes colaborantes, quando houver piso(s) superior(es), ou a cobertura – também construída com materiais da actualidade, mas mantendo as formas do passado, buscando uma dicotomia harmoniosa entre os diferentes tempos da obra.

Ainda que pontuais, as novas paredes nesta zona do projecto serão construídas com diferentes materiais, consoante o propósito e as necessidades estruturais que cada nova área implica. O anexo subterrâneo, por baixo da cozinha será construído com paredes de betão e reforço de laje com betão armado, garantindo a estabilidade das paredes e laje da pré-existência, enquanto que o sanitário de serviço necessitará apenas de paredes de alvenaria de tijolo regularizadas e revestidas por mosaicos (zonas húmidas – cozinha e sanitário), devido à sua dimensão reduzida e pouca relevância estrutural.

O volume da casa dos caseiros e cortes será transformado, como já referido, em estúdios compostos por quarto, casa de banho privada e mini-cozinha. Dada a sua instabilidade e, inclusive, a falta de resposta à legislação actualmente em vigor, também este volume será alvo de uma profunda intervenção estrutural.

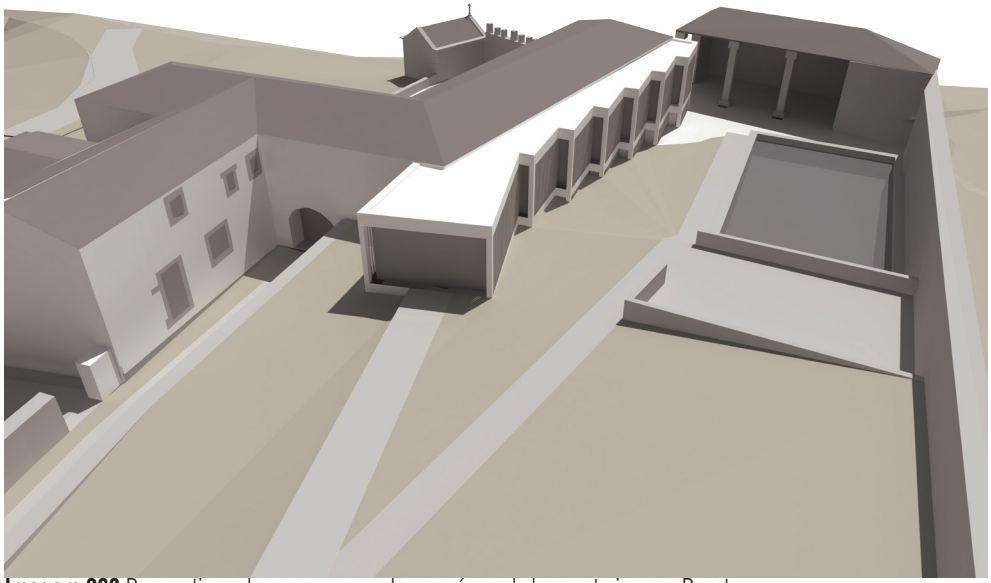


Imagem 200 Perspectiva sobre o novo corredor e as áreas de lazer exteriores, a Poente

O piso intermédio será igualmente substituído por uma laje colaborante sobre vigas metálicas, devidamente apoiadas nas paredes de alvenaria existentes (reforçadas onde necessário), de forma a maximizar a estabilidade estrutural e minimizar a dimensão necessária. Os pés-direitos dos dois pisos não são equivalentes entre si, mas ainda assim não respondem às normas legislativas, implicando no piso superior o aumento do pé-direito para a área das asnas, possibilitando a revelação do sistema estrutural antigo dentro dos estúdios, enquanto que no piso inferior é necessária a escavação do nível da laje, de forma a responder à altura necessária por lei e possibilitando a passagem de condutas de ventilação, mas garantindo a estabilidade das paredes nas suas fundações.

Devido à inviabilidade das áreas reduzidas dos diferentes espaços que compõem os dois pisos, todas as paredes divisórias serão destruídas, independentemente do seu estado estrutural. No entanto, os estúdios respeitam a orientação a nascente dos antigos espaços, e encontram uma regra que permaneça igual em ambos os pisos e que tire proveito dos vãos pré-existentes. As novas paredes serão de alvenaria de tijolo, respondendo em simultâneo à exigência de dimensão reduzida e passagem dos diferentes tipos de tubagem nas diversas zonas dos estúdios (impossível se se tratasse de paredes de gesso cartonado, em que seria necessária a repetição da estrutura interior para a passagem dos mesmos). As paredes de alvenaria de pedra pré-existentes serão alvo de limpeza e reconstituição do reboco, seguindo inclusive as suas irregularidades, de forma a manter a leitura e a memória do conjunto arquitectónico original.

A área reduzida do volume arquitectónico e o carácter encerrado da parede a poente justificam a possibilidade e coerência da introdução de um corredor de acesso, criando inclusive uma maior relação com espaços exteriores. O corredor será orientado para a encosta, para as zonas dedicadas aos espaços de lazer e por isso reitera, ainda, um aparelho construtivo que permita uma permeabilização parcial da vista sobre essas áreas, mantendo a privacidade sobre os estúdios e sobre os próprios espaços de lazer.

O acesso às zonas privadas e de lazer é feito na zona de ligação entre a arcada e o volume dos caseiros, onde outrora seria a sala de banhos no piso superior (posteriormente um quarto) e onde no piso térreo actualmente não existe nenhuma divisão (soterrado no terreno).

Será então aberta esta nova área que irá fazer a passagem para o corredor dos estúdios

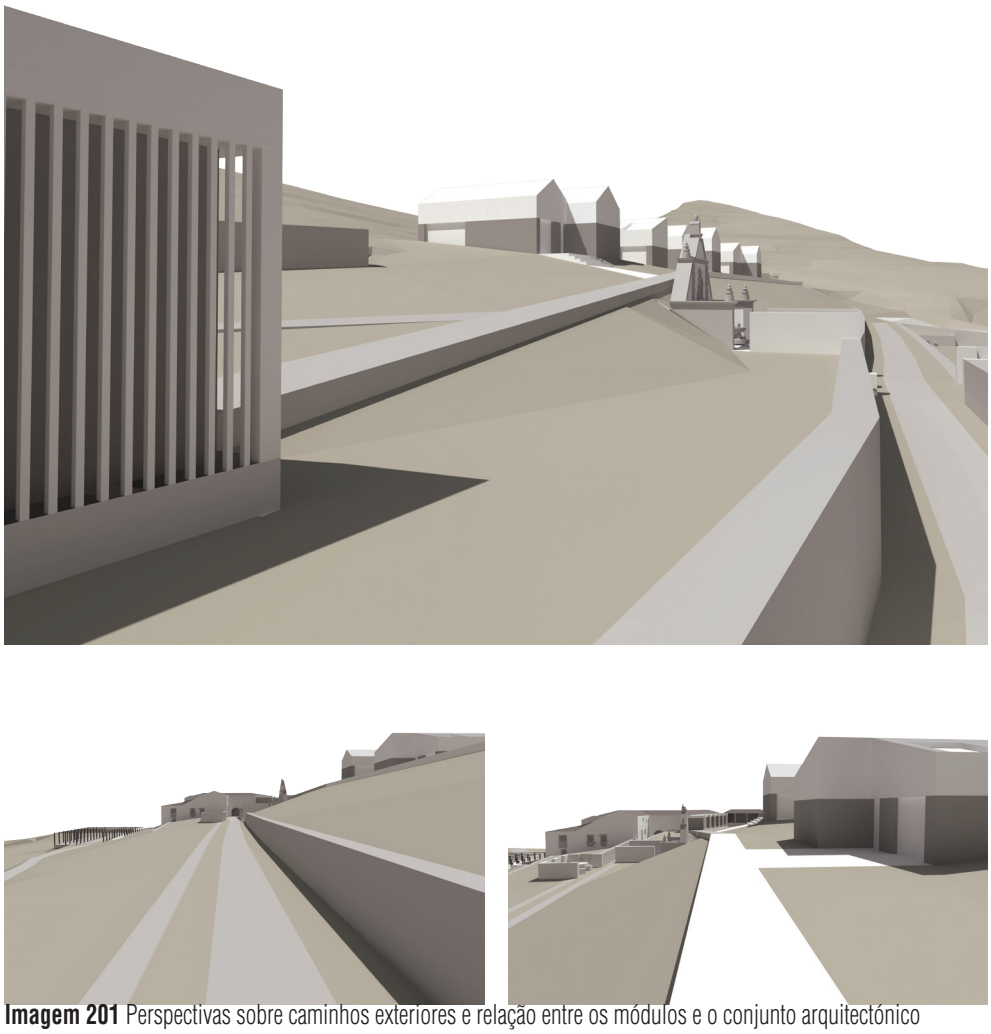


Imagem 201 Perspectivas sobre caminhos exteriores e relação entre os módulos e o conjunto arquitectónico pré-existente

em ambos os pisos, acedidos por uma caixa de escadas e um elevador, e ainda garantir o acesso directo aos serviços de apoio, neste caso, a lavandaria e a sala das máquinas que, por sua vez, serão camufladas pelo muro de suporte desde a arcada até à fonte barroca e implantadas subterraneamente, em respectiva sequência. Esta última impõe o acesso directo ao exterior e ventilação directa, abrindo-se na cobertura para a primeira plataforma verdejante acima do caminho das fontes, mas já afastada dos estúdios pela lavandaria, e no muro de suporte através de uma porta orientada pelos vãos da cozinha da casa senhorial.

A área destinada à distribuição, para as diferentes zonas do projecto, conformará ainda um volume orientado ao caminho exterior de comunicação aos módulos, a partir do piso superior, garantindo a acessibilidade por deficientes motores aos mesmos.

Os módulos constituem habitações individuais, com maior espaço e conforto do que os estúdios, e inclusive com maior relação com o ambiente natural – remetendo para o conceito da tipologia original da Quinta da Boavista. Como já enunciado, o local escolhido para a sua localização será na plataforma acima e a poente da fonte barroca, que se estende até à fonte do Lido numa parcela de terreno aplanado na década de '90 para a construção de uma Pousada da Juventude (intenção da Câmara Municipal), em que apenas foram construídas as fundações. Este recanto natural da Quinta será, assim, requalificado através da demolição dos destroços existentes no local e da ampliação da plataforma para poente, aproveitando para fazer uma regularização do talude (escavação para o antigo projecto) numa forma descendente mais harmoniosa e criando uma maior relação com a encosta natural da serra.

Nos momentos iniciais de projecto foi assumido que os módulos iriam tentar remeter para as dimensões de um moinho de água – estrutura comum na região e existente na propriedade vizinha, a Quinta dos Rubins, actualmente pertencente à descendência da antiga família inquilina na casa dos caseiros do objecto de estudo. Porém, a sua pequena dimensão, em planta (3 ou 4 por 6 metros), levou ao estudo de várias hipóteses que permitissem responder às intenções e premissas impostas pelo novo programa. Optou-se, então, pela repetição da forma – ou seja, cada módulo é constituído por dois "moinhos" desfasados, criando espaços de maior relação com o exterior e mais resguardados para cada habitação, e aumentando a privacidade de módulo para módulo.

Variando entre tipologia T1 e T3, as habitações são projectados de forma simples, com espaços amplos e fluídos, opondo-se à reduzida dimensão dos estúdios. O contraste é



Imagem 202 Perspectivas sobre caminhos exteriores e relação com os módulos

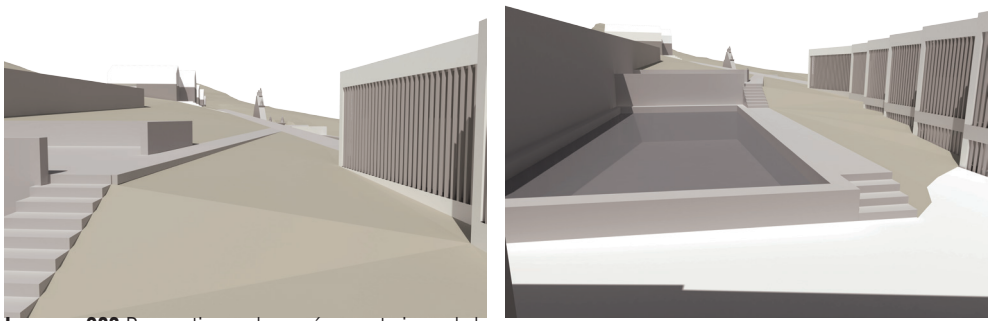


Imagem 203 Perspectivas sobre as áreas exteriores de lazer

evidente não só na área da composição geral, como na diversidade de espaços consoante a funcionalidade, sem com isso perder o contacto directo entre as diferentes zonas da habitação (independentemente da tipologia). A amplitude dos diferentes espaços cria, ainda, uma maior relação com a envolvente natural, ao contrário dos estúdios que são orientados a nascente e às áreas comuns da propriedade.

Os módulos assumem um sistema construtivo que se tenta raproximar ao volume da casa dos caseiros (com a mesma intenção programática) - aparelho de pedra visível no piso térreo e parede rebocada no piso superior. Porém, de forma a evitar cometer algum tipo de recriação e, por consequência, incorrer no erro de falso histórico, é assumida a intenção de reinterpretar o sistema construtivo original. Assim, os módulos serão constituídos por estrutura de betão, com isolamento pelo exterior, através de fachada ventilada com revestimento em granito desde o nível do solo até à altura das padieiras dos vãos, correspondendo ao aparelho de pedra visível, e por sistema de revestimento exterior ETIC'S, comummente conhecido por capoto e remetendo para as paredes rebocadas da pré-existência, desde o nível das padieiras até ao ponto de contacto com a cobertura, sendo esta construída segundo o sistema de coberturas de zinco. Já pelo interior, quer nas lajes intermédias quer nas paredes divisórias, são repetidas as opções contrutivas presentes no volume dos caseiros.

As novas áreas de lazer, como também já referido, serão implantadas na plataforma a poente do volume dos caseiros, que se estende desde o coberto aberto, aproveitando-o inclusive a sua área, e o seu bom estado estrutural, para a materialização de alguns dos componentes necessários do programa. O recanto criando no extremo poente do coberto aberto será encerrado e convertido numa pequena divisão de arrumos, de apoio a estas áreas, enquanto que o restante espaço será apenas pavimentado e irá receber um pequeno balcão criando um bar de serviço às áreas de lazer, mantendo o seu carácter aberto para a encosta e para a o conjunto arquitectónico.

A plataforma, ao contrário da dos módulos, apresenta uma inclinação relativamente acentuada, fazendo uma transição quase natural desde a encosta até ao coberto aberto (cotado a meio piso da altura do piso das cortes). A própria plataforma, em questão, já teria sido alvo de intervenção e regularização, aquando da escavação de um eirado, de apoio às actividades agrícolas, que aproveitava o solo rochoso como pavimento natural, e que agora



Imagem 204 Vista sobre a propriedade

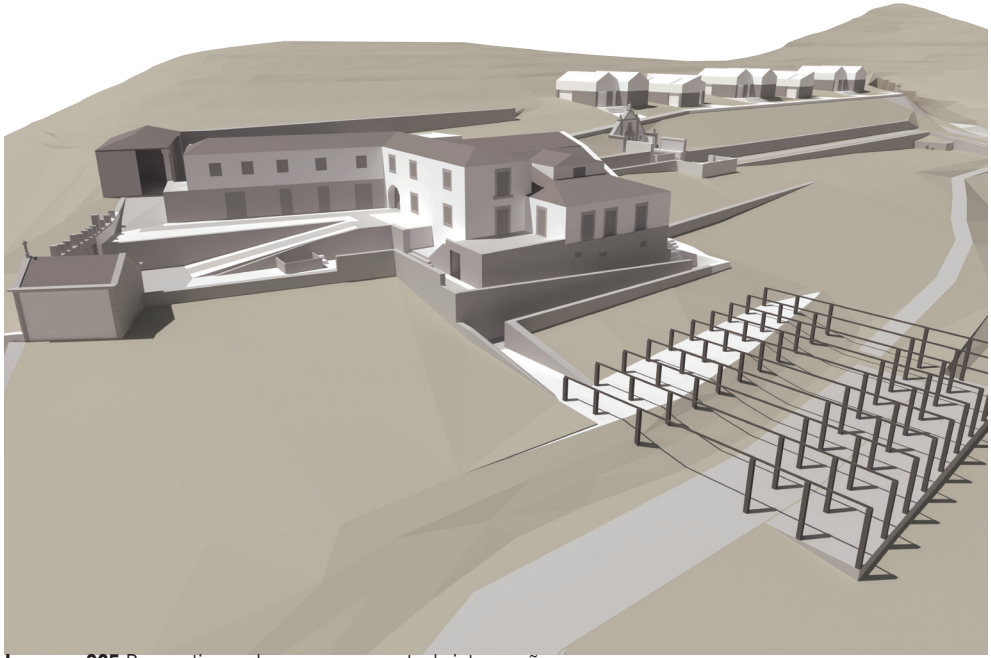


Imagem 205 Perspectivas sobre a nova proposta de intervenção

será transformado num espaço de estar da zona de lazer.

Gesto semelhante ao de outrora será realizado na proximidade do coberto aberto, de forma a aumentar o espaço regularizado e a criar mais um espaço de estar, em torno de uma piscina que será construída entre o antigo e o novo eirado, introduzida a meia altura, e de forma a criar uma harmonia entre os diferentes níveis mencionados.

Na busca de relações com a tipologia original da Quinta da Boavista, o novo projecto inclui, também, um espaço dedicado à produção vinícola, seguindo as formas de construção de antigamente. O sistema de ramada, ou latada, é o exemplo mais construído nas proximidades, e muito provavelmente o que seria usado na própria Quinta – na Quinta do Rubins, vizinha ao objecto de estudo e pertencente aos descendentes da antiga família inquilina na casa dos caseiros, este é o sistema vinhateiro utilizado.

Tal como terá sido outrora, antes do espaço ser cedido para infraestruturas de serviço à cidade, as vinhas terão ocupado as plataformas mais abaixo da encosta, permitindo vista directa e total controlo desde a casa senhorial, aumentando a sua relação com a paisagem, como também enunciado no tratado de Alberti.

Ainda acerca das comodidades programáticas a que a obra deve responder, o novo espaço dedicado ao estacionamento será projectado para as plataformas abaixo do nível de entrada do conjunto, na área cercante do limite sul da propriedade, por onde, hoje em dia, se faz o acesso de viaturas. O objectivo passa por criar um pequeno parque de estacionamento privado, camuflado pelo próprio sistema vinícola enunciado e delimitado por muros de alvenaria de pedra (controlo ao exterior), de serviço aos clientes e funcionários da Quinta da Boavista, com passagem directa à plataforma do átrio de entrada, no mesmo sítio onde actualmente existe um caminho improvisado, mas que será transformado de forma a garantir a acessibilidade a pessoas de mobilidade reduzida.

Um novo dado surge já no fim deste trabalho. Após transitar em julgado o processo judicial entre a Câmara Municipal e a família proprietária, como parte da área da Quinta já teria sido ocupada pela infraestrutura, a Câmara ficou obrigada a pagar uma renda mensal à família, contracto esse que findou na última transição de ano, retornando a totalidade da Quinta à posse da família proprietária. Este dado não influencia a proposta de reabilitação, devido ao avançado processo do trabalho, mas acrescenta inúmeras possibilidades – mais e maiores

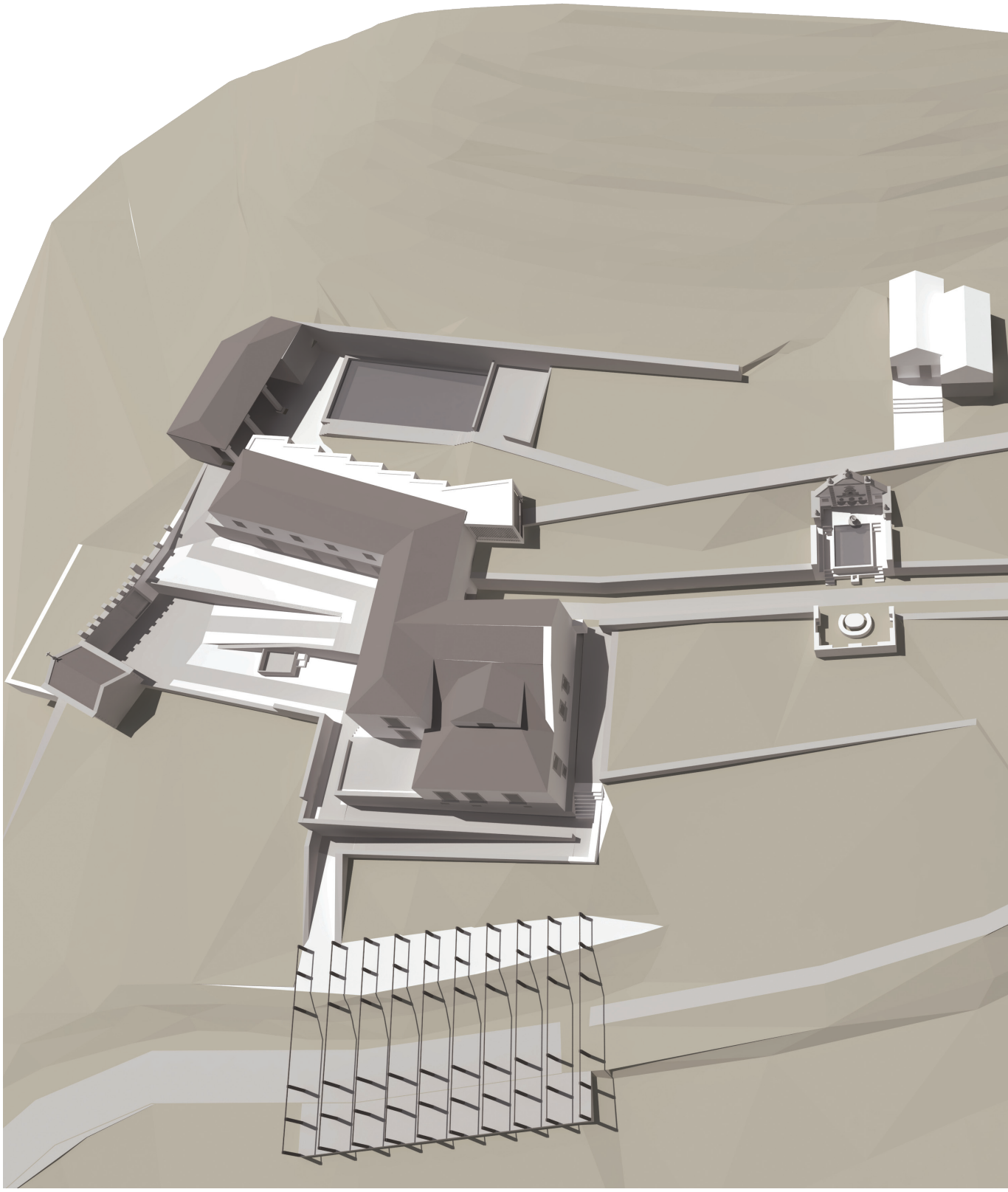
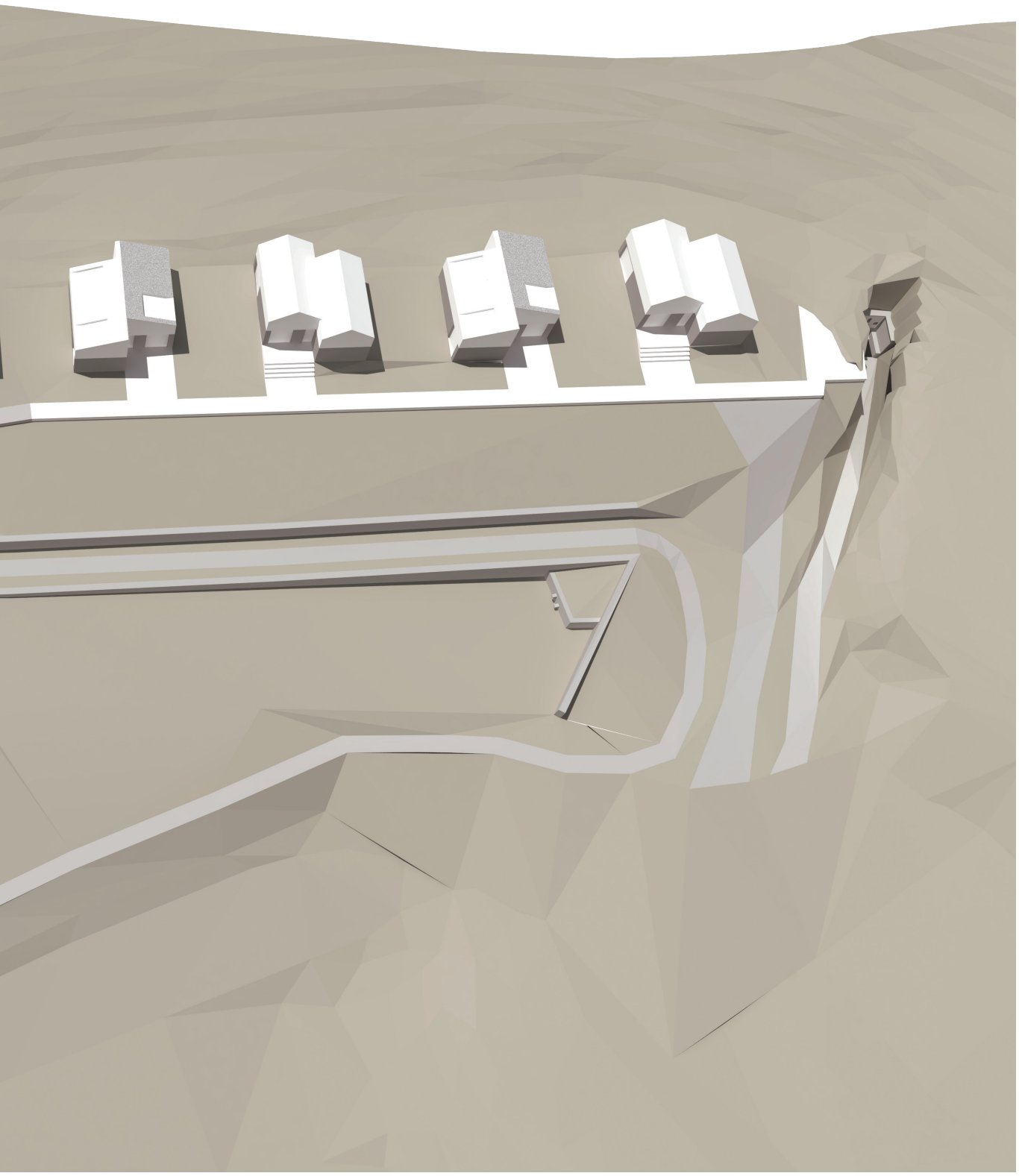
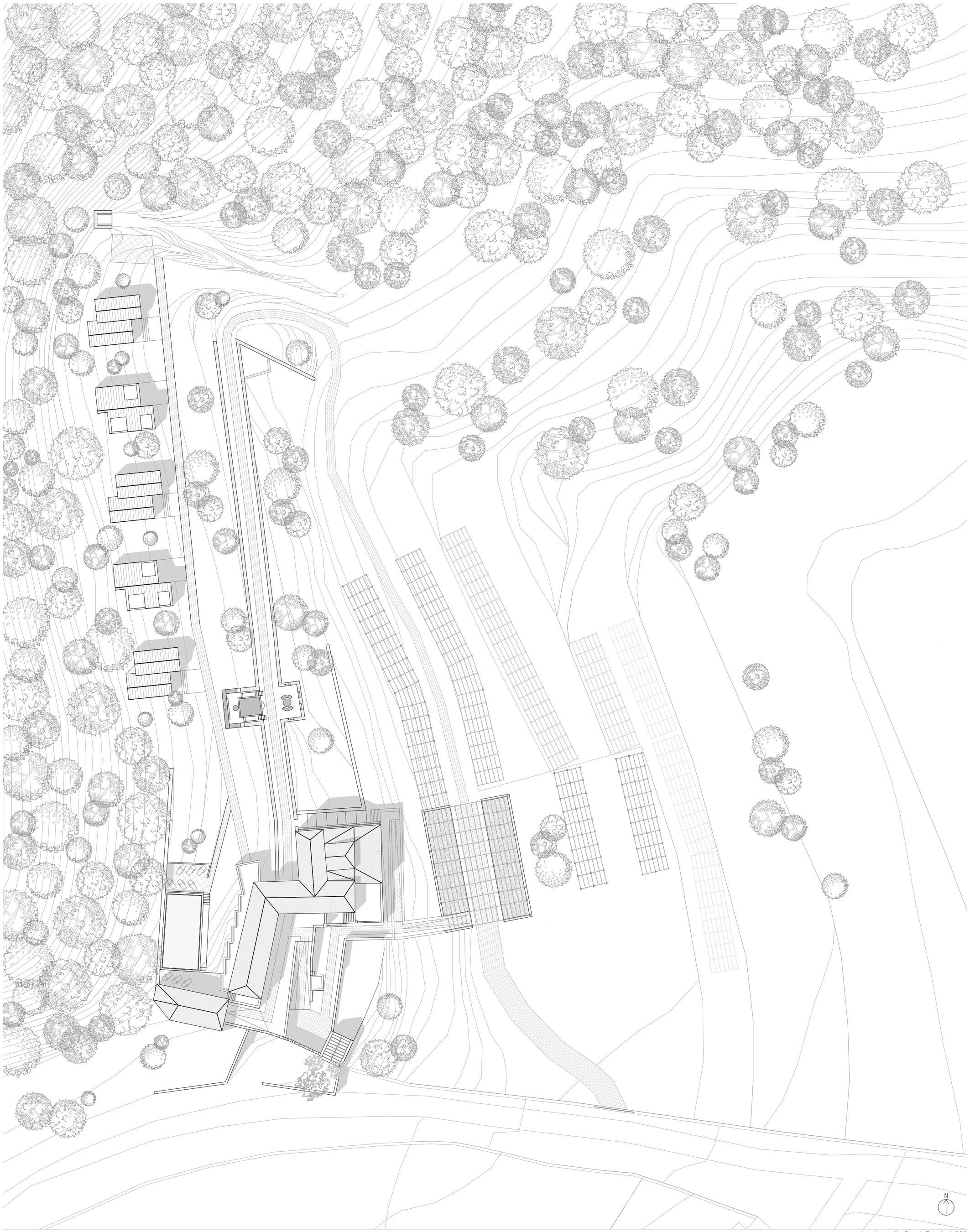


Imagem 206 Perspectivas sobre a nova proposta de intervenção

espaços de recreio e/ou dedicados à actividade vinícola ou, até, a criação de mais módulos.

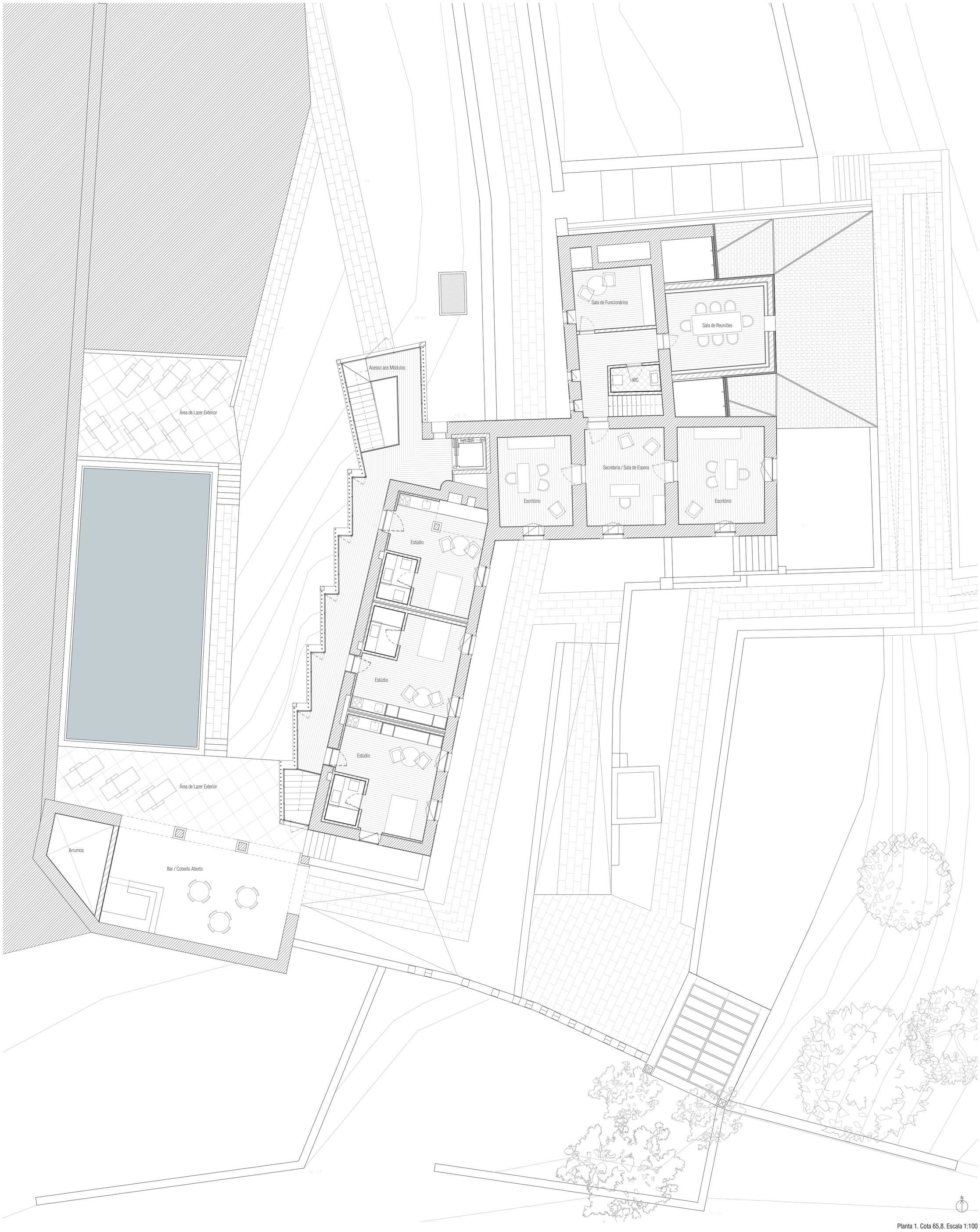




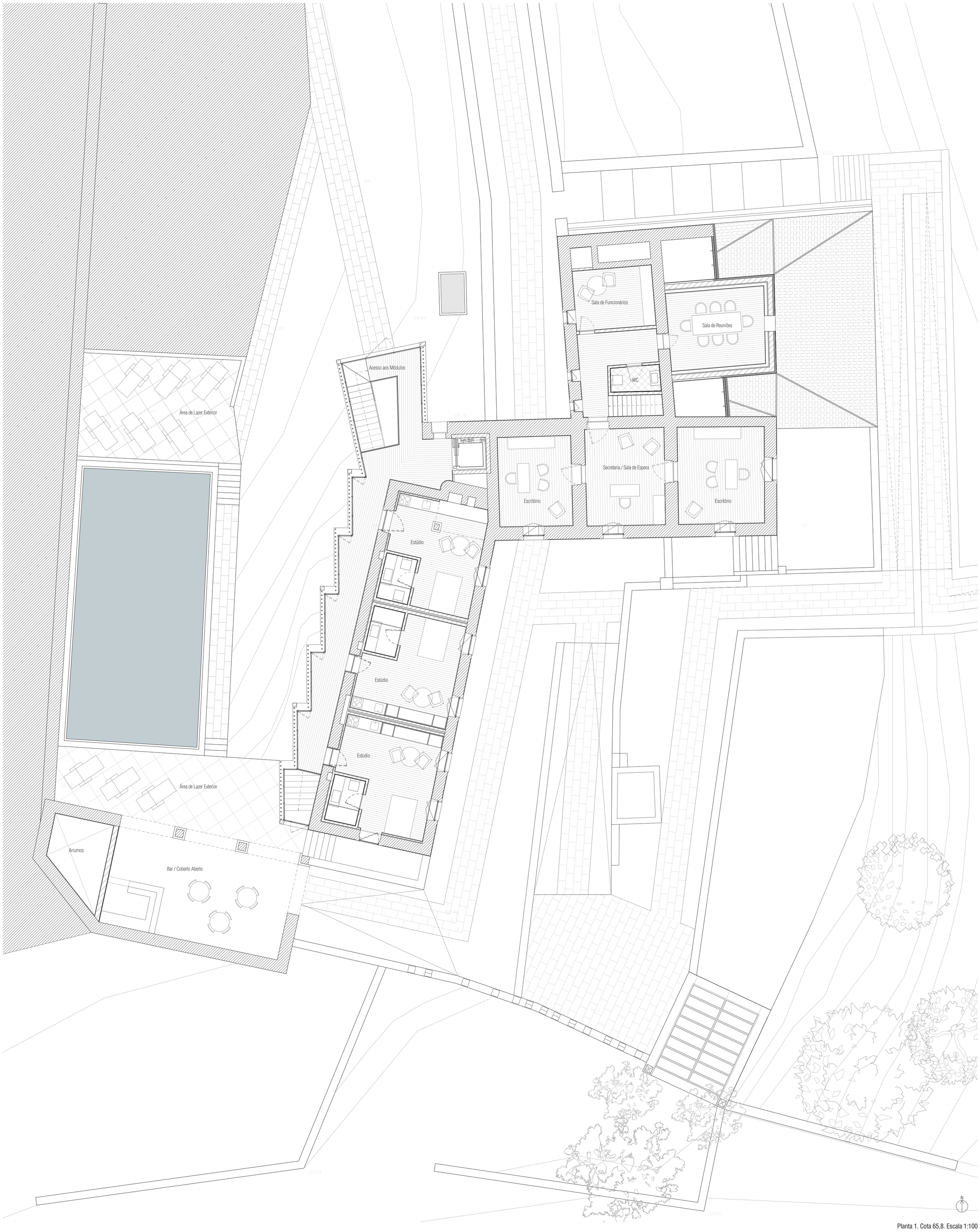
Implantação Geral. Escala 1:500



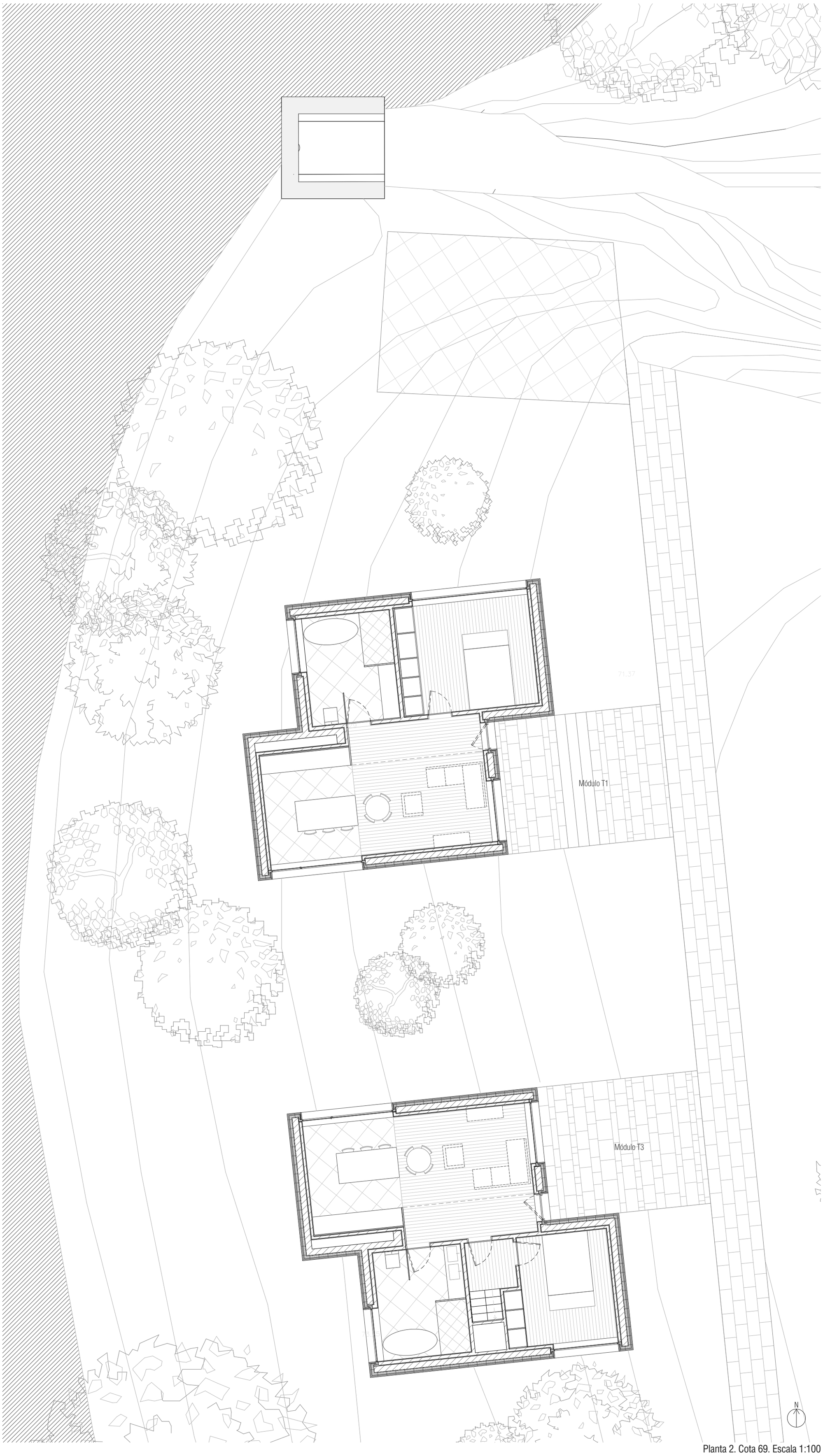
Planta -1. Cota 60. Escala 1:100



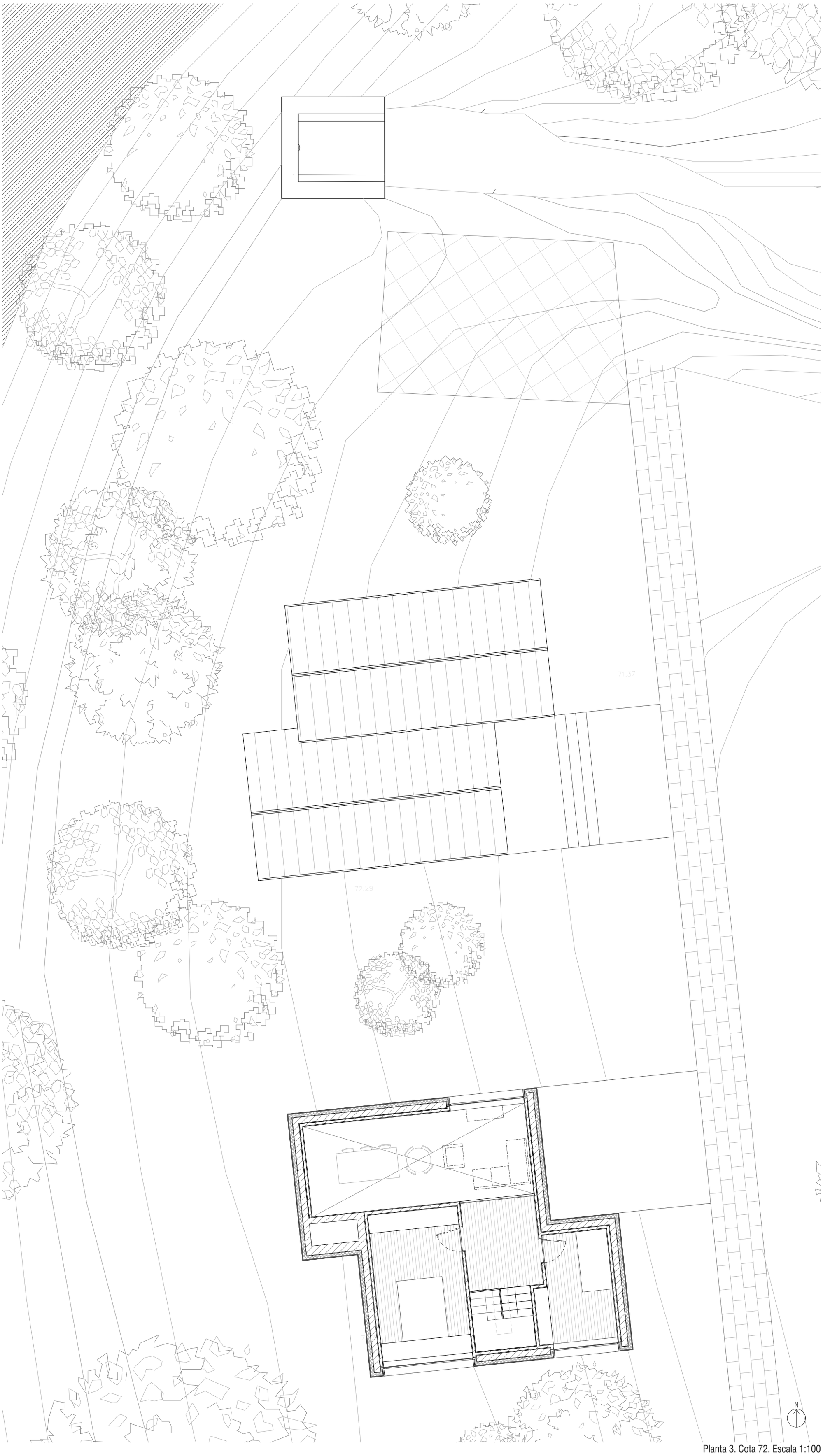
Planta 1. Cota 65,8. Escala 1:100



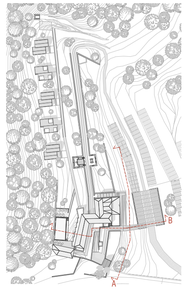
Planta 1. Cota 65,8. Escala 1:100



Planta 2. Cota 69. Escala 1:100



Planta 3. Cota 72. Escala 1:100





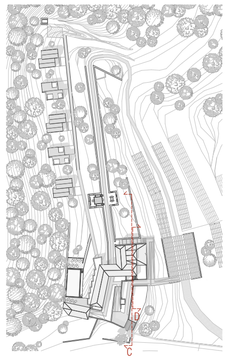


Perfil A. Corte pelas Rampas de Acesso e Fachada Nascente, orientado para Oeste. Escala 1:100

Perfil B. Corte pelas Rampas de Acesso ao Estacionamento e Estúdios, orientado para Norte. Escala 1:100



Perfil C. Corte pela Entrada e recepção, Áreas comuns, Zona de restauração e Acessos aos pisos superior e inferior, orientado para Oeste. Escala 1:100



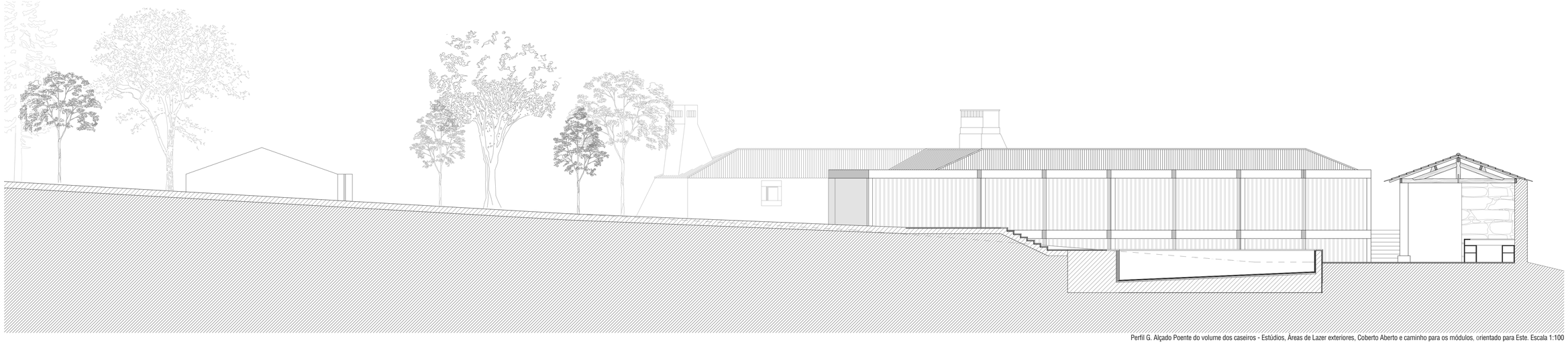


Perfil D. Corte pela Entrada, Áreas comuns, Zona de restauração e Acessos aos pisos superior e inferior, orientado para Este. Escala 1:100



Perfil E. Corte pela Sala de Estar, Cozinha Velha reabilitada, Salas da Adega, Áreas administrativas (piso superior) e de apoio ao funcionamento (superior e inferior), orientado para Sul. Escala 1:100

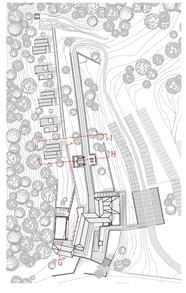
Perfil F. Alçado Norte salientando a nova volumetria da cobertura, orientado para Sul. Escala 1:100



Perfil G. Alçado Poente do volume dos caseiros - Estúdios, Áreas de Lazer exteriores, Coberto Aberto e caminho para os módulos, orientado para Este. Escala 1:100

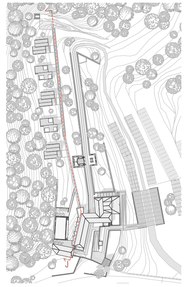


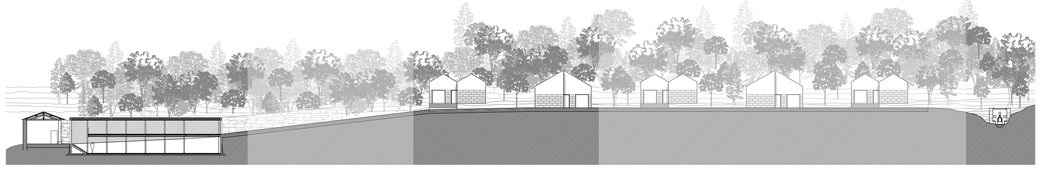
Perfil H. Alçado Sul do Módulo T1 e relação entre o caminho de acesso e a Fonte Barroca, orientado para Norte. Escala 1:100

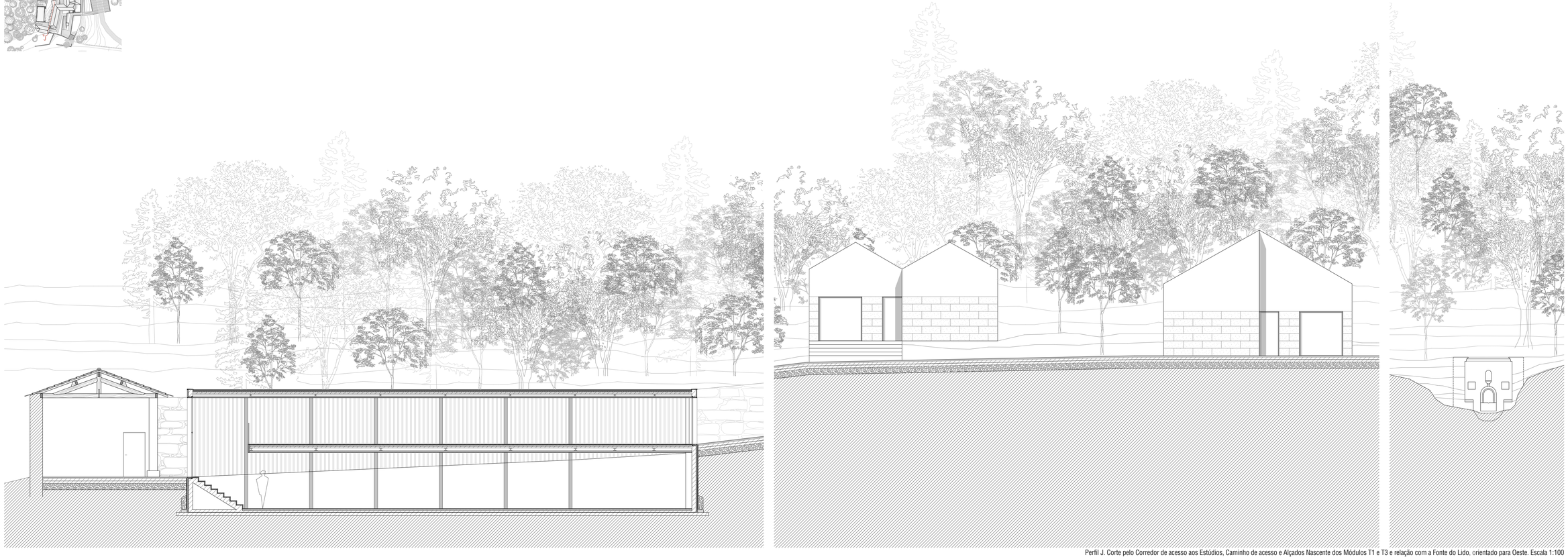




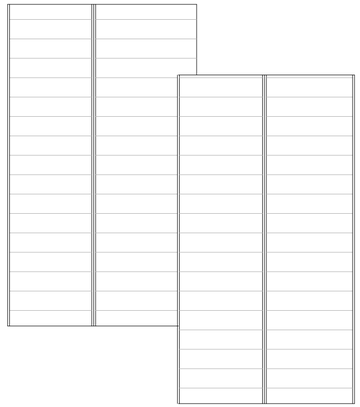
Perfil I. Alçado Norte do Módulo T1 e relação entre o caminho de acesso e a Fonte Barroca, orientado para Sul. Escala 1:100



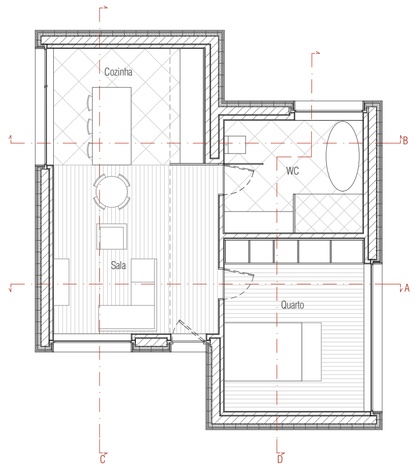




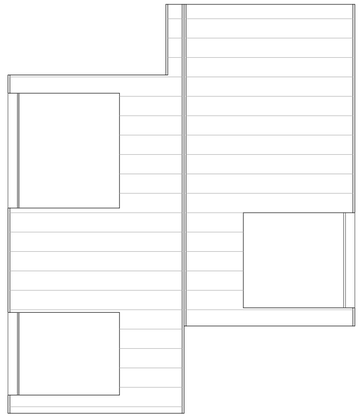
Perfil J. Corte pelo Corredor de acesso aos Estúdios, Caminho de acesso e Alçados Nascente dos Módulos T1 e T3 e relação com a Fonte do Lido, orientado para Oeste. Escala 1:100



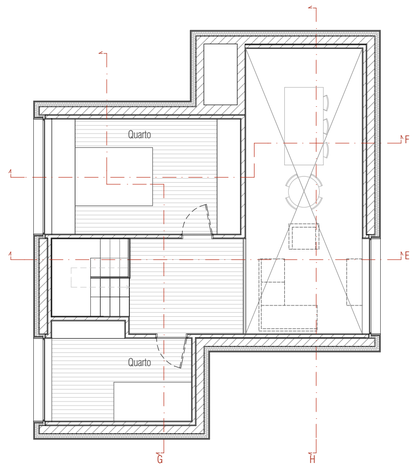
Módulo Tipo T1. Cobertura. Escala 1:50



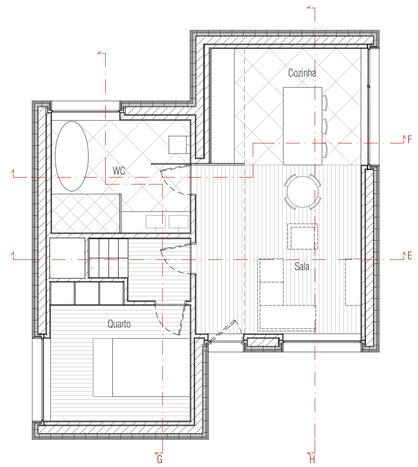
Módulo Tipo T1. Planta do Interior. Piso 0. Escala 1:50



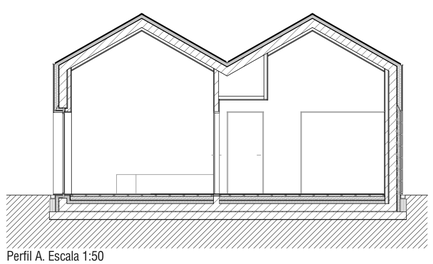
Módulo Tipo T3. Cobertura. Escala 1:50



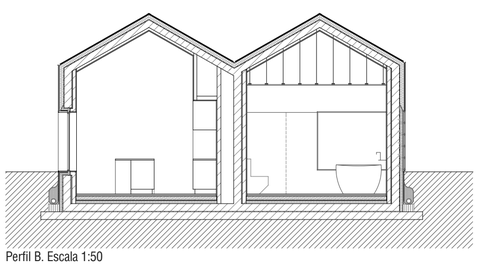
Módulo Tipo T3. Planta do Interior. Piso 0. Escala 1:50



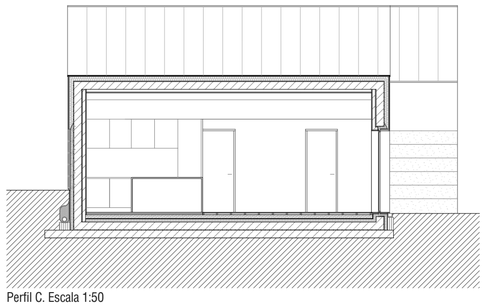
Módulo Tipo T3. Planta do Interior. Piso 1. Escala 1:50



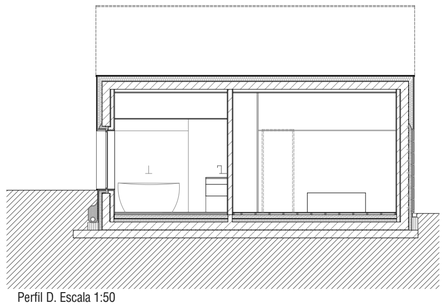
Perfil A. Escala 1:50



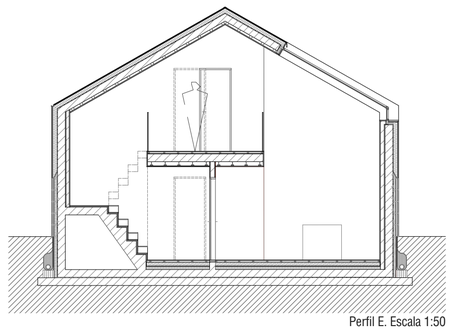
Perfil B. Escala 1:50



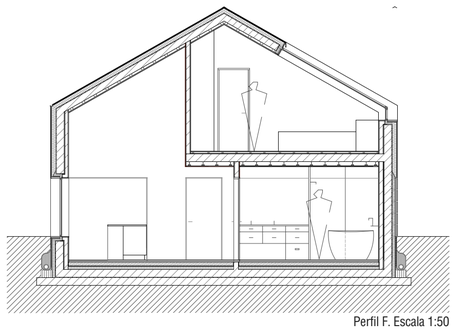
Perfil C. Escala 1:50



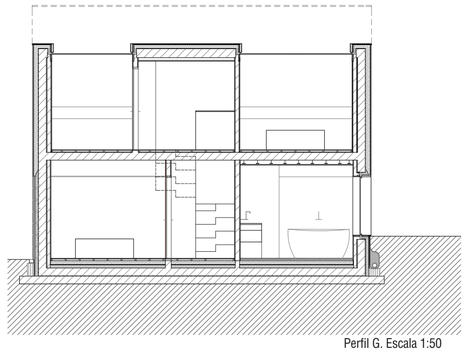
Perfil D. Escala 1:50



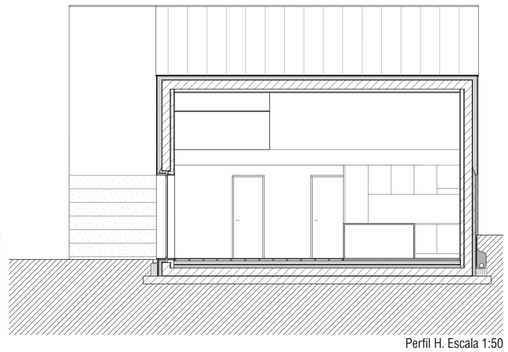
Perfil E. Escala 1:50



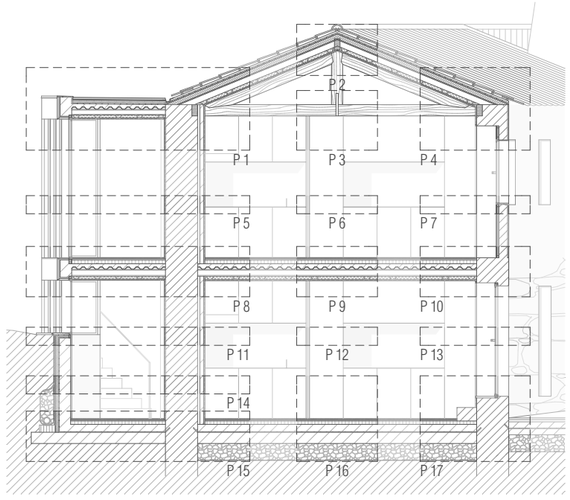
Perfil F. Escala 1:50



Perfil G. Escala 1:50

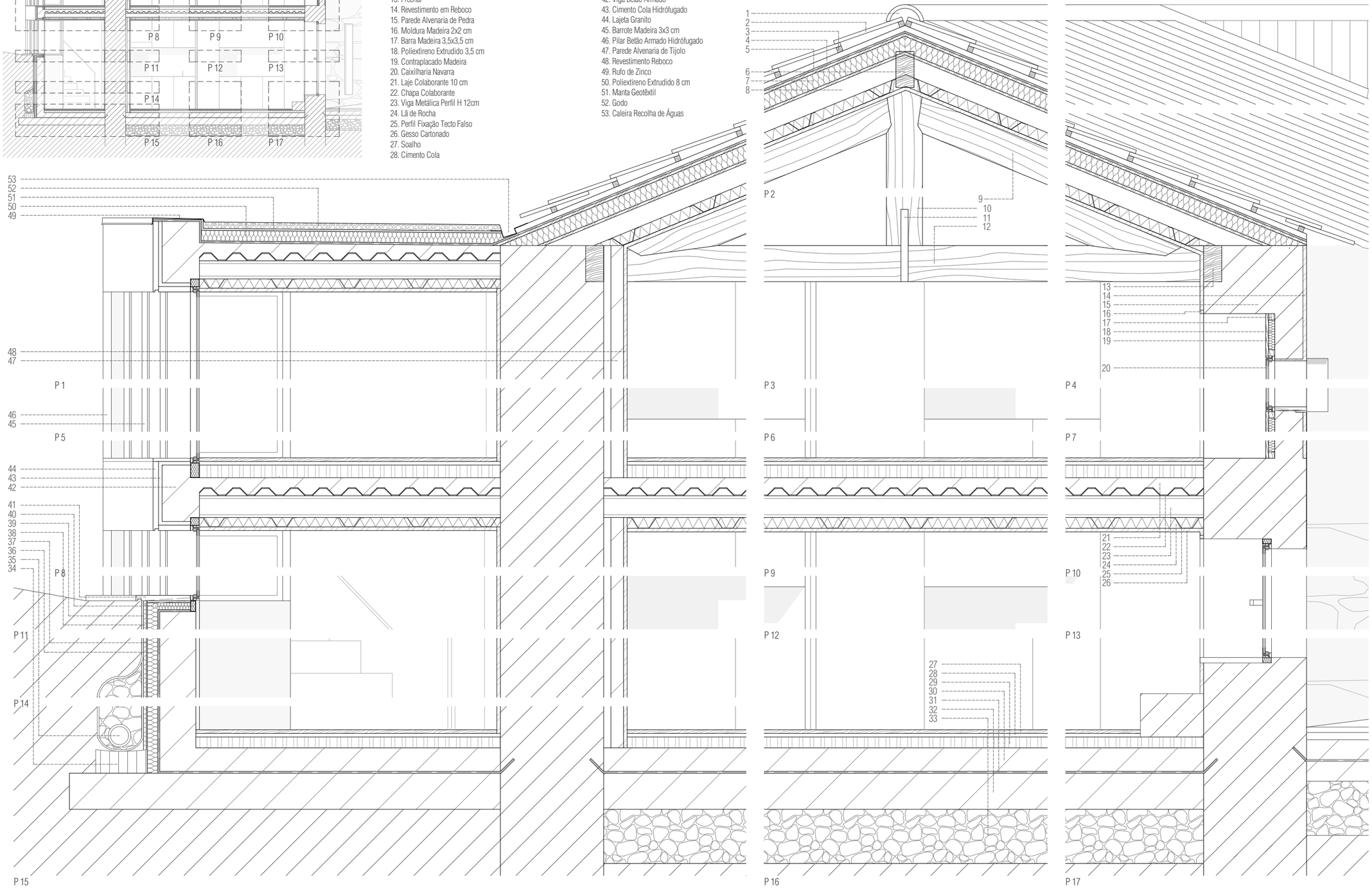


Perfil H. Escala 1:50



LEGENDA

1. Telha de cumeeira
2. Telha Cano e Canudo
3. Calço
4. Painel Onduline
5. Impermeabilização
6. Viga de Fileira
7. Painel Sandwich (1,5 cm Contraplacado Madeira; 8 cm Poliextireno Extrudido; 1,5 cm Contraplacado Madeira)
8. Viga estrutural metálica
9. Perna
10. Pendural
11. Esquadria Metálica Suporte
12. Linha
13. Frechal
14. Revestimento em Reboco
15. Parede Alvenaria de Pedra
16. Moldura Madeira 2x2 cm
17. Barra Madeira 3,5x3,5 cm
18. Poliextireno Extrudido 3,5 cm
19. Contraplacado Madeira
20. Caixilharia Navarra
21. Laje Colaborante 10 cm
22. Chapa Colaborante
23. Viga Metálica Perfil H 12cm
24. Lã de Rocha
25. Perfil Fixação Tecto Falso
26. Gesso Cartonado
27. Soalho
28. Cimento Cola
29. Camada de Forma
30. Laje de Betão
31. Tela Asfáltica Impermeabilização
32. Betão de Limpeza
33. Brita
34. Camada de Forma
35. Sistema de Dreno
36. Poliextireno Extrudido 8 cm
37. Cimento Cola
38. Esteira Drenante
39. Manta Geotêxtil
40. Pré-aro Metálico com isolamento térmico injectado
41. Pedra de Soleira
42. Viga Betão Armado
43. Cimento Cola Hidrófugado
44. Lajeta Granito
45. Barrote Madeira 3x3 cm
46. Pilar Betão Armado Hidrófugado
47. Parede Alvenaria de Tijolo
48. Revestimento Reboco
49. Rufo de Zinco
50. Poliextireno Extrudido 8 cm
51. Manta Geotêxtil
52. Godo
53. Caleira Recolha de Águas



Perfil D. Pelos Estúdios, orientado a Norte. Pormenores de Sistema Construtivo. Escala 1:20

Considerações Finais

Apesar da escolha da Quinta da Boavista, como objecto de estudo deste trabalho, se ter prendido inicialmente por circunstâncias pessoais, a sua capacidade de incorporar diversas problemáticas levantadas no estudo do tema de intervenção em património transformou a obra num exercício de levantamento e reconhecimento de diferentes estratégias de projecto.

O estudo sobre a definição do conceito de património, das diferentes leituras ao longo dos tempos sobre a temática de intervenção no construído, de diversos exemplos de intervenção e de diferentes metodologias aplicadas em projectos arquitectónicos, e a contextualização da obra, face às tradições arquitectónicas presentes no território envolvente, aos eventos temporais precedentes à actualidade e sobre as suas formas construtivas, correspondem à criação de uma base de trabalho sobre a qual o novo projecto encontra as suas fundações.

Já a memória, abordada ao longo do trabalho sobre diversas perspectivas (enquanto memória colectiva, espelho de tradições culturais e arquitectónicas de um lugar e de um povo, e enquanto memória afectiva, quer de um indivíduo quer da própria arquitectura como invólucro de vida), assume um papel fundamental na compreensão da obra e é entendida como uma das linhas estruturais deste trabalho - na análise do objecto de estudo e na construção de um processo de transformação através de um projecto de reabilitação.

O projecto em que o trabalho culmina reflecte, assim, um exercício de conjugação entre as diferentes teorias essenciais do tema de intervenção em património, e o respeito pela memória da pré-existência (do conjunto arquitectónico e da sua história), na tentativa que o novo projecto se transforme numa obra com valor e identidade próprios, mas que represente também uma ponte entre o passado e o presente, evitando assim a perda total das *memórias* da Quinta da Boavista.

Referências Bibliográficas

Delgado, Aline Guerreiro; *Guia para a reabilitação energética de edifícios para arquitetos*; Portal da construção sustentável, 2ª edição; Matosinhos,; 2015.

Vale, Clara Pimenta do; *Manutenção de edifícios : perspetiva multidisciplinar*, Gequaltec; Porto; 2015.

Costa, Aníbal; Reabilitação estrutural: casos práticos de intervenção em estruturas patrimoniais; Instituto da Construção; Porto; 2014.

Costa, Alexandre Alves; Património urbano e reabilitação: revista património; DGPC; Lisboa; 2013.

Fonseca, João; Rendeiro, João; Almeida, Ricardo; Reabilitação urbana sustentável: uma nova abordagem, Q12075 como caso de estudo; Vidalmobiliária; Porto; 2013.

Vaz, António Jorge Ferreira; Manual Biourb: manual para a conservação e reabilitação da diversidade bioconstrutiva; C.M.; Bragança; 2013.

Campos, Nuno; Guia de arquitectura: espaços e edifícios reabilitados - architectural guide: rehabilitated buildings and spaces; Traço Alternativo; Porto; 2012.

Freitas, Vasco Peixoto de; Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos; Ordem dos Engenheiros da Região Norte; Porto; 2012.

Lopes, Flávio; Correia, Miguel Brito; Património arquitectónico e arqueológico: cartas, recomendações e conveções internacionais; Livros Horizonte; Lisboa; 2004.

Portugal. Ministério da Cultura. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico; Cartas e convenções internacionais : património arquitectónico e arqueológico; IPPAR; Lisboa; 1196.

Portugal. Laboratório Nacional de Engenharia Civil; Cartas e convenções internacionais sobre o património arquitectónico europeu; L.N.E.C.; Lisboa; 1987.

Cóias, Vítor; Reabilitação estrutural de edifícios antigos: alvenaria, madeira: técnicas pouco instrusivas; Argumentum, 2ª edição; Lisboa; 2007.

Domenig, Günther; Arquitectura actual: rehabilitación; Monsa; 2007.

Cóias, Vítor; Inspecções e ensaios na reabilitação de edifícios; IST Press; Lisboa; 2006.

Veiga, Maria do Rosário; Conservação e renovação de revestimentos de paredes de edifícios antigos; L.N.E.C.; Lisboa; 2004.

Freitas, Vasco Peixoto de ; Abrantes, Vitor; 1º encontro nacional sobre patologia e reabilitação de edifícios; FEUP; Porto; 2003.

Paiva, José A. Vasconcelos de; Medidas de reabilitação energética em edifícios; L.N.E.C.; Lisboa; 2003.

Antunes, Alfredo da Mara; Arquitectura popular em Portugal; Ordem dos Arquitectos, 3ª edição; Lisboa; 1998.

Proust, Marcel; A la recherche du temps perdu; Gallimard; França; 1999.

Carranza, Amadeo Ramos; Abajas, Rosa María Añón; Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento; Universida Internacional de Andalucía; 2009.

Revista Património Estudos Nº 9 - Património Arquitectónico. Registo, Interpretação e Critérios de Intervenção; DGPC; 2006.

Appleton, João; Aguiar, José; Cabrita, António Reis; Guião de Apoio à Reabilitação de Edifícios Habitacionais - 2 Volumes; L.N.E.C., 4ª edição; 2002.

Appleton, João; Reabilitação de Edifícios Antigos. Patologias e Tecnologias de Intervenção; Editora Orion; Amadora; 2003.

Capitel, Antón; Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración; Alianza, 2ª edição revisada e ampliada; Madrid; 2009.

Choay, Françoise; As Questões do Património. Antologia para um combate; Edições 70; 2011.

Choay, Françoise; Alegoria do Património; Lisboa: Edições 70; 2010.

Biase, Carolina Di; Il restauro e i monumenti. Materiali per la storia del restauro; Maggioli Editore; 2010.

Gracia; Francisco de; Construir en lo Construido: La Arquitectura como Modificación; NEREA; Madrid; 1992.

Jokilehto, Jukka; A History of Architectural Conservation; Routledge; 2002.

Pinho Leal, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de; Portugal antigo e moderno: Diccionario [...]; Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão; 1882.

Maia, Maria Helena; Património e Restauro em Portugal (1825-1880); Edições Colibri; 2007.

Riegl, Alois; O Culto Moderno dos Monumentos; Edições 70; 2013.

Vários autores; Arquitectura Popular em Portugal - 1º Volume - Zona I: Minho. Zona II: Trás os Montes; Associação dos Arquitectos Portugueses; 3ª edição; 1988.

Ramos, Paulo Oliveira; Lisboa, património e identidade; Universidade Aberta; Lisboa; 1999.

Brandi, Cesare, Teoria do Restauro. Edições Orion, Amadora, 2006.

Pires, Amílcar Gil; A quinta de recreio em Portugal: vilegiatura, lugar e arquitectura; Caleidoscópio; 2013.

Fernandes, Mário Gonçalves; Urbanismo e morfologia urbana no norte de Portugal: Viana do Castelo, Póvoa de varzim, Guimarães,Vila Real, Chaves e Bragança entre 1852 e 1926; FAUP Publicações; Porto; 2005.

Peixoto, António Maranhão; O litoral e a cidade: matizações cartográficas; AMVC; Viana do Castelo; 2007.

Queiroz, José Inácio Teixeira de; O património nas periferias urbanas de Viana do Castelo; FAUP; Porto; 2000.

Fernandes, Francisco José Carneiro; Tesouros de Viana: roteiro monumental e artístico; GDCTENVC; Viana do Castelo; 1999.

Belmiro Pinto da Silva, João; Gomes, Paulino; Viana do Castelo: o minho na alma; Anégia; 1998.

d'Alpuim, Maria Augusta; Vasconcelos, Maria Emília de; Casas de Viana antiga; Centro de Estudos Regionais; Viana do Castelo; 1983.

Silva, Avelino; A arquitectura doméstica quinhentista em Vila do Conde, Viana do Castelo e Caminha: trabalho prático para as cadeiras de História da Arquitectura Portuguesa e Arqueologia II; FAUP; Porto; 1985.

Ackerman, James S.; La villa: forma e ideología de las casas de campo; AKAL; 1997.

Abrantes, Vitor; Freitas, Vasco Peixoto de; Sousa, Marilia; Reabilitação de edifícios. Estudo do comportamento e análise tecnico-económica das soluções utilizadas nas obras de construção e reabilitação; FEUP; Porto; 1999.

Abreu, Alberto A.; História de Viana do Castelo,III (1); C âmara Municipal de Viana do Castelo; 2009.

Feio, Sara Maria Marques dos Santos; Casa da Deveza: reconversão de estruturas agrícolas; FAUP; Porto; 2015.

Sousa, João Nuno Pinto de; O prolongar da tradição na contemporaneidade: espaço em transformação em Riba de Ave; FAUP; Porto; 2013.

Belo, João Pedro de Carvalho; Uma casa na aldeia: projecto de reabilitação; FAUP; Porto; 2013.

Mações, Gonçalo Novais Amorim; O edifício desactivado: o espaço indeterminado como ferramenta de revitalização; FAUP; Porto; 2014.

Mourão, Ângela Costa; A reabilitação como procura de uma identidade; FAUP; Porto; 2014.

Queirós, Catarina Carneiro de; A casa de além: da arquitectura popular ao projecto de reabilitação; FAUP; Porto; 2014.

Freitas, Ricardo Mendes de; Identidade, tempo e memória: reflexão sobre processos de reabilitação em edificação de valor patrimonial; FAUP; Porto; 2012.

Azeredo, Hugo Fonseca de; Quinta de Nossa Senhora das Dores: uma reabilitação; FAUP; Porto; 2009.

Carvalho, Sílvia Manuela Correia; Regresso às origens: um projecto de reabilitação; FAUP; Porto; 2016.

Centro de Estudos Regionais; Boletim Cultural (1); Centro de Estudos Regionais; Viana do Castelo; 1984.

Vieira, Carlindo; A Casa Rural Minhota; Edição do autor, 2ª edição; Viana do Castelo; 1993.

Távora, Maria Teresa; Um passeio pela Casa da Carreira; Edição do autor; Viana do Castelo; 1999.

Abreu, Maria Luisa Lobo M. Távora; Lima, Maria Helena Távora Ornelas Tavares; A Casa da Carreira; Edição do autor; Viana do Castelo; 1999.

Pinto, Luís de Magalhães Fernandes; O Vale do Minho: pazos e solares dois modos diferentes de habitar; Centro de Estudos Regionais; Viana do Castelo; 1989.

Revista Arquitectura Ibérica #5 - Reabilitação; Caleidoscópios; 2005.

Revista Arquitectura Ibérica #19 - Reabilitação; Caleidoscópio; 2009.

Revista Arquitectura Ibérica #24 - Recuperar; Caleidoscópio; 2008.

Revista Arquitectura Ibérica #26 - Tectónica_Madeira; Caleidoscópio; 2008.

Revista Arquitectura Ibérica #30 - Reabilitação; Caleidoscópio; 2009.

Revista Arquitectura Ibérica #36 - Reabilitação; Caleidoscópios; 2011.

Coelho, Paulo. Fernando Távora. Vila do Conde: QN Edições e Conteúdos, 2011

Venda, Cátia; Reabilitação e reconversão de usos: o caso das pousadas como património; Dissertação; 2008

Vaz, Raquel; Património: Intervir ou Interferir? Sta. Marinha da Costa e Sta. Maria do Bouro; Dissertação;

Revista El Croquis 124 - Eduardo Souto de Moura 19952005; El Croquis Editorial; Madrid; 2005.

Ojeda, Oscar Riera; José Paulo dos Santos. Contemporary World Architects; GG; Barcelona; 2001

Stoop, Anne de; Palácios e casas senhoriais do Minho; Civilização; Porto; 1993.

Sites

Carta de Veneza - http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf

Carta de Cracóvia - http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf

Carta sobre o Património Construído Vernáculo - http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/cartasobrepatrimoniovernaculo1999.pdf

Ferreira, Teresa; Heritage or theme park? Some reflections from portuguese experiences - http://openarchive.icomos.org/1145/1/III-2-Article3_Ferreira.pdf

Silva, Elsa Peralta da; Património e Identidade. Os desafios do turismo cultural - http://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/viewFile/932/734

Solà-Morales, Ignasi; Património Arquitectónico ou Parque Temático - http://www.revistapunkto.com/2016/12/patrimonio-arquitectonico-ou-parque.html

Cartas e Convenções Internacionais sobre Património - http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/cartas-e-convencoes-internacionais-sobre-patrimonio/

Pousada de Santa Marinha da Costa - https://arquivoatom.up.pt/index.php/pousada-de-santa-marinha/digitalobject/browse

Pousada de Santa Marinha da Costa - http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5679

Concento de Nossa Senhora da Assunção - http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73657

Pousada de Santa Maria do Bouro - https://www.archdaily.com/768833/santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Hotel Paço de Vitorino - https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design

Hotel Paço de Vitorino - http://blog.pacodevitorino.com/cultural-tourism-in-north-portugal-paco-de-vitorino-history/

Hotel Paço de Vitorino - http://www.pacodevitorino.com/pt/a-casa/jardim

Fontes de Imagens

Imagem 1. Panteão http://klimtha.blogspot.pt/2013/11/comentario-el-panteon-de-agripa.html
Imagem 2. Coliseu Roma https://cdn-images-1.medium.com/max/2000/1*bgxHpNpV8aYJyytCo1p2pQ.jpeg
Imagem 3. Partenon https://1.bp.blogspot.com/-yP18n-nUwN8/Uuk81OL1LEI/AAAAAAAAARk/-Rg9qiAhEsM/s1600/Partenon-Atenas-Grecia-1.jpg
Imagem 4. Ágora de Atenas http://faculty.etsu.edu/kortumr/07hellenicgreece/adobejpgimages/02modellarge.jpg
Imagem 5. Ágora de Atenas http://atene.ru/img/agora.jpg

Imagem 6. Stourhead Gardens https://www.nationaltrust.org.uk/images/960411c.jpg
https://c1.staticflickr.com/6/5079/5806994461_890a228491_b.jpg
https://3.bp.blogspot.com/-yV7c4VL3rvk/V_pFwljFqQI/AAAAAAAAGKA/O7UAXHv7AzMfI9nliWAcVGghgCGH7Gu-gCLcB/s1600/ST01.jpg
Imagem 7. Escola de Atenas http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/1069_98.jpg
Imagem 8. Museu do Louvre http://s.vance.nl/wp-content/uploads/2016/05/Louvre.jpg
Imagem 9. Escola de Atenas http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/1069_98.jpg
Imagem 10. Museu do Louvre http://gahag.net/img/201512/12s/gahag-0035633330-1.jpg
Imagem 11. Igreja de Frauenkirche http://4.bp.blogspot.com/-K0GY53iCC50/VOAqzZu2vZI/AAAAAAAAAD4/67txM-LcisQ/s1600/0012203259.jpg
Imagem 12. Igreja de Frauenkirche http://cdn01.am.infobae.com/adjuntos/163/imagenes/012/203/0012203266.jpg
Imagem 13. Convento do Carmoconvento do carmo https://magnolia-portugal.dunegestion.com/public/magnolia-portugal/63651_conventodocarmo.jpg
Imagem 14. Convento do Carmo https://imgs-akamai.mnstatic.com/2f/c6/2fc6a91200f046b527ccfea14cdfbbe9.jpg?output-quality=75&output-format=progressive-jpeg&interpolation=lanczos-none&fit=inside%7C980%3A880
Imagem 15. Obra de Reabilitação; Arqº Valentim valentim http://leibal.com/wp-content/uploads/2016/02/leibal_trovador_pitagoras_10.jpg
Imagem 16. Obra de Reabilitação; Arqº Pitágoras http://leibal.com/wp-content/uploads/2016/02/leibal_trovador_pitagoras_10.jpg

Imagem 17. Caminhos de intervenção Desenho de autor

Imagem 18. Ortofotomapa Google Maps Edição de Autor
Imagem 19. Pousada Santa Marinha da Costa http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5679
Imagem 20. Fases da Obra https://arquivoatom.up.pt/index.php/pousada-de-santa-marinha/digitalobject/browse
Imagem 21. Primeira Intervenção http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5679
Imagem 22. Conjunto Arquitectónico http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5679. Edição de autor
Imagem 23. Registo Fotogrráfico antes da Intervenção http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5679
Imagem 24. Fachada Principal http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5679

Imagem 25. Fachada Nascente http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5679
Imagem 26. Varanda de S. Jerónimo http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5679
Imagem 27. Pormenor Azulejo http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5679
Imagem 28. Fachada Poente da ala Nascente https://www.hotelandia.pt/wp-content/uploads/pousada-santa-marinha-05.jpg
Imagem 29. Átrio para Sul https://proyectos4etsa.files.wordpress.com/2014/06/unida.jpg?w=540
Imagem 30. Fachada Poente da ala Nova (Poente) https://www.hotelandia.pt/wp-content/uploads/pousada-santa-marinha-07.jpg
Imagem 31. Relação entre átrio a sul e a nova ala - Relação com a Paisagem https://proyectos4etsa.files.wordpress.com/2014/06/7732870886_c4d190c570_b.jpg?w=540
Imagem 32. Implantação - Proposta geral https://arquivoatom.up.pt/index.php/pousada-de-santa-marinha/digitalobject/browse
Imagem 33. Vista geral sobre Projecto - desde Poente http://4.bp.blogspot.com/-P9Rbegvu3Fk/UvggAFOp9DI/AAAAAAAAd74/1NJy37GzSyY/s1600/Guimar%C3%A3es+-+Pousada+de+Santa+Marinha.JPG
Imagem 34 a 48. Plantas, Alçados e Perfis da Composição http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5679 - Edição de autor

Imagem 49. Ortofotomapa Google Maps Edição de Autor
Imagem 50. Vista sobre conjunto arquitectónico e paisagem http://www.hotel-r.net/im/hotel/pt/pousada-convento-de-arraiolos-9.jpg
Imagem 51. Vista sobre Fachada Poente http://www.panoramio.com/photo/39481038
Imagem 52. Vista sobre interior da Igreja - Painéis Azulejares https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/0e/69/f5/2e/photo1jpg.jpg
Imagem 53. Registo fotográfico da intervenção no conjunto arquitectónico pré-existente http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2877
Imagem 54. Vista sobre novo Pátio - Conjunto pré-existente https://www.pousadas.pt/ru/hotel/pousada-arraiolos/photos?ctxurl=https%253a%252f%252fwww.pousadas.pt%252fru%252fdirectory
Imagem 55. Vista sobre novo Pátio - Conjunto pré-existente http://www.panoramio.com/photo/39481038
Imagem 56. Vista sobre novo Volume e Áreas de Lazer exteriores http://www.panoramio.com/photo/39481038
Imagem 57. Vistas sobre novo Volume e Áreas de Lazer Interiores https://www.pousadas.pt/ru/hotel/pousada-arraiolos/photos?ctxurl=https%253a%252f%252fwww.pousadas.pt%252fru%252fdirectory
Imagem 58. Vistas sobre Claustro - Exterior e Interior https://www.pousadas.pt/ru/hotel/pousada-arraiolos/photos?ctxurl=https%253a%252f%252fwww.pousadas.pt%252fru%252fdirectory
Imagem 59. Vistas sobre Áreas Comuns e Alojamentos https://www.pousadas.pt/ru/hotel/pousada-arraiolos/photos?ctxurl=https%253a%252f%252fwww.pousadas.pt%252fru%252fdirectory
Imagem 60. Vista sobre Conjunto Arquitectónico e nova Proposta - para Norte https://i.pinimg.com/736x/84/e0/18/84e018fabf74cb62a398378362e98db7--santos-luis.jpg
Imagem 61. Implantação - Proposta Geral Ojeda, Oscar Riera; José Paulo dos Santos. Contemporary World Architects; GG; Barcelona; 2001. Edição de autor.
Imagem 62. Vista Aérea sobre Conjunto Arquitectónico e nova Proposta https://3.bp.blogspot.com/-Kbpu2Y3zNYA/VytJiSqiopI/AAAAAAAAvfE/qkmH94khkLw7xRf_557b1WLfee9IYo3_wCLcB/s1600/Arraiolos%2B8%2B-%2BPousada%2BN%2BSra%2BAssun%25C3%25A7%25C3%25A3o.jpg

Imagem 63 a 73. Plantas, Alçados e Perfis da Composição Ojeda, Oscar Riera; José Paulo dos Santos. Contemporary World Architects; GG; Barcelona; 2001. Edição de autor.

Imagem 74. Ortofotomapa Google Maps Edição de Autor

Imagem 75. Vistas sobre Conjunto Arquitectónico antes da intervenção http://www.patrimoniocultural.gov.pt/en/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74590

Imagem 76. Registo fotográfico antes e durante a intervenção Revista El Croquis 124 - Eduardo Souto de Moura 19952005; El Croquis Editorial; Madrid; 2005.
https://www.archdaily.com/768833/santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 77. Fases da Obra Revista El Croquis 124 - Eduardo Souto de Moura 19952005; El Croquis Editorial; Madrid; 2005.

Imagem 78. Esquisso da Nova Proposta Revista El Croquis 124 - Eduardo Souto de Moura 19952005; El Croquis Editorial; Madrid; 2005.

Imagem 79. Vistas exteriores sobre Conjunto Arquitectónico e Nova Proposta Revista El Croquis 124 - Eduardo Souto de Moura 19952005; El Croquis Editorial; Madrid; 2005.
https://www.archdaily.com/768833/santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira

Imagem 80. Vistas exteriores sobre Conjunto Arquitectónico e Nova Proposta Revista El Croquis 124 - Eduardo Souto de Moura 19952005; El Croquis Editorial; Madrid; 2005.

Imagem 81. Vistas interiores sobre Conjunto Arquitectónico e Nova Proposta https://www.thefork.pt/restaurante/antiga-cozinha-pousada-de-amares/272895
El Croquis 124 - Eduardo Souto de Moura 19952005; El Croquis Editorial; Madrid; 2005.

Imagem 82. Implantação - Proposta geral https://www.archdaily.com/768833/santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user. Edição de autor

Imagem 83. Vista Exterior sobre Conjunto Arquitectónico e Nova Proposta https://www.archdaily.com/768833/santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 84. Vistas Interiores sobre Alojamentos https://www.archdaily.com/768833/santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user
https://www.booking.com/hotel/pt/pousada-santa-maria-do-bouro.pt-br.html

Imagem 85 a 99. Plantas, Alçados e Perfis da Composição https://www.archdaily.com/768833/santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user. Edição de autor

Imagem 100. Ortofotomapa Google Maps Edição de Autor

Imagem 101. Vistas sobre Conjunto Arquitectónico https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 102. Vista sobre Muro de entrada do Paço https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-

vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 103. Vista sobre Átrio de entrada do Paço, desde a Escadaria de acesso à Casa Senhorial https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 104. Registo Fotográfico antes da intervenção https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 105. Registo Fotográfico durante a intervenção https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 106. Vistas sobre espaços interiores da obra e nova proposta https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user
https://www.hotelscombined.pt/Hotel/Hotel_Paco_de_Vitorino.htm

Imagem 107. Vistas sobre o novo Corredor e espaços de habitação antigos https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user
https://www.hotelscombined.pt/Hotel/Hotel_Paco_de_Vitorino.htm

Imagem 108. Vistas interiores sobre espaços de apoio ao programa e espaços comuns https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 109. Vistas interiores sobre Áreas Antigas que mantiveram o seu propósito https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user
https://www.hotelscombined.pt/Hotel/Hotel_Paco_de_Vitorino.htm

Imagem 110. Vistas sobre Conjunto Arquitectónico e Nova Proposta Google Maps. Edição de autor.

Imagem 111. Adaptação das Alas Laterais em Alojamentos https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 112. Vistas exteriores sobre Áreas de Lazer e Recreio a Norte https://www.hotelscombined.pt/Hotel/Hotel_Paco_de_Vitorino.htm

Imagem 113. Vistas exteriores sobre Áreas de Lazer e Recreio a Norte https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 114. Esquissos e Fotografias do Conjunto Arquitectónico e da Nova Proposta https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 115. Implantação - Proposta geral https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user . Edição de autor

Imagem 116. Vista sobre Conjunto Arquitectónico e relação com a Envolvente https://www.archdaily.com.br/

br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

Imagem 117 a 129. Plantas, Alçados e Perfis da Composição https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user . Edição de autor

Imagem 130. Ortofotomapa Google Maps Edição de Autor

Imagem 131 a 133. Fotografias de Autor

Imagem 134. Imagem aérea de Viana do Castelo https://ominho.pt/wp-content/uploads/2017/01/Fotografia-aerea-da-cidade-de-Viana-do-Castelo.jpg

Imagem 135. Imagens do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa Vários autores; *Arquitectura Popular em Portugal - 1º Volume - Zona I: Minho. Zona II: Trás os Montes*; Associação dos Arquitectos Portugueses; 3ª edição; 1988.

Imagem 136. Imagens do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa Vários autores; *Arquitectura Popular em Portugal - 1º Volume - Zona I: Minho. Zona II: Trás os Montes*; Associação dos Arquitectos Portugueses; 3ª edição; 1988.

Imagem 137. Fotografias de Autor

Imagem 138. Imagens do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa Vários autores; *Arquitectura Popular em Portugal - 1º Volume - Zona I: Minho. Zona II: Trás os Montes*; Associação dos Arquitectos Portugueses; 3ª edição; 1988.

Fotografias de Autor

Imagem 139. Vinha Ramada ou Ladata http://bomdia.eu/2016-vai-ser-um-ano-excelente-para-o-vinho-verde/ https://www.lusoamericano.com/producao-de-vinho-verde-vai-subir-mais-cerca-de-15-face-a-2014/

Imagem 140. Fotografias de Autor

Imagem 141. Registo do Arquivo Familiar de Autor

Imagem 142 a 145. Fotografias de Autor

Imagem 146. Registo do Arquivo Familiar de Autor

Imagem 147 a 149. Fotografias de Autor

Imagem 150. Desenho de Autor

Imagem 151. Villa Medici http://www.museumsinflorence.com/foto/PoggioCaiano/image/1.jpg http://www.regione.toscana.it/documents/10180/416036/Lunetta+Villa+di+Poggio+a+Caiano/63e5ddd2-e5c5-48c5-9506-2303d76b604d?t=1357306866487 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Poggio_a_caiano%2C_veduta_sulla_villa_medicea_01.JPG

Imagem 152. Villa Madama https://i.pinimg.com/originals/2c/fa/a6/2cfaa68625046fa21ee9ae12b0736ec3.jpg https://4.bp.blogspot.com/-UCawXePk8II/WEltHOI95zI/AAAAAAAABC8/nP0hXq61kY4i6LuH5TFDh1m1f9govhxNgCEw/s1600/dea155e589b617159dd6006e3c29021b.jpg

Imagem 153. Fotografias de Autor

Imagem 154. Villa Fiesole ttps://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b7/Villa_medici_di_

belcanto%2C_veduta_00.JPG/1280px-Villa_medici_di_belcanto%2C_veduta_00.JPG
https://i.pinimg.com/originals/03/72/9a/03729a8cf065ea90d789acd1aada60d0.jpg
Imagem 155. Fotografias de Autor
Imagem 156. Fotografias de Autor
Imagem 157. Fotografias de Autor
Imagem 158. Fotografias de Autor. Registo do Arquivo Familiar de Autor
Imagem 159. Fotografias de Autor
Imagem 160. Fotografias de Autor
Imagem 161. Palácio dos Abreu Távora http://www.portoenorte.pt/fotos/oquefazer/1476437430.2594_16934663915a620527d4b7b.jpg
https://1.bp.blogspot.com/-KuW3GU7yxYU/WHuWo1N3WsI/AAAAAAAANcU/taVXv1xsL3cqNW3_NWinyp72UjzzkVqDQCLcB/s1600/Capela%2Bda%2BCasa%2Bda%2BCarreira%252C%2BViana%2Bdo%2BCastelo.jpg
http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/Images/SIPAImage.aspx?pid=100246
Imagem 162. Fachada Manuelina https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Palacio_dos_t%C3%A1voras.jpg
Imagem 163. Fresco na Parede Távora, Maria Teresa; *Um passeio pela Casa da Carreira*, Edição do autor; Viana do Castelo; 1999.
Imagem 164. Pormenores dos Tectos Távora, Maria Teresa; *Um passeio pela Casa da Carreira*, Edição do autor; Viana do Castelo; 1999.
Imagem 165. Comparação sos Muros de Entrada https://www.archdaily.com.br/br/803131/hotel-paco-de-vitorino-prod-arquitectura-and-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user.
Fotografias de Autor
Imagem 166. Paço de Calheiros http://www.visitepontedelima.pt/fotos/galerias/paco_de_calheiros_1_1670120184564616a5816cc.jpg
Imagem 167. Casa do Ameal https://imgio.trivago.com/gtximages/itemimages/99/18/991801_v2_y.jpeg

Imagem 168 a 178. Fotografias de Autor

Imagem 179. Fotografias de Autor
Imagem 180. Mosteiro de santa Clara-a-Velha http://blogs.ua.pt/maquinadotempo7/wp-content/uploads/2014/05/Mosteiro-de-Santa-Clara-a-Velha-Coimbra-411.jpg
Imagem 181. Mosteiro de santa Clara-a-Velha http://www.cultour.com.pt/sites/default/files/styles/galeria-colorbox/public/galerias/santaclara-3-lfa.jpg?itok=uC2sKsNY
Imagem 182. Mosteiro de santa Clara-a-Velha https://guiastecnicos.turismodeportugal.pt/img/museus/95_mosteiro_de_santa_clara_a_velha/l/mosteiro_santa_clara12.jpg
Imagem 183. Igreja Saint Sernin, Toulouse http://a397.idata.over-blog.com/600x442/2/66/85/99/Basilique-St-Sernin/st-sernin-facade-av-restauration-de-violet-le-duc-.jpg
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Basilique_Saint-Sernin_-_Toulouse.jpg
http://a397.idata.over-blog.com/600x442/2/66/85/99/Basilique-St-Sernin/st-sernin-facade-av-restauration-de-violet-le-duc-.jpg

https://api.art.rmngp.fr/v1/images/17/185500?t=vR4bWn9xYvquU3XNbJuPmw
https://www.histoire-image.org/sites/default/styles/galerie_principale/public/den45_viollet_002f.jpg?itok=juUPpf2d
http://www.cparama.com/forum/cartes2014a/1418885878-Toulouse-vieux-12.jpg
http://a403.idata.over-blog.com/509x600/2/66/85/99/Basilique-St-Sernin/st-sernin-le-chevet-debut-XIX.jpg
Imagem 184. Palazzo Santa Sofia, Veneza https://images.adsttc.com/media/images/599d/f768/b22e/38f0/8900/00da/slideshow/The_Casa_d_Oro_Venice_Ruskin.jpg?1503524709
Imagem 185. Teatro Romano, Lyon http://4.bp.blogspot.com/_tTfpt7O_dDg/TKUBe_wQHqI/AAAAAAAAACw/SWhGtYNWPC8/s1600/image050.jpg
Imagem 186. Fondaco dei Turchi, Veneza http://evenice.it/blog/info/img/fontego-dei-turchi2.jpg
https://arthistoriesroom.files.wordpress.com/2013/09/1860.jpeg
Imagem 187. Porta Ticinese, Milão https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Milano%2C_Porta_Ticinese_%28medievale%29_01.jpg
http://www.vedimilano.it/wordpress/wp-content/uploads/2014/05/Portaticinese.jpg
Imagem 188. Villa San Michele, Itália http://files.salsacdn.com/card/383_Belmond_Villa_San_Michele/imagemain/1_z.20170803170439.jpg
Imagem 189. Exemplos de Museificação https://2.bp.blogspot.com/-ztYzaOKvtR0/WG5sp4CrSmI/AAAAAAAAIZ0/5j7mdt9OtosyKcPxUrbGWZFEVRSuDvNTgCLcB/s1600/1%2B-martin-parr-notre-dame-de-paris.jpg
http://78.media.tumblr.com/653848e13e04613f572f41cfa3b544a9/tumblr_inline_mihoodSCdW1qz4rgp.jpg
https://imagens.publicocdn.com/imagens.aspx/1005546?tp=UH&db=IMAGENS&w=1024
Imagem 190. Fotografias de Autor

Imagem 191. Registo do Arquivo Familiar de Autor
Imagem 192. Fotografias de Autor
Imagem 193. Frisos do Parténon de Atenas https://i.pinimg.com/originals/2c/99/ed/2c99edece9db85f6eef97867a7f27064.jpg
http://farm4.static.flickr.com/3051/2345966655_855111f898.jpg
https://lh5.googleusercontent.com/-Xm2ycaBkMZU/TI_V-I27iqI/AAAAAAAAF5w/hKvJvFvAvjE/s800/100725-londres-0050.jpg
Imagem 194. Desenhos de Levantamento Desenhos de Autor
Imagem 195. Desenhos de Levantamento Desenhos de Autor
Levantamento Fotográfico Fotografias de Autor (Fig. 1 a 85)

Imagem 196. Intenções de Projecto Desenhos de Autor
Imagem 197 a 203. Perspectivas 3D Projecto de Artor
Imagem 204. Fotografias de Autor
Imagem 205 a 206. Perspectivas 3D Projecto de Autor

Desenhos de Arquitectura da Quinta da Boavista. Plantas, Alçados e Cortes Projecto de Autor