U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

Continuidade e Transformação. Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

Mélissa Fernandes Almeida

M

2018

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO.

Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

Melissa Fernandes Almeida
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Orientação: Prof. Doutor **Carlos Adriano Magalhães Macedo Prata**
FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Nota: A presente dissertação não se encontra ao abrigo do novo acordo ortográfico. As citações apresentadas no texto encontram-se na língua original das obras consultadas de forma a garantir um discurso fiel.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer ao arquitecto Carlos Prata, meu orientador, que tornou possível e acompanhou o rumo desta Dissertação. Os seus conselhos e ensinamentos, ao longo das aulas de Projecto IV e na elaboração deste trabalho, foram valiosos e serão, sem dúvida, lembrados durante este percurso pela arquitectura que se espera vir a ser longo e compensador.

Quero agradecer à *Viseu Novo - Sociedade de Reabilitação Urbana de Viseu*, em particular à Sra. Adriana Lopes e ao arquitecto Carlos Gaspar, pelo apoio prestado e pela enorme disponibilidade oferecida aquando as várias visitas realizadas ao edifício do antigo Orfeão de Viseu.

Aos funcionários da Câmara Municipal de Viseu e do Arquivo Municipal pela procura de documentação. Ao meu amigo Ricardo Perfeito pela planta de implantação de Viseu.

Ao engenheiro Raimundo Mendes da Silva, ao Doutor Vicente Figueiredo e ao Doutor Nuno Carrilho pelas informações valiosas sobre o edifício.

Aos meus amigos que fiz na faculdade e fora dela, um obrigada por estarem sempre lá. Não quero nomear nenhum, todos são importantes.

Por fim, e acima de tudo, aos meus pais. Quero-lhes agradecer pelo apoio incondicional que me foi prestado.

Um obrigada especial ao Bruno Monteiro.

Resumo

A preocupação pela preservação do património construído é uma questão secular. Desde cedo, o Homem procurou salvaguardar testemunhos do passado que lhe servissem como memória de um tempo obsoleto.

Numa altura em que se assiste à crescente mercantilização da cultura nos núcleos urbanos, tem-se verificado uma tendência de transformação de edifícios existentes nos centros históricos em objectos desprovidos da sua identidade. O fachadismo assim como a inclusão de programas discordantes com a própria identidade do lugar são apenas dois dos vários atentados que têm assolado os centros históricos actuais.

A presente Dissertação procura opor-se a esta tendência com o projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu e a sua reconversão em escola de dança. O edifício, de finais do século XIX, insere-se em pleno centro histórico viseense, apresentando claros sinais de abandono. A escola de dança surgiu como um programa de carácter inclusivo que se adequava à estrutura do edifício antigo ao mesmo tempo que podia contribuir para a dinamização local.

A investigação incidiu em cinco temas: Contexto teórico; Lugar; Edifício; Programa; Proposta. Após introduzir a problemática levantada e numa procura incessante em manter a identidade do edifício, a ideia de reabilitação tomada atenta especialmente aos três temas intermédios, considerando-os condicionantes de qualquer intervenção no património. Para além de um estudo exaustivo, as visitas e os desenhos de levantamento revelaram-se ferramentas de trabalho indispensáveis à realização deste projecto. Tratando-se essencialmente de um exercício prático, a proposta resultou também de convicções e influências pessoais pelo que estão naturalmente incluídas no processo.

Esta prova pretendeu não só apresentar o processo evolutivo da proposta desenhada mas também abordar a condição do lugar e a escolha do programa como propósitos valorosos no projecto de reabilitação, para além do conhecimento aprofundado sobre o edifício a preservar.

Palavras-chave: Património, Reabilitação, Centro histórico de Viseu, Lugar, Edifício, Programa, Escola de dança, Continuidade, Transformação

Abstract

The concern for the preservation of building heritage is a secular issue. From an early age, Man looked to safeguard testimonies of the past that served him as a memory of an obsolete time.

At a time when there is growing commercialization of culture in urban centers, there has been a tendency to transform existing buildings in historic centers into objects devoid of their identity. Fachadism as well as the inclusion of programs that collide with the own identity of the site are only two of the several attacks that have plagued the present historical centers.

The present dissertation tries to oppose this tendency with the project of rehabilitation of "edifício do antigo Orfeão de Viseu" and its reconversion in a dance school. The building, dating from the end of the 19th century, is located in the historic center of Viseu, with clear signs of abandonment. The dance school emerged as an inclusive program that fit the structure of the old building while at the same time would contribute to the local dynamism.

The investigation focused on five topics: Theoretical context; Site; Building; Program; Proposition. After introducing the problem raised initially and in an incessant search to maintain the identity of the building, the idea of rehabilitation embraced specially the three intermediate topics, considering them as constraints of any intervention in the Heritage. In addition to an exhaustive study, the visits and survey drawings proved to be indispensable work tools for the realization of this project. As it is essentially a practical exercise, the proposition has also been derived from personal convictions and influences, which are naturally included in the process.

This exam was intended not only to present the evolutionary process of the designed proposition but also to approach the condition of the site and the choice of the program as valuable purposes in the rehabilitation project, as well as a thorough knowledge about the building to be preserved.

Keywords: Heritage, Rehabilitation, Historic center of Viseu, Site, Building, Program, Dance school, Continuity, Transformation

ÍNDICE

Introdução 15

I. CONTEXTO

1. A questão do património e da sua intervenção 25

II. LUGAR

2. Da hegemonia do passado ao esquecimento do presente

2.1 Pensar sobre o lugar 51

III. EDIFÍCIO

3. Da matéria habitada à habitação de matéria

3.1 Sobre a importância do estudo da obra a reabilitar 69

3.2 O edifício no presente 70

3.3 O edifício ao longo do tempo 78

3.4 Materialidade

3.4.1 Fachadas 87

3.4.2 Estrutura - paredes 94

3.4.3 Estrutura - sobrados 98

3.4.4 Estrutura - cobertura 100

3.4.5 Tectos e pavimentos 104

3.4.6 Caixilharias exteriores 110

3.4.7 Caixilharias interiores 116

3.4.8 Caixa de escadas 120

3.4.9 Clarabóia 122

3.4.10 Elementos singulares

3.4.10.1 Arcos 124

3.4.10.2 Frontão 126

3.4.10.3 Varandas 126

3.4.10.4 Palco 127

IV. PROGRAMA

4. Da inexistência de uso à recuperação da identidade perdida

4.1 A simbólica da escolha do programa 135

V. PROPOSTA

5. Reabilitação e reconversão em escola de dança

5.1 Continuidade e transformação. Uma ideia de reabilitação 161

5.2 Escola de dança - desenho de um gesto 175

5.3 Desvendar a alma do edifício 180

5.4 Ligando dois tempos 196

5.5 Todo o antigo já foi novo 198

5.6 Consonância de materiais 212

Considerações finais 223

Bibliografia 227

Documentos Iconográficos 231

Anexo A 237

Desenhos rigorosos volume seguinte

1. Introdução
1.1 Motivação (Objecto|Objectivo)

A crescente descentralização das cidades levou a que os centros históricos sofressem um processo gradual de abandono e degradação, quer a nível social, quer a nível do edificado. Com vista a um retrocesso desta situação, têm-se verificado, um pouco por toda a parte, medidas que visam a reabilitação de edifícios situados em centros históricos, sendo no seio desta conjuntura actual que surge a oportunidade de realizar um projecto de reabilitação de um edifício antigo situado em pleno centro histórico de Viseu.

O edifício a reabilitar é conhecido como edifício do antigo Orfeão de Viseu e encontra-se, actualmente, sem uso, funcionando apenas uma drogaria no seu piso térreo. A fachada principal está voltada para a rua Direita, importante artéria da cidade que tem sofrido um isolamento crescente do resto da dinâmica urbana pelo surgimento recente de grandes superfícies comerciais no núcleo urbano viseense. O lote onde se insere esta construção possui ainda um logradouro, localizado a tardoz e virado para a rua Senhora da Boa Morte. O edifício data dos finais do século XIX, não existindo documentação que fundamente o ano exacto da sua fundação.

Perante a falta de uso e o estado de degradação do seu sistema construtivo, surge também a necessidade de uma proposta de programa para a revitalização do edifício, uma vez que este não albergará o Orfeão de Viseu, cujas instalações já se encontram implementadas numa outra zona da cidade. A proposta de escola de dança pretende manifestar-se como um programa que, aliado a uma esperança de influências positivas também na dinamização da rua Direita, procura recusar a exclusão social, possibilitando o uso e convívio de pessoas de faixas etárias diversas. Para esta decisão ganhou força o facto de este programa respeitar a tipologia do edificado existente, reaproveitando ao máximo a estrutura das suas divisões, dado que as salas de maiores dimensões poderão continuar a funcionar enquanto unidades com um programa associado ao uso colectivo.

O projecto tomado a cargo, para além da problemática inerente à intervenção numa construção já existente, levanta a dialéctica entre passado e presente, uma vez que consiste na reabilitação de um edifício antigo mas com uma visão contemporânea que certamente influenciou não só a decisão dos materiais novos inseridos como também o modo como este diálogo é desenhado ao longo da proposta. As exigências actuais, quer a nível de conforto, quer a nível de acessibilidade a este tipo de edifícios,

constituiram igualmente uma problemática na medida em que a introdução destes novos dispositivos teve de ser equacionada da melhor maneira, de modo a não induzir a uma descaracterização da estrutura a preservar. A escolha deste programa implica a ampliação da área edificada, surgindo um volume novo que se interliga ao existente. O facto de o edifício se situar num centro histórico é também considerado enquanto condicionante do projecto já que não só o edifício em si depende do contexto onde se insere como a sua organização espacial e as relações que este mantém com o exterior influem no papel do mesmo com a estrutura urbana onde se encontra e a sociedade existente.

Com o acompanhamento do processo de elaboração deste projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu e estudo das problemáticas evidenciadas durante o mesmo, esta Dissertação pretende contribuir como um apelo à situação precária de muitos edifícios situados em centros históricos e ao modo como muitas das intervenções feitas têm vindo a privilegiar o mercado imobiliário de prestígio e alojamento turístico, criando fenómenos de exclusão social, que não beneficiam a dinamização urbana. Pretende-se, assim, que esta Dissertação possa servir enquanto estudo propedêutico de uma visão da reabilitação que, mais do que a regeneração de uma estrutura degradada e adequação ao tempo presente, seja entendida enquanto meio de relação do edifício com o contexto urbano, económico e social, reforçando o papel social do arquitecto.

1.2 Metodologia de Investigação

A investigação presente ao longo desta dissertação prende-se, numa primeira parte, às temáticas da reabilitação e centro histórico de modo a entender o conceito de reabilitação e o modo como este foi sendo interpretado desde os anos 50 até à actualidade. Nesta parte, é ainda apresentado ao leitor o contexto urbano onde se encontra o edifício a reabilitar, apresentando para tal informações textuais e cartográficas relativas ao centro histórico de Viseu. Trata-se, essencialmente, de uma parte de contextualização da problemática geral que abarca o edifício, destacando-se a investigação bibliográfica e documental.

Em seguida, o estudo depura-se à medida que se vai particularizando ao edifício. Nesta segunda parte, o edifício a preservar é alvo de um levantamento exaustivo de modo a conhecer e clarificar ao máximo a realidade a intervir. Após uma procura de documentação, no arquivo histórico de Viseu, relativa ao edifício, este é visitado para proceder ao levantamento *in situ,* quer das suas patologias*,* quer de medidas para posterior desenho da sua configuração espacial. O levantamento fotográfico é usado

aqui como meio de recolha de informação imagética que sustente as patologias e sistema constructivo evidenciados. Este segmento assume um papel de caracterização da construção existente, sendo possível encontrar os desenhos técnicos relativos ao que está construído no volume à parte que acompanha a seguinte Dissertação (denominado por desenhos rigorosos).

Por último, surge a parte relativa à proposta de reabilitação do edifício e reconversão em escola de dança. Este segmento assume uma total preponderância na Dissertação. Com efeito, nele são abordadas as várias decisões tomadas aquando do (re) desenho do edifício conforme vão surgindo problemáticas a resolver para o correcto funcionamento do mesmo, no tempo presente, e para a preservação da sua estrutura original. A estas decisões acrescem as que dizem respeito ao diálogo entre um volume antigo e um novo e a organização do programa a implementar, sendo todas elas apresentadas ao longo de um regime de memória descritiva do projecto. Por fim, no segundo volume desta Dissertação, são revelados os desenhos técnicos que corporizam o projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu.

1.3 Estrutura da Investigação

A presente Dissertação divide-se, essencialmente, em cinco capítulos (fora a introdução e outros textos secundários):

Introdução

Estabelece-se o campo geral da investigação, explicando como surge o tema. Neste capítulo, é identificado o objecto da Dissertação que consiste numa proposta de reabilitação do edificio do antigo Orfeão de Viseu e a sua reconversão em escola de dança. Procura-se ainda mencionar, dentro deste capítulo, para além das problemáticas que se levantam e da metodologia usada na investigação, o contributo desta Dissertação para o conhecimento pessoal e do seu leitor. Deste modo, encontram-se aqui reunidos a identificação do objecto desenvolvido na tese, motivação, metódo de trabalho e objectivo.

I. CONTEXTO

Capítulo 1: A questão do património e da sua intervenção

Abordam-se os temas fundamentais surgidos pela reabilitação de um edifício situado em pleno centro histórico. Este capítulo constitui, assim, o enquadramento teórico que abrange o edifício em questão. Partindo do conceito de reabilitação e do seu valor patrimonial, é abordada a evolução da interpretação deste conceito até à actualidade, sendo, para isso, referenciados nomes como o de Viollet-le-Duc, Ruskin

e Camillo Boito, para além da referência à importância e distinção das suas teorias de intervenção. De seguida, apresenta-se o processo crescente de desertificação sentido nos centros históricos, introduzindo a temática em estudo e servindo de base para analisar o caso do centro histórico de Viseu. Referências ao enquadramento histórico, cartografias antigas assim como fotografias servem como retrato do contexto urbano onde o edifício está implantado, para além de retratar duas realidades sociais,a do passado e a do presente. Neste capítulo, são ainda referidas as tendências verificadas de museologização, elitismo e alojamento turístico aquando o processo de reabilitação do património edificado situado em centro históricos. Para contrariar este processo, traça-se a habitação social e a reconversão de usos para programas socio-culturais de natureza inclusiva como factores de dinamização urbana e criadores do sentimento de pertença.

II. LUGAR

Capítulo 2: Da hegemonia do passado ao abandono do presente.

Neste capítulo faz-se uma reflexão sobre a cidade de Viseu e a sua evolução urbana ao longo do tempo de modo a compreender, quer a problemática do lugar como a possibilitar um maior conjunto de referências e bases para uma correcta solução projectual.

III. EDIFÍCIO

Capítulo 3: De matéria habitada à habitação de matéria. O edifício.

É identificado o edifício a reabilitar e a sua mudança programática ao longo do tempo. Este capítulo corresponde, indubitavelmente, à caracterização da construção existente que se procura preservar. Para além da sua inserção urbana, apresenta-se a organização espacial dos seus interiores, materiais constituintes das fachadas e o sistema constructivo existente, típico da edificação antiga dos finais do século XIX e inícios do século XX. Os conceitos de tempo e memória ganham relevância, neste segmento da Dissertação, uma vez que, para além das plantas evidenciarem as diferentes camadas de intervenção no edifício, fruto do pensamento e necessidade de tempos diversos, assiste-se ao actual estado de degradação e abandono do edifício, comprovado pela falta de uso actual e pelo estado de conservação do edifício.

IV. PROGRAMA

Capítulo 4: Da inexistência de uso à recuperação da identidade perdida.

Neste capítulo levanta-se a questão da simbólica da escolha do programa. Após analisar o edifício existente, justifica-se aqui a influência do programa nos espaços assim

como a sua adequação aos mesmos. Reveste-se de especial interesse, uma vez que à sua escolha associa-se igualmente o cumprimento da proposta.

V. PROPOSTA

Capítulo 5: Reabilitação e reconversão em escola de dança

Este capítulo constitui o coração da Dissertação. Em formato de memória descritiva, nele são abordadas as principais decisões do projecto, ganhando relevância a relação entre passado|presente, assumido como um processo de continuidade e transformação. Procura-se, com a intervenção na construção existente, respeitar ao máximo possível as características tipológicas e formais do passado, adaptando-as às exigências actuais. O programa de escola de dança, que pretende contribuir para a inclusão social e dinamismo urbano, leva ao aumento de área edificada, surgindo um novo volume que dialoga com o já existente. Assim, este capítulo consiste no produto, quer teórico, quer prático, resultante da investigação delineada ao longo dos capítulos anteriores, sendo apresentado no segundo volume desta Dissertação o material técnico da proposta final de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu e reconversão do mesmo em escola de dança.

Capítulo 6: Considerações finais

Após a apresentação do projecto final no capítulo anterior, faz-se aqui uma reflexão sobre o contributo da Dissertação para o conhecimento pessoal e do leitor. Da reflexão levada a cabo retiram-se conclusões e temas para futuras investigações, dentro da temática da intervenção em património edificado.

I CONTEXTO

1.

A questão do património e da sua intervenção

1.1 Contexto teórico

A intervenção no património edificado assim como o debate em torno da atitude projectual face ao construído existente, embora representem questões actuais, não são temas de domínio exclusivo ao tempo presente, tendo origens remotas que parecem, ao longo do tempo, não ter ainda estabelecido uma linha de pensamento segura sobre esta herança do passado.

Com isto, não se pretende afirmar que a reabilitação de edifícios antigos pressupõe ou deverá pressupor qualquer tipo de fórmula universal, muito pelo contrário, mas que se têm verificado actualmente inúmeras divergências no modo de respeitar a construção do passado e de a interligar com as exigências e vivências do presente.

Interessa assim, numa primeira instância, compreender que qualquer acto projectual tem inerente uma teoria de projecto[1], com um grau elevado de subjectividade do seu criador, e um tema mais abrangente[2], muitas vezes associado à tipologia do projecto em curso e que o insere, de certo modo, em determinado campo de investigação projectual. Tratando esta Dissertação de um projecto de reabilitação de um edifício antigo situado no centro histórico de Viseu, definiu-se como campo de investigação a intervenção arquitectónica no património, estudando como esta

1 A teoria de projecto representa todo o percurso e decisões tomadas pelo arquitecto ao longo do projecto, tendo, por isso, um carácter subjectivo e correspondendo, essencialmente, ao processo delineado até à solução final. Nesta Dissertação, pode-se dizer que o último capítulo corresponde a uma teoria de projecto.

2 Este tema reúne a investigação já realizada por diversos autores sobre a mesma problemática projectual, oferecendo um contexto teórico sólido e importante para qualquer futura teorização sobre o assunto e possível de influenciar determinada teoria de projecto. Por exemplo: A reabilitação de determinado edifício pode levar ao estudo do tema da intervenção no património; Projectar um teatro pode levar ao estudo de diversos projectos teatrais ou espaços cénicos; etc.

preocupação surgiu e algumas atitudes que marcaram a história da reabilitação. Aborda-se ainda a problemática existente actualmente em torno desse tema com enfoque em edifícios localizados em centros históricos, não se procurando com este capítulo criar propriamente um discurso histórico ou historicista mas sim informar e proporcionar um quadro teórico que permita abraçar o desenvolvimento desta Dissertação.

Em termos gerais, a intervenção no património edificado nunca foi consensual. Tal como hoje em dia, a pluralidade de atitudes perante o construído são definidas por visões distintas cuja diferenciação se traduz pela diferente posição do presente sobre o passado, ou melhor dizendo, as divergências verificadas ao longo do tempo resultaram de diferentes perspectivas sobre o passado herdado.

Falar da preocupação em reabilitar edifícios antigos e como esta surgiu leva, indiscutivelmente, a uma necessidade de compreender a diferença entre diversos termos como os de património[3], património histórico[4], monumento[5] e monumento histórico[6]. Com efeito, tais definições são antagónicas entre si, estando a evolução do conceito de reabilitação associada ao percurso de consagração do monumento histórico.

Uma vez feita esta assimilação, pode-se tentar resumir este percurso em dois grandes períodos: um período anterior à industrialização – no qual a intervenção no património edificado é bastante ambígua e restrita, e está ligada especialmente à Antiguidade Clássica e ao conceito de antiguidade – e um período que é determinado com a chegada da era industrial, no qual a salvaguarda do património atinge uma área mais abrangente, incluindo quer monumentos quer edifícios mais correntes assim como o próprio tecido urbano – trata-se do período efectivo de consagração do monumento histórico, alcançado na passagem do século XIX para o século XX, logo após a segunda

3 O termo «património», do latim *patrimoniu* (*patri*, pai + *monium*, recebido) surge associado, na sua génese, ao conceito de herança. Originalmente ligado às heranças familiares, com o passar do tempo foi abarcando novas estruturas, quer económicas quer jurídicas, sendo qualificado consoante o adjectivo que o singulariza. (natural, histórico, etc.)

4 O termo «património histórico» designa um bem considerado relevante, destinado a ser usufruído por um colectivo de pessoas, desde um povoado, sociedade, país ou até a um domínio planetário. Pelo seu significado e importância cultural, esta designação visa a preservação destes bens enquanto bens da humanidade. Este termo surge dividido em vários estratos de que fazem parte o património histórico natural, artístico, científico, edificado, entre outros.

5 A palavra «monumento», do latim *monere* (recordar, instruir), diz respeito a uma estrutura edificada conotada com determinado significado memorável seja ele simbólico, comemorativo, artístico ou histórico. Distingue-se de «monumento histórico» pela diferença existente no seu grau de reconhecimento, isto é, "enquanto faz reviver passados particulares de comunidades particulares", esta última designação contém um carácter universal.

6 Com «Monumento histórico» quer-se designar o património histórico edificado que tem visto aumentar, desde os anos 60 do século XX, as áreas cronológica, tipológica e geográfica dos bens que se inscrevem enquanto tal. Não se refere, portanto, apenas a edifícios isolados, mas como a conjuntos de edifícios, de menor e maior valor, e ao próprio tecido urbano.

Guerra Mundial. É na sequência deste segundo período que surge a elaboração de leis de protecção que visam institucionalizar determinadas regras de intervenção no património legado pelo passado.

Ao preservarem a coluna de Trajano e condenarem quem ousasse deturpá-la, os Romanos inscreveram-na enquanto património e ao apropriarem-se de outros elementos da cultura Grega demonstraram atribuir-lhes valores para a sua própria cultura. No entanto, estas apropriações não estavam dotadas de um valor histórico atribuído nem de um modelo de preservação,a sua atitude preservadora prendia-se a uma admiração pela cultura Grega enquanto civilização superior, apropriando-se dos seus fragmentos para embelezar e reutilizar em diversas das suas construções.

Assim, poder-se-ia referir que os primeiros vestígios de uma atenção às obras do passado, ainda que fragmentária, remetem para o século XII em Roma, na Itália, no entanto, a salvaguarda do património tal como hoje a conhecemos, isto é, com difusão mundial e abarcando qualquer período cronológico e cultura só começa a apresentar indícios a partir de meados do século XIX pelo que a sua origem, mais globalizante digamos, surge nesse século.

Essencialmente, o que foi anteriormente designado de primeiro período do percurso para a consagração do monumento histórico compreende diversas fases ao longo do tempo, sendo estas delimitadas quer no tempo em que ocorreram quer no espaço onde se manifestaram.

Em síntese, este primeiro período integra, fundamentalmente, três fases: a *fase antiquisante*, a fase do *Quattrocento* italiano e a fase das *antiguidades nacionais*.

Françoise Choay designa por *fase antiquisante*[7] o período no qual os indícios de preservação se interligam a uma preocupação e apropriação relativa a obras da Antiguidade Clássica. Com efeito, nesta fase que se estende até ao século XIV, observa-se uma acção preservadora fortemente ligada a valores de apropriação de obras clássicas e à sua reutilização como matéria-prima para novas construções. Este último aspecto está, sobretudo, ligado à conservação efectuada pelo clero que, atraído intelectualmente pelas obras da Antiguidade, assimilavam e apropriavam-se desses edifícios, ao mesmo tempo que os transformavam em verdadeiras pedreiras.

A *fase do Quattrocento*, espelho das teorias surgidas no século XIV em Itália e essencialmente ligada às transformações advindas durante o Renascimento, embora ainda incidindo sobre as antiguidades clássicas, revela novas perspectivas sobre os monumentos[8] do passado. Opondo as visões dos humanistas e dos artistas, estas

7 CHOAY, Françoise, *Alegoria do património*, Lisboa, Edições 70, 2010, p. 45

8 É de realçar que, em qualquer uma das fases enunciadas no período anterior à industrialização, a

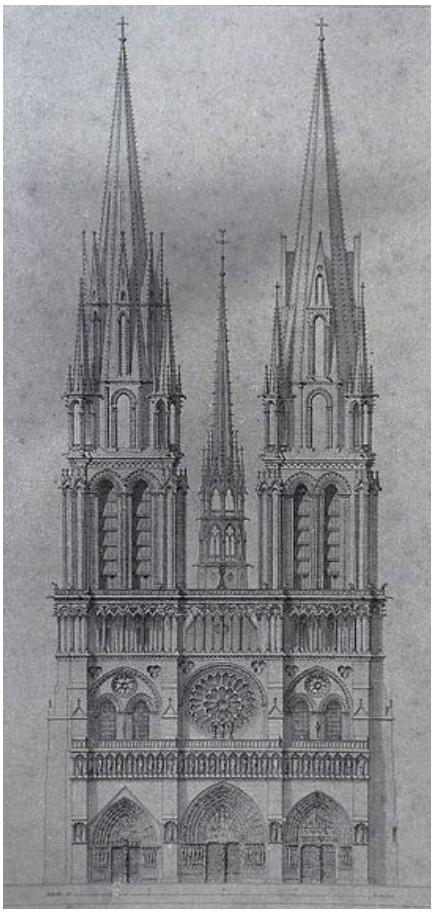
definem-se segundo novos valores atribuídos ao edificado do passado. Por um lado, a visão humanista que, dentro de uma perspectiva histórica, confere aos edifícios antigos um valor de legitimidade face ao que as obras literárias enunciam. Por outro lado, a perspectiva artística que exprime um interesse e sensibilidade pelas formas do edificado e pela sua arte. A estas visões acresce a atitude preservadora efectuada pelos Papas, importante pela distinção que fazem entre monumentos e antiguidades assim como pelo seu apelo pela conservação dos edifícios. Esta conservação ganha relevo pelas suas atitudes condenatórias em relação a destruições e deturpações das obras edificadas, contudo, tal medida representa uma máscara face às destruições que os mesmos se permitem a realizar.

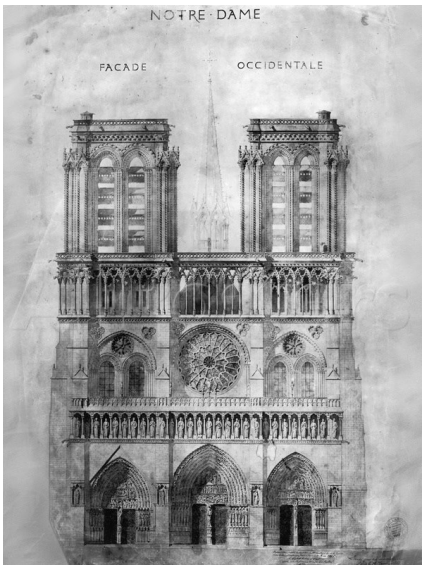
Por fim, a fase compreendida entre a segunda metade do século XVI até ao segundo quartel do século XIX, designada por *fase das antiguidades nacionais,* comporta em si importantes mudanças relativamente aos tempos anteriores. Não só já está subjacente, nesta época, o conceito de antiguidade, como também constata-se um verdadeiro exercício de recenseamento, incorporando novas valências e um novo campo de preservação. Nesta fase, surgem novos estudiosos eruditos (antiquários) que afirmam os edifícios como fontes legítimas de conhecimento e cujo interesse por outras culturas também contribuirá para o recenseamento das obras designadas por antiguidades nacionais. Este interesse pela preservação das antiguidades nacionais surge na sequência da primeira Guerra Mundial que desperta nos diferentes países, devido às destruições sofridas, a necessidade de recuperar o património perdido que constituía parte da sua identidade. É no limiar da passagem para o período de consagração do monumento histórico que se activam estruturas de protecção do património cujo debate sobre qual o carácter e a qualidade que deverá ter a intervenção no construído se manterá aceso nesse período e que ainda hoje é susceptível de criar as mais diversas discussões.

Deste modo, o período de consagração do monumento histórico acarreta consigo relevantes transformações que o diferenciam completamente das épocas anteriores. O seu estatuto já não se restringe a uma cultura ou a determinado arco temporal mas incorpora igualmente uma maior área tipológica, incluindo a designada arquitectura menor e o tecido urbano, e expande a sua institucionalização para fora do domínio europeu.

Todavia, a sua maior relevância surgiu no domínio das legislações de protecção do património e no debate sobre a sua preservação com base nas consequências geradas pela industrialização. Este facto marca uma clara ruptura com o passado fazendo com

reabilitação de edifícios antigos incidia sempre em monumentos (edifícios religioso e civis), não fazendo parte do património os edifícios correntes ou partes da urbe, por exemplo.







001

Viollet-le-Duc, Catedral de Notre-Dame de Paris, 1860

002

Autor desconhecido, Catedral de Notre-Dame de Paris, 1848

003

Viollet-le-Duc, Gravura do projecto de reconstrução da fachada da basílica de Saint-Denis, 1860

que vários edifícios antigos sejam considerados entraves para a modernidade e a sua preservação seja desfavorecida.

Neste contexto, destacam-se duas atitudes antagónicas que de certo modo opõem a França à Inglaterra, estando devidamente representadas por duas figuras de peso no respeitante à intervenção no património, designadamente Viollet-le-Duc e John Ruskin.

Não se pretende com isto ocultar diversas outras figuras[9] que foram aparecendo e que, influenciadas ou não por estes, também contribuíram com novas deduções sobre a intervenção patrimonial. Contudo, face ao cáracter limitado que uma Dissertação exige, apenas mencionar-se-á brevemente as atitudes de Viollet-le-Duc, John Ruskin e Camillo Boito, retratando este último uma espécie de comunhão entre as duas doutrinas anteriores.

Viollet-le-Duc

Neste seguimento, em termos gerais, opõem-se duas atitudes face ao existente: a de Viollet-le-Duc – intervencionista - e a de Ruskin – anti-intervencionista. A visão de Viollet-le-Duc parte do pressuposto que um edifício pertence simultaneamente ao passado e ao presente pelo que não refuta, muito pelo contrário, que este último aja sobre o primeiro. Com efeito, a sua visão prende-se maiormente com uma ideia de progresso, considerando o edifício antigo enquanto "documento histórico e didático"[10], essencial no esboçar de uma arquitectura nova. Esta ideia é aliás descritiva do pensamento vivido mais intensamente em França, considerando os edifícios antigos mais na sua vertente museológica. A força desta visão intervencionista estendeu-se de forma generosa pela maioria dos países europeus que, seduzidos pelos adventos da modernidade, negligenciaram em parte o valor do passado no presente.

Ruskin

A visão anti-intervencionista, pelo contrário, atribui um valor de identidade à arquitectura do passado, incutindo-lhe um valor de memória. "Podemos vivir sin ella [arquitectura], pero no podemos sin ella recordar."[11] Esta atitude, defendida por Ruskin, comporta um carácter de conservação dos edificios antigos, insurgindo-se contra o restauro militado por Viollet-le-Duc do qual refere que "La cosa en sí no es en suma mas que un engaño."[12]

Para Ruskin, não há direito algum que justifique intervir na construção do edifício antigo, este deve ser conservado e guardado o melhor possível ao longo do

9 Mérimée, Vitet, William Morris, Gustavo Giovannoni,Cesare Brandi e Alois Riegl, por exemplo, também poderiam ter sido nomeados.

10 "... l'édifice ancien est au premier chef un document historique et didactique." in BOITO, Camillo, *Conserver ou restaurer: les dilemmes du patrimoine*, Besançon, L'imprimeur, 2000, p. 12

11 RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987, p. 206-207

12 RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987, p. 228



004

John Ruskin, Aguarela
Christ Church, s.d.



005

John Ruskin,
Desenho do exterior
do Palácio Ducal em
Veneza, 1845

tempo até que pereça, conferindo, assim, ao edificado essa fatalidade.

> "No tenemos el derecho de tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte á los que los construyeron y en parte á las generaciones que han de venir detrás."[13]

Com esta afirmação, Ruskin demonstra o respeito que tem pela construção anterior, a qual deseja manter intacta o mais possível, segundo o "pensamiento el que ellos [construtores do passado] hayan querido representar de un modo permanente al levantar el edificio que construyeron."[14] A conservação militada também tem por objectivo prolongar a admiração pelos edifícios antigos para as gerações futuras, guardando do edifício não só a beleza de antanho, como também as memórias que estão abrigadas nos fragmentos da sua construção.

O apego pela tradição assim como a assunção de que o património constitui parte integrante do quotidiano caracterizam, de forma sucinta, a visão preponderante em Inglaterra, ao mesmo tempo que sacralizam a construção proveniente do passado.

Assim, estabelece-se um diálogo antagónico entre duas figuras influentes. Por um lado, Viollet-le-Duc que afirma: "Restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento."[15] Ao passo que Ruskin, do seu ponto de vista, defende que: " (…) O projecto restaurador é absurdo. Restaurar é impossível. Tanto como dar vida a um morto."[16], resposta esta que denuncia a sua ideia de perenidade da arquitectura (dever-se-ia deixá-la envelhecer e perecer).

Camillo Boito

Como síntese destas duas atitudes radicais, surge mais tarde na Itália, nos finais do século XIX, um método mais ponderado e mais sensível ao edifício a reabilitar. Esta atitude liderada por Camillo Boito define-se, essencialmente, em três fundamentos: um "conceito de autenticidade, uma hierarquia de intervenções e um estilo restaurador"[17].

A noção de autenticidade surge associada à conservação dos edifícios. A conservação integra todas as "camadas" do edifício e não nega a intervenção na obra, sendo esta última devidamente evidenciada da original através da sua diferenciação material, cor ou ainda pela marcação de sinais gráficos. Esta heterogeneidade é entendida como uma oportunidade do arquitecto exprimir a sua sensibilidade num estilo contemporâneo, ao passo que representa a procura de Boito pela honestidade e sinceridade da intervenção. Como ele próprio afirmava: "Il est honteux de tromper ses

13 RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987, p. 229
14 Idem, ibidem.
15 CHOAY, Françoise, *Alegoria do património*, Lisboa, Edições 70, 2010, p. 160.
16 Idem, p. 155.
17 Idem, p. 169.

contemporains, mais il est encore plus honteux de tromper la postérité"[18].

> "... je n'hésite pas à dire que je préfère les restaurations ratées aux restaurations réussies. Les restaurations ratées, par la grâce d'une bienheureuse ignorance, me laissent clairement distinguer la partie ancienne de la partie moderne, alors que les restaurations réussies, faisant paraître ancien le nouveau en vertu d'une science et d'un savoir-faire admirables, paralysent mon jugement et me rendent si perplexe que le plaisir de contempler le monument disparaît, transformant son étude en une épreuve extrêmement fastidieuse."[19]

Estas palavras denunciam a aversão de Boito pelo restauro militado por Viollet-le-Duc, considerando este último um falsário pelo modo como realiza o contacto entre o passado e o presente, confundindo-os. A intervenção na obra enquanto restauro, porém, só é considerada em situações excepcionais, favorecendo primeiramente a conservação dos edifícios e sendo sempre acompanhada de um processo contínuo de auto-interrogação e auto-crítica que "consome o cérebro e nunca deixa a alma em paz"[20].

À atitude de Boito soma-se ainda uma ideia de hierarquia de intervenções consoante a idade e as características formais e construtivas do edifício, distinguindo três tipos de restauro, nomeadamente, "restauro arqueológico (edifícios da Antiguidade), restauro pitoresco (relativo aos edifícios da Idade Média) e restauro arquitectónico (para os edifícios a partir do Renascimento)". Este pressuposto integra, assim, a ideia de um restauro relativo.

Pode-se assim dizer que Camillo Boito reflecte sobre as duas doutrinas antecedentes de modo a absorver as melhores intenções de cada uma, interpretando-as e aplicando-as numa método mais moderado e questionante em relação à obra onde intervir.

Em "Conservar ou restaurar"[21], através de um diálogo criado entre duas personagens que encarnam Viollet-le-Duc e Ruskin, Boito dá a conhecer os propósitos das duas doutrinas militantes para além de esboçar uma terceira via que escapa à lógica do "tudo ou nada". O texto é belíssimo na medida em que o diálogo criado inventa um debate entre as duas personagens, culminando numa concordância entre as duas, naquilo que retrata os ideais defendidos por Boito.

---

18 BOITO, Camillo, *Conserver ou restaurer: les dilemmes du patrimoine*, Besançon, L'imprimeur, 2000, p. 23

19 Idem, p. 24-25

20 "... qui consume le cerveau et ne laisse jamais l'âme en paix. (...)", Idem, p.17.

21 Idem

Como é evidente, o que foi enunciado até agora resume muito sucintamente todo o percurso que envolve a intervenção no património. Também as leis de protecção patrimonial, que surgem no decorrer do século XX, revelam-se de importância fundamental aquando a intervenção no património construído, uma vez que muitas delas ainda mantêm propósitos actuais. A elaboração da *Carta de Atenas* em 1931, a *Carta de Cracóvia* em 2000, entre outras, denunciam a preocupação conjunta de diversos países em relação à preservação do seu património edificado enquanto valor identitário, histórico e cultural. Dada a sua extensão e de modo a não sobredimensionar este capítulo, não se tratará de descrever os propósitos gerais destas cartas de protecção, tendo-se optado por incidir na evolução do conceito do património e o que este tem significado ao longo do tempo.

Mas se a intervenção no património tem seguido este percurso até ao século XX, torna-se imperativo avaliar o caminho que ela tem seguido no presente, uma vez que o seu desígnio esteve sempre associado à mentalidade da sua época. E se é verdade incontestável que numa mesma época denotam-se diferentes atitudes em relação à herança do passado, não é menos verdade que essas mesmas atitudes geram diferentes consequências no meio onde intervêm.

Reabilitar um edifício pressupõe conhecimentos técnicos e analíticos relacionados com o próprio acto de intervenção numa obra já existente. Contudo, esta intervenção compreende domínios que vão para além da própria arquitectura enquanto construção. Pretende-se com isto referir as consequências da intervenção na sua envolvente mais próxima. De facto, toda a arquitectura cria envolvente ao mesmo tempo que é influenciada pela mesma,toda ela é simultaneamente circunstancial e circunstância.

Problemas actuais

Pastiche, fachadismo sem sentido, reconversões que não respeitam a obra pré-existente e excluem nativos e diversas camadas sociais, olhando para os centros históricos, onde tais situações atingem proporções generosas, são diversas as intervenções que, sobre a máscara da reabilitação, ocultam e destroem a identidade do lugar. Segundo o arquitecto Alexandre Alves Costa, a questão fundamental passa por entender "até que ponto o totalitarismo patrimonial não esconde uma utopia ou uma demagogia da continuidade - da vida, da cidade, da memória - que é, paradoxalmente, acompanhada pela liquidação sistemática da potência evocativa dos restos do passado."[22] Desrespeito pelo passado por uns, análise deficiente por alguns, a verdade é que a maioria destas intervenções e dos problemas gerados pelas mesmas deriva em parte do impacto gerado pela especulação imobiliária.

22 COSTA, Alexandre Alves, «O património. Entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade», *Jornal dos Arquitectos nº213*, Novembro/Dezembro 2003, p. 7



006

Gentrificação verificada na rua Campo dos Mártires da Pátria, no Porto, 2016

> "É a esta rutura entre o passado e um presente desenhado sem o concurso do desenho, mas desenhado pelas leis do mercado, que nós chamamos desordem (…) Mas é, de facto, desordem porque continua a representar, no terreno, a imperfeição social, a exclusão, a desigualdade, o desemprego, todos os efeitos de um desenvolvimento desequilibrado, do liberalismo selvagem, do abandono de terras, fábricas, palácios, dos centros históricos das cidades, dos barcos de pesca, do apagamento dos lugares."[23]

Caos actual

Estas palavras de Alexandre Alves Costa denunciam o caos originado por estas atitudes desequilibradas. É imperativo compreender, face a esta situação, que a intervenção no património abarca questões que ultrapassam o mero "objecto" arquitectónico. Intervir num edifício antigo significa intervir na sua história e na história do lugar onde este se insere. Esta reflexão torna-se particularmente interessante uma vez que o edifício não é entendido enquanto um "objecto isolado" noutro tempo mas sim como o resultado de um processo evolutivo de conhecimentos e de diálogo permanente com a sua envolvente, quer física quer social.

> "Este território é, na sua globalidade, constituído por fragmentos, crescendo por fragmentos que se vão somando e muitas vezes sobrepondo - o depósito dos séculos, como diria Aldo Rossi. Cada um destes fragmentos, da pré-história até hoje, tem uma história. Constitui um lugar antropológico, identitário, relacional e histórico. (...) cada um destes fragmentos (...) não são realidades estáticas mas em contínuo processo de transformação."[24]

Dentro deste assunto, o arquitecto João Santa-Rita considera[25] que reabilitar um edifício antigo é dar-lhe a oportunidade de este voltar a ser um organismo vivo. Este entendimento quase antropomórfico da arquitectura, enquanto ser que precisa de determinadas relações para se sentir vivo, revela-se interessante na medida em que o edifício existente torna-se passível de existir no futuro adaptando-se às exigências do presente, o que lhe confere um forte sentido de continuidade e de relatividade.

Na relação entre a história do edifício e a intervenção no mesmo, João Santa-Rita refere ainda que "Toda recuperación/intervención será así realizada, paradójicamente, a favor y en contra de la historia. En contra, en la medida en que la transforma y la

23 COSTA, Alexandre Alves, «Lugares praticados versus lugares de memória», *revista Património nº1,* Novembro 2013, p. 9

24 Idem, p. 12

25 SANTA-RITA, João, Intervenir con la historia, in LOPES, Flávio, Património arquitectónico e arqueológico: noção e normas de protecção, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2012

cuestiona y, a favor, en la medida en que la completa y la proyecta hacia el futuro."[26]A intervenção no património é descrita, deste modo, como um processo selectivo crítico de permanências e modificações. Com isto, procura-se realçar, sobretudo, como qualidade da intervenção, mais do que a mestria da relação entre passado e presente, a sua influência na envolvente onde existe, demonstrando a importância dos programas utilizados.

Segundo o arquitecto Alexandre Alves Costa,

> "As possibilidades da história enriquecem-se sobretudo quando o exercício disciplinar é tomado como causa social, tendente a responder às aspirações do Homem que tem o direito ao reconhecimento do seu passado, do lugar que habita e do direito de participação no processo para a sua transformação."[27]

Porém, actualmente, um olhar sobre os centros históricos portugueses em geral, sobretudo os de Lisboa e Porto, reflectem claros problemas provenientes de intervenções patrimoniais que vão de encontro a este direito. Dada a sua dimensão e o seu forte poder de atracção, estas duas cidades representam o berço português destes problemas. Contudo, face à evolução do tempo e das tecnologias e do que estes acarretam, estima-se que os núcleos urbanos de média dimensão, com forte atracção cultural ou em ascensão, facilmente contraiam os mesmos problemas por via do mimetismo deste fenómeno que parece assolar os centros históricos um pouco por todo o mundo.

Nova era de reabilitação

Joaquín Fernández Madrid vincula estes problemas ao que designa por *nova era de reabilitação*[28]. Derivada do efeito de globalização, identifica quatro grandes problemas que considera estarem associados à crescente pressão turística e à mercantilização da cultura. Assim, nomeia-os como: *Homogeneización*[29]*; Parque-tematización*[30]*; gentrificación*[31] *e*

26 Idem, p. 191

27 COSTA, Alexandre Alves, «Lugares praticados versus lugares de memória», *revista Património nº1,* Novembro 2013, p. 15

28 MADRID, Joaquín Fernández, «Progresso versus património. La tecnología en la rehabilitación de centros históricos», in FREITAS, Vasco Peixoto de, *Actas do 3º Encontro sobre patologia e reabilitação de edifícios*, FEUP, Porto, 2009

29 Idem, p.34. Por "homogeneización" o autor refere-se à sensação do "já visto" ao viajar para diferentes lugares, notando-se uma espécie de anulação crescente das características únicas e distintivas de cada lugar. Verifica-se uma generalização dos lugares.

30 Idem, ibidem. "Parque-tematización" deriva dos efeitos suscitados pelo turismo e por uma cultura de consumo, anulando a "atmosfera" original do lugar. Os edifícios e, sobretudo, os seus programas passam a ser entendidos enquanto chamariz para os turistas, não havendo preocupação no diálogo com o lugar e com a sua identidade, transformando-se em verdadeiros parques temáticos.

31 Idem, Ibidem. O fenómeno de «gentrificación», derivado da palavra inglesa *gentry* (pessoas de alta classe social), tem provocado crescentes reconversões de edifícios direccionados para turistas e estratos sociais abastados, anulando a identidade e diversidade características dos lugares e contribuindo para efeitos de exclusão

guettificación[32].

Revolução electro-telemática

Esta nova era de reabilitação deriva, segundo Françoise Choay, de uma *revolução electro-telemática*[33] iniciada nos anos 50 do século XX. O fenómeno de mundialização, aliado e facultado pelo forte progresso tecnológico, tem afectado, segundo a mesma autora, a "nossa própria condição de humanos"[34], na forma como nos relacionamos com o que nos é exterior, para além das consequências nefastas na questão do património.

Museificação do património

Destas consequências no património, Choay realça o problema da museificação do património, advinda simultaneamente de uma cultura de massa e de uma comercialização do património edificado, denotando os fortes interesses económicos que acompanham a promoção patrimonial[35].

Desertificação

Numa entrevista realizada pelo jornalista Valdemar Cruz[36], também o arquitecto Álvaro Siza denuncia a sua preocupação face às situações de desertificação sentidas nas cidades portuguesas especialmente durante o dia, associando o "vazio" existente a uma política despreocupada com a população local.

> "Também há uma certa obsessão de animar as cidades. O que é preciso animar são as pessoas e não as cidades. Por exemplo em relação a Lisboa, ouve-se muito dizer que a baixa está morta. Há um problema de desertificação, também, mas não é certo que a baixa esteja morta. No Porto, na rua Mouzinho da Silveira, que era uma rua de muito movimento, com muito comércio, sobretudo armazenistas, está quase tudo deserto. Aquela rua é tremenda. Isso é que me faz impressão."[37]

O alto valor das rendas dos edifícios situados em pleno centro histórico, o fraco poder económico de quem neles ainda habita e a especulação imobiliária são ainda referidos pelo arquitecto como causas da desertificação existente, apelando para que haja medidas que inibam tais acontecimentos.

Mas se estas situações têm contribuído para provocar uma sensação crescente

social e até desertificação.

32 Idem, ibidem. A «ghettificación» descreve um problema derivado de situações de abandono do lugar e até da própria questão da preservação do património pelas suas condicionantes no que toca à renovação urbana. Face à falta de investimento dos proprietários dos edifícios, aos baixos recursos dos seus inquilinos e ao crescente envelhecimento das pessoas, especialmente nos centros históricos, originam-se situações de degradação e desertificação, transformando-se, consequentemente, em *guettos* que reduzem o poder de atracção destes lugares.

33 CHOAY, Françoise, *As questões do património*, Lisboa, Edições 70, 2015, p. 35.

34 Idem, p. 39

35 Idem, ibidem, pp. 44-47.

36 CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza*, Porto, Campo das letras, 2005.

37 Idem, p.93.

de "vazio" dentro dos núcleos urbanos, a verdade é que, muitas vezes, o programa proposto para um edifício antigo também tem ajudado a reforçar o fenómeno de desertificação e a anulação do sentido que certos edifícios possuíam, como é o caso da tendência de museificação.

> "A museificação da arquitectura nos monumentos ou nas ruínas sujeita-os a um processo de exposição que fatalmente produzirá a sua desaparição como objectos ligados a situações e significados concretos."[38]

Embalsamento do património

Para Michele Cannatá e Fátima Fernandes, o embalsamento do património, por via de técnicas conservadoras de ocultamento e mimetismo, é também ele um contributo para a crescente desertificação verificada nos contextos urbanos. Para a dupla de arquitectos, é necessário perder o medo de manifestar o presente na reabilitação de construções antigas, é necessário criar um bom argumento para a forma como estes dois tempos comunicam, procurando "Aquela arquitectura capaz de arrancar ao lugar a fórmula do seu próprio renascer, aquela arquitectura feita pelos homens para dar morada aos deuses; aquela arquitectura realizada em coerência com a própria época."[39]

O arquitecto José Aguiar[40] acrescenta como causa dos problemas evidenciados o medo actual de alguns arquitectos pela arquitectura. A sua constatação deriva da aparente desvalorização do papel social do arquitecto pelo próprio profissional que se resigna muitas vezes ao que lhe é solicitado, afastando as suas convicções e ideologias políticas. Esta situação ganha especial relevo em contextos consolidados onde o medo do arquitecto deambula entre um passado a preservar e um presente a incorporar, relação que exige um exercício de rigor e humildade "para conseguir salvaguardar em adequadas condições a transmissão das heranças arquitectónicas e urbanas para as gerações futuras, sem excessivas (re)interpretações, e assegurando a sua suficiente veracidade e coerência (da história, à coerência construtiva, do registo e divulgação do que se fez à garantia de reversibilidade quando a dúvida ou a indecisão surgem) ..."[41]

Assim, esta voluntária passividade no debate sobre a intervenção patrimonial contribui igualmente para que continuem a proliferar, nos centros históricos, intervenções desligadas das estruturas que visam reabilitar. Os "cadáveres das antigas fachadas cujo interior foi sistematicamente vazado" parecem definir, deste modo, a nova regra de intervenção em edifícios existentes, estando contida, na sua real desorganização e ausência de regra, uma atitude de preservação dissimulada. Este fingimento alia uma

38 COSTA, Alexandre Alves, «O património. Entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade», *Jornal dos Arquitectos nº213*, Novembro/Dezembro 2003, p. 11

39 CANNATÁ, Michele; FERNANDES, Fátima, *Construir no tempo= building upon time*, Lisboa, Estar, 1999, p. 7

40 AGUIAR, José, «O medo», *Jornal dos Arquitectos nº136/137*, Junho/Julho 1999

41 Idem, p. 15

garantia de licenciamento municipal à sedução do génio criativo que, sob a desculpa da preservação da fachada, parece querer cegar os olhares conservadores mais atentos, ao passo que se liberta completamente deste plano na sua retaguarda, num verdadeiro processo de atentado à identidade do edifício.

Este jogo de máscaras, feito para agradar primeiramente a turistas do que a habitantes (pois afinal a fotografia deve demonstrar que se está na cidade X mesmo que o interior dos edifícios seja de origem alienígena), expõe, desta forma, a insipiência relativa à herança construída. Uma atitude autista que separa a fachada do seu interior como se estes elementos não tivessem sido pensados e desenhados, originalmente, enquanto conjunto.

> "Quando isoladamente valorizamos hoje - sob o ponto de vista formal - uma cornija, um soco, um quadro de vão, uma bela fachada, tomando-os "per si" e isolando-os dos espaços e dos contextos que as geraram e lhe são íntimos, esquecemos que um edifício antigo, como dizia Távora (nas suas saudosas aulas) tem cabeça, tronco e membros, por vezes tem também adornos - vestindo-se à moda; esquecemos que esses elementos resolviam complicadas situações de remate compositivo, de linguagem e léxico arquitectónico, de transição entre planos e superfícies, rematando a arquitectura como uma "gola" ou uma "bainha" rematam o nosso vestuário, ao mesmo tempo que resolvem situações de grande complexidade construtiva, revelando-se geniais sobre o ponto de vista da física da construção, da lógica do uso e da durabilidade."[42]

A necessidade de um debate patrimonial

Urge, assim, perante estes problemas, promover um debate sobre a intervenção patrimonial a uma escala que ultrapasse o plano do arquitecto para abarcar diversos estratos sociais e profissionais. Torna-se necessário compreender e dar a conhecer as mais íntimas singularidades dos edifícios antigos, continuando as diversas palestras que têm ocorrido sobre este tema da arquitectura e revelando, por entre as complicações inerentes a um projecto de reabilitação, a verdadeira beleza da intimidade entre o passado e o presente enquanto reflexo da passagem do tempo.

Nas palavras de Jorge Figueira, "Não se trata somente de «fazer bem», que é o consenso algo demissionário dos arquitetos nos últimos 20 anos, mas pensar «o quê», «para quê» e «porquê»."[43] Somente deste modo é possível delinear uma atitude capaz de combater as más intervenções que "fluem ao sabor das decisões técnico-empresariais"[44].

---

42 Idem, p. 16

43 FIGUEIRA, Jorge, «Do românico ao minimalismo: os caminhos da intervenção patrimonial em Portugal», *revista Património nº1*, Novembro 2013, p. 19

44 Idem, Ibidem.

Viseu e a questão do património

Partindo para uma aproximação ao objecto de estudo desta Dissertação, no centro histórico de Viseu, ainda que estes problemas não se façam sentir intensamente, a abertura de grandes superfícies comerciais na sua envolvente, assim como a procura de habitação na periferia, consequências mundiais advindas da industrialização, justificam o crescente abandono e desertificação deste lugar, em resultado do seu reduzido poder de atracção perante uma maioria da sociedade cada vez mais tecnológica e consumista.

As ruas praticamente vazias durante as estações frias do ano e a falta de negócio do comércio tradicional derivada da falta de gente são apenas alguns dos infortúnios do centro histórico viseense. Tais descrições aproximam-se do problema de "guettificação" já mencionado neste capítulo[45]. Não obstante, tem-se registado uma clara preocupação em reabilitar esta parcela do tecido urbano.

Num núcleo urbano de onde sobressaem, actualmente, diversas gruas e recentes obras de reabilitação resultantes de um enorme desejo pela Câmara Municipal de inscrever Viseu enquanto "património da Humanidade" pela UNESCO, as preocupações manifestam-se com antecedência. Viseu, por algum dos efeitos enunciados por Joaquín Fernández Madrid[46], poderá vir a sofrer das mesmas problemáticas evidenciadas por centros históricos já categorizados enquanto Património pela UNESCO. Pareceria ingénuo considerar-se que tal caminho não seria empreendido, venha ou não a ser considerado enquanto tal.

A UNESCO e o património

Com efeito, como afirma Françoise Choay, "É, no entanto, a acção da UNESCO, com a sua classificação do património mundial, que a comercialização patrimonial deve o seu desenvolvimento."[47] Basta reflectir sobre o assunto para cedo se aperceber que desta classificação resulta um crescimento turístico exponencial que favorece o aparecimento dos problemas enunciados ao longo deste capítulo.

Contudo, apesar de diversos casos de *disneylandização*, *pastiches* e outros terem já sido denunciados nos centros históricos de maior projecção turística, a verdade é que a Câmara de Viseu demonstra um desejo veemente de integrar esta cidade na classificação da UNESCO. Este desejo sente-se, de forma vigorosa, em diversos cartazes espalhados pelo núcleo urbano e no próprio *website* desta instituição, frisando que o ano de 2017 é o ano oficial para visitar Viseu. Note-se, contudo, o carácter caricatural de algumas campanhas publicitárias, enaltecendo Viseu em comparação com cidades de valores mais significativos.

Não se trata de possuir uma atitude anti-turistas ou de não desejar esta

45 Ver nota 32, p. 38.

46 Ver página 37 da presente Dissertação.

47 CHOAY, Françoise, *As questões do património*, Lisboa, Edições 70, 2015, p. 47.

classificação mundial, trata-se antes de uma preocupação face à insistência, quase imposição, de algumas campanhas que visam promover Viseu. Parece que, de um momento para o outro, apostou-se fortemente neste desígnio, efectuando-se acções de reabilitação e eventos com vista apenas à obtenção desta classificação. Viseu pode vir a ser classificada mas defende-se a opinião que, mais do que a preocupação em obter esta categorização, dever-se-ia antes proceder a uma análise prospectiva de forma a poder antecipar e controlar os problemas advindos com este acontecimento. Esta acção é fundamental sob pena de, com a categorização, se obter o efeito contrário, com uma perda da identidade e da distinção que o lugar possui.

Reflexão sobre a questão do património

Assim, sendo válido igualmente para os centros históricos onde tais problemas já se denunciam, torna-se urgente proceder à análise e elaboração de medidas que permitam controlar tais fenómenos, devendo-se optar pela participação das camadas sociais mais diversas, desde o promotor, ao arquitecto passando pelos habitantes. Para o arquitecto, este não deverá esquecer que qualquer projecto é feito pelo homem para o Homem, na procura do desenho da felicidade que abrace o seu habitante e alegre a envolvente. Como dizia o arquitecto Fernando Távora:

> " (…) Que seja assim o arquitecto – homem entre os homens – organizador do espaço – criador de felicidade"[48]

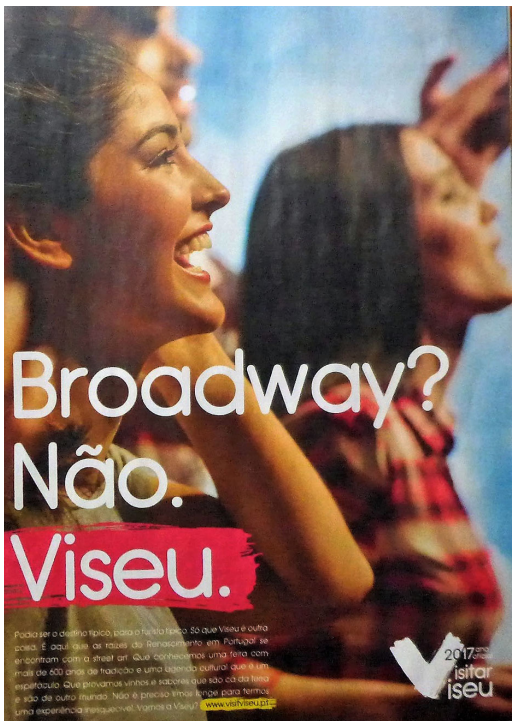
Quanto à intervenção em edifícios antigos, é necessário entendê-los enquanto prolongações da nossa identidade, de um passado que embora possamos não ter vivido nos recorda feitos antigos e qual o nosso lugar no mundo. No seu livro "a poética do espaço", Gaston Bachelard profere as seguintes palavras:

> " (…) a través de los sueños, los lugares que habitamos impregnan y conservan los tesoros del pasado. Así pues la casa representa una de las principales formas de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad. Sin ella, el hombre seria un ser disperso."[49]

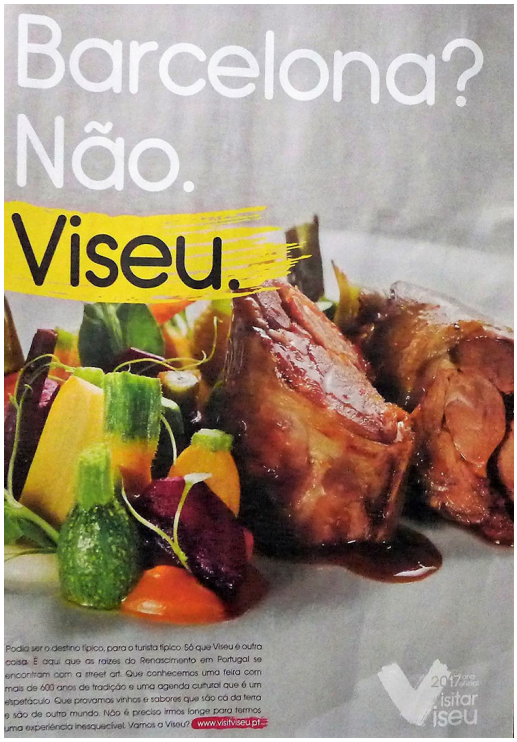
Esta ideia da casa enquanto detentora da nossa identidade, única e distintiva, serve igualmente, por analogia e por alargamento a uma escala colectiva, de validação da necessidade de preservar os edifícios do passado. Contudo, a preservação do passado no presente deverá dialogar com este último, numa relação de influência mútua. Reabilitar um edifício não pode basear-se meramente num projecto nostálgico sob pena de não adequar-se ao tempo presente. Ao mesmo tempo, o presente não deverá impor-se,

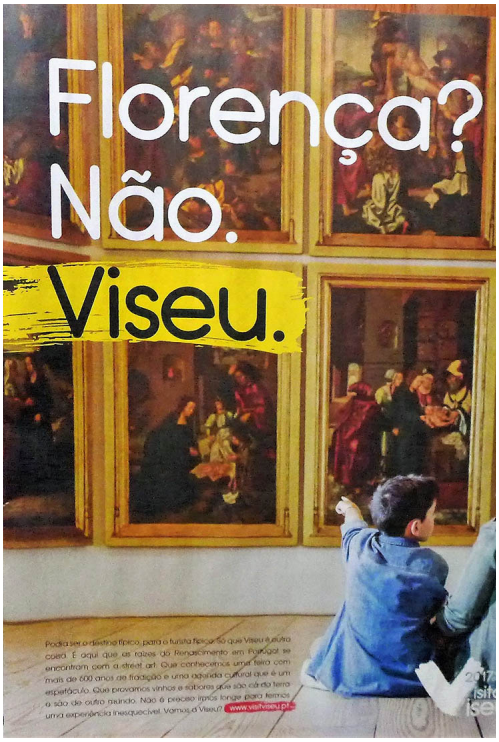
48 TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2006, p. 75

49 BACHELARD, Gaston, apud BAEZA, Alberto Campo, *Principia Architectonica*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2013, p. 55









007-010
Campanha publicitária *Visitar Viseu 2017*

desrespeituosamente, sobre o antigo. Como afirma o arquitecto Campo Baeza, as raízes da arquitectura estão na memória do passado, no entanto, o futuro também reclama a memória, pelo que o presente, com as suas exigências e singularidades, deve ser tido em conta. Um projecto de reabilitação de um edifício antigo pressupõe trabalhar com a memória, no sentido mais profundo.

> "Para andar es necesario tener un pie en el aire. Y para saltar, los dos. Para hacer la Arquitectura de nuestro tiempo es necesario, con los dos pies en el aire, entender este tiempo y el tiempo futuro y el tempo pasado."[50]

Tendo estas preocupações em mente, urge, perante os problemas que se fazem viver especialmente nos centros históricos, proceder a uma acção de controlo ou dizimação sobre os mesmos. O seu aniquilamento talvez seja impossível perante os fortes interesses económicos em jogo. Todavia, há que se recusar uma atitude passiva e fatalista face a esta situação.

Uma das primeiras acções contra esta problemática pode ser exercida pelos arquitectos, não colaborando com este apagamento dos lugares. Não se devendo esquecer que esta "nova era de reabilitação", simbiose entre passado e presente, está relacionada, sobretudo, com a convivência entre a tecnologia (ideia de progresso que tem as suas implicações no quotidiano) e o património.

Considera-se, assim, que um projecto de reabilitação deve essencialmente ter em consideração, no seu desenho, três entidades:

1. LUGAR, embora intervindo num edifício isolado, o projecto de reabilitação tem de ter em mente que este influencia e é influenciado pela sua envolvente. Qualquer lugar comporta em si características singulares (clima, topografia, culturas locais, materialidade, etc) que o distinguem. Além disso, analisando o lugar, destacam-se problemas (espaciais, sociais), que a arquitectura ajuda a combater, e outras condicionantes ligadas à própria estrutura do lugar que, sobre a capa das dificuldades, podem, na verdade, contribuir para o desenho de uma boa intervenção.

2. EDIFÍCIO, ao incidir em determinado edifício, a sua reabilitação implica uma análise da sua estrutura e materialidade. Esta atenção ao existente condiciona o método de projecto, uma vez que dever-se-á ter em conta às características construtivas da obra, procurando uma simbiose entre o passado e o presente, respeitando a identidade do espaço existente. A organização espacial também constitui em si a base a intervir e moldar

50 BAEZA, Alberto Campo, *Principia Architectonica*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2013, p. 58

(intervir é, simultaneamente, um processo de selecção, isto é, há que avaliar em que medida o presente incide na obra e se tudo o que é passado deverá ser mantido).

3. PROGRAMA, representa o enunciado do projecto que se integrará no presente e, como tal, deverá respeitar quer o edifício que o alberga, quer o lugar com o qual dialogará. Esta entidade é importante uma vez que torna-se passível de influenciar positivamente o seu entorno, lutando contra os problemas que se têm vindo a instaurar nos centros históricos. A proposta de projecto idealizada constitui uma extensão desta vertente, uma vez que esta entidade é a responsável pela tipologia concedida ao projecto e pelo nome ao qual este responde (habitação plurifamiliar, escola de dança, centro de arte, casa para o senhor José, etc.).

II LUGAR

2.

Da hegemonia do passado ao esquecimento do presente

2.1 Pensar sobre o lugar

Pensar sobre um lugar é ver, analisar e compreender as suas condicionantes. Estas condicionantes, que sofreram mutações no tempo, são responsáveis pela especificidade do lugar onde actuam.

O desenho de um lugar esteve sempre associado às intenções, motivações e ao grau de sensibilidade na sua interpretação dos vários agentes que nele interviram. Consequentemente, o lugar que vivemos resultou sempre de uma *construção dinâmica relacional*. Esta definição, defendida pelas investigadoras norte-americanas Carol Burns e Andrea Kahn, tem como base a ideia de continuidade e transformação no tempo. Segundo as mesmas, "os projetistas constroem o lugar a partir da dinâmica entre o que vêem à sua frente e o que desejariam lá ter, entre ideias externas (o lugar físico) e internas (as normas disciplinares, convicções pessoais, ideias sociais), entre o real observado e o real definido."[1]

Subscrevendo este pensamento, defende-se que o acto projectual está assente num processo de interpretação do lugar pelo que um conhecimento aprofundado da realidade física, histórica e social que abarca um edifício, principalmente num projecto de reabilitação, torna-se basilar de modo a relacionar-se harmoniosamente quer com a herança do passado quer com a manifestação do presente. Nesta óptica, o projecto deve ser então entendido enquanto "interpretação do lugar e lugar como programa, não como superfície para o programa"[2]. Embora o edifício se situe no lugar específico do centro histórico de Viseu, considerou-se que um estudo alargado da paisagem, incluindo o núcleo urbano e as especificidades geográficas da região, seria indispensável

1 CARDOSO, Isabel Lopes, *Paisagem património*, Porto, Dafne editora | CHAIA, 2013, p. 93
2 Idem, p.94

para compreender a morfologia deste centro histórico assim como a relação socio-espacial inerente a esta parcela do território.

Viseu

"Antiqua et nobilíssima"[3], a cidade de Viseu é considerada uma das mais antigas de Portugal. Situada no interior do país, Viseu, capital do distrito homónimo e situado no centro deste, é um município com uma área de cerca de 507,10 Km.^{2} subdividido em 25 freguesias. Disposta no designado "Planalto de Viseu", a cerca de 494m de altitude, a cidade é abraçada por um "vasto sistema montanhoso, constituído a Norte pelas serras de Leomil, Montemuro e Lapa, a noroeste a Serra do Arado, a Sul e Sudoeste as Serras da Estrela e Lousã, e a Oeste a Serra do Caramulo"[4]. É de salientar a enorme presença nesta zona de granito[5] assim como de argila, matérias-primas que, por economia de recursos, serão utilizadas na maioria das construções. A nível hidrológico, destacam-se os rios Vouga, Dão e Pavia, sendo o núcleo urbano viseense penetrado por este último.

Falar da evolução do núcleo urbano de Viseu é compreender as marcas que o tempo imprimiu neste lugar e as acções que moldaram e adaptaram-se à sua topografia. A própria etimologia revela sinais importantes sobre a mesma. Não sendo estático e transformando-se ao longo do tempo, o estudo do lugar e o evoluir da sua morfologia constituem, assim, vivas justificações do seu desenho singular.

> " «Deu-lhe o nome a boa vista que lhe offerece o ameno de seus valles, e o delicioso dos prados que está dominando» "[6]

Génese

Com origem num cruzamento de vias romanas[7] que ligava pontos do interior, como Alcafache e Mangualde de Azurara, a pontos importantes como Porto e Coimbra, esta conjectura sobre os primórdios da cidade de Viseu tem sido comprovada por diversos estudiosos ao longo dos anos, para além de ter

3 Associação de municípios da região do Planalto Beirão, Viseu. Disponível em: <http://www.planaltobeirao.pt/home/index.php?option=com_content&view=article&id=78:viseu&catid=37:municipios-associados&Itemid=138>. Consultado no dia 26/07/2016.

4 Câmara Municipal de Viseu, plano diretor municipal 2013, p.235. Disponível em: < http://www.cm-viseu.pt/doc/pdm___/RelatFundamentacaoNovo.pdf>. Consultado em: 14/12/2015.

5 Este material está fortemente presente no núcleo urbano, sendo possível observar alguns afloramentos rochosos em determinadas zonas como por exemplo nas traseiras da Sé de Viseu. "Essa massa compacta, a mesma que aflora largamente nas regiões a Oriente da cidade, é constituída por um granito porfiroide, muito duro, com biotite e por vezes também mica amarela, e a que grandes cristais de ortóclase dão um aspecto característico. É o chamado granito dente-de-cavalo. Esta variedade de rocha apresenta por vezes uma desagregação muito fácil sob a acção dos agentes atmosféricos; e tal circunstância (…) contribui para dar lugar ao aparecimento de grandes blocos arredondados, (…) " in GIRÃO, Amorim, *Viseu - estudo de uma aglomeração urbana*, Coimbra, Coimbra editora, 1925, p. 7

6 GIRÃO, Amorim, *Viseu - estudo de uma aglomeração urbana*, Coimbra, Coimbra editora, 1925, p. 6

7 Supõe-se que Viseu tenha origens castrejas, no entanto, não existem provas suficientes que comprovem e fundamentem tal pressuposto.





011

Ortofotomapa de Viseu em relação a Portugal, 2017

012

Ortofotomapa de Viseu em relação ao distrito, 2017



013

Viseu - município e proximidades, 2017



014

Autor desconhecido, Centro histórico de Viseu, s.d

sido reforçada e corroborada, em 2004, aquando a requalificação da rua Formosa. Com efeito, as obras de escavação nesta rua foram responsáveis pelo descobrimento de diversos vestígios da antiga muralha romana assim como de parte de um torreão circular[8], achados estes de grande valor arqueológico e de importância inegável quanto à evolução histórica e territorial de Viseu.

Este cruzamento de vias romanas importantes determinou, assim, o assentamento de um núcleo que, face a esta localização privilegiada, desenvolveu aqui importantes funções de controlo do território e trocas comerciais. Contudo, ao contrário do que sucede nas épocas posteriores, a fixação do povo romano neste lugar teve preferência pela cota baixa da cidade, estabelecendo-se na continuidade das zonas da "Santa Cristina até ao Pavia, abrangendo a Prebenda, Regueira, S.Miguel, Largo das Freiras, Rua do Arco e Avenida Navarro."[9] Desta primitiva *villa* romana subsiste ainda a sua designação enquanto *Cimo de Vila.* À cota alta, no actual morro da Sé, suspeita-se apenas da existência de um posto de observação, talvez fortificado, embora não haja provas concisas que sustentem tal hipótese.

Mais tarde, as sucessivas invasões bárbaras que assolaram esta parte do território tornam-se responsáveis pelo progressivo desmoronamento da muralha romana, passando a cota alta da cidade a ser ocupada por motivos estratégicos e de fácil defesa. Esta especificidade topográfica será desde então o mote justificativo da evolução do aglomerado urbano viseense.

> "A topografia do altiplano onde Viseu se situa, mas sobretudo a acrópole que ainda hoje continua a ser o ónfalos do Centro Histórico, foi sempre o elemento determinante da evolução da cidade."[10]

Com efeito, se a invasão Sueva provocou profundas alterações no perímetro da muralha romana pré-existente, reduzindo-a do lado Oriental e a Norte, o que resultou no condensamento e estreitamento das ruas dentro das muralhas, a verdade é que a partir desta época é atribuída, efectivamente, uma nova importância à cota alta da cidade, coroando o seu cume com edifícios marcadamente religiosos. A este coroamento juntava-se-lhe o facto de a população passar a fixar-se em torno do mesmo, passando assim a cota alta a ser o ponto focal do desenvolvimento urbano.

Porém, as invasões e lutas de posse subsequentes viriam a descaracterizar

8 É possível observar estes vestígios na rua Formosa através de uma placa de vidro que, protegendo do exterior, permite uma clara percepção destes fragmentos da ocupação romana em Viseu. Esta intervenção de museologização do sítio arqueológico é obra do arquitecto Henrique Torres.

9 GIRÃO, Amorim, *Viseu - estudo de uma aglomeração urbana*, Coimbra, Coimbra editora, 1925, p. 34

10 AA.VV. Guia para a reabilitação do centro histórico de Viseu. Viseu: Câmara Municipal de Viseu. p. 26.

profundamente a imagem do aglomerado urbano, desprovendo-o de muralhas e praticamente de população residente. Apesar das diversas demandas a solicitar a reconstrução das muralhas, o desenho de uma estrutura de defesa para o caos existente só será empreendida no reinado de D.Afonso V.

Este momento é particularmente relevante para a presente Dissertação uma vez que a muralha Afonsina, construída no século XIV, conterá no seu interior todo o desenvolvimento urbano até ao século XVIII – período a partir do qual o crescimento se fará para o exterior da muralha – e que delimita, essencialmente, a área a que hoje nos referimos por "centro histórico de Viseu". A cerca Afonsina continha sete portas, nomeadamente as portas "do Soar, de Cimo de Vila, de Santa Cristina, da Regueira ou de São Miguel, do Arco, do Postigo e de São Sebastião"[11], restando actualmente apenas os vestígios de duas delas (Soar e Arco).

O século XVI caracteriza-se, essencialmente, pela construção da praça "do eirado da Sé" cuja catedral tivera sido edificada no século XIII, e pelas construções contíguas da Igreja da Misericórdia e do Paço dos três escalões (hoje Museu Grão Vasco segundo projecto de reabilitação do arquitecto Eduardo Souto Moura) que divide o adro da Sé do largo do Miradouro. A estas edificações acrescem intervenções na Sé de Viseu, nomeadamente na reestruturação dos seus tectos, assim como a requalificação de diversas habitações através de uma linguagem manuelina, visível em elementos de conformação de diversos vãos.

Nos séculos XVII e XVIII, as transformações realizaram-se ainda intramuros através de intervenções pontuais em determinados edifícios e na construção integral de novo edificado. As alterações na fisionomia dos edifícios incidiram, principalmente, em edifícios religiosos, contudo, este período ficou ainda marcado pela construção de casas nobres[12], solares de famílias importantes, adjacentes a edifícios mais correntes, facilmente reconhecíveis pela ocupação de lotes maiores e por uma linguagem mais nobre das suas fachadas. Em termos de vias, as ruas continuam a emergir do núcleo central, com perfil estreito e sinuoso, interligando-se às portas da muralha existente.

O século XIX, à semelhança do que acontece um pouco por todo o mundo, marca grandes mudanças na estrutura urbana, constituindo um momento de ruptura face ao que existia e passaria a ser conhecido doravante como modelo tradicional.

11 AA.VV. Guia para a reabilitação do centro histórico de Viseu. Viseu: Câmara Municipal de Viseu. p. 30. AA.VV. Guia para a reabilitação do centro histórico de Viseu. Viseu: Câmara Municipal de Viseu. p. 30.

12 "Estes edifícios impuseram-se pela sua dimensão e características arquitectónicas, com fachadas de aparato e enobrecidas por imponentes pedras de armas (…)" in AA.VV. Guia para a reabilitação do centro histórico de Viseu. Viseu: Câmara Municipal de Viseu. p. 35. Estas casas eram muitas vezes responsáveis ainda pelo alinhamento de certas ruas. Ver: VAZ, J. 1997, A civitas de Viseu- espaço e sociedade, Comissão de Coordenação da Região Centro, Viseu, p. 26.

A partir desta época, assiste-se a um crescimento para além da muralha medieval, estendendo-se para a periferia, ocupando áreas marcadas pela sua ruralidade.

> " Com a abertura de novas artérias de circulação nos meados do século XIX, o desenvolvimento citadino (…) é sobretudo nas zonas exteriores do burgo que se afirma."[13]

Esta expansão, em sentido radio-concêntrico, gerou novas centralidades, criando-se um centro cívico no exterior do centro antigo[14], ao qual estava associado uma forte carga religiosa.

A determinação de medidas de higiene e saneamento, assim como a instalação de outras infraestruturas, provocaram profundas alterações na urbe no século XIX, o que transformou por completo a sua estrutura. Tais medidas estabeleceram a abertura de novas vias assim como a reformulação de algumas existentes, o que, por conseguinte, causou a destruição quase integral da antiga muralha afonsina.

Desde o final do século XX, a evolução do núcleo urbano de Viseu tem apresentado um crescimento acelerado difuso, alastrando-se no território, de onde sobressai, num momento inicial, a construção de novos edifícios e estruturas comerciais nas imediações e, mais recentemente, as medidas urbanísticas de requalificação das suas ruas, assim como a abertura de avenidas novas que permitiram acessos alternativos e o descongestionamento de trânsito da zona central.

Nestas acções estratégicas também sobressai a grande difusão de rotundas enquanto elementos organizadores do trânsito, que se têm vindo a dispersar pelo município. A criação de novas vias assim como o surgimento de grandes superfícies comerciais em zonas periféricas ao "centro antigo" tornaram-se igualmente agentes para a criação de novas centralidades, o que contribuiu para a progressiva deterioração e abandono do "centro histórico".

Esta leitura da evolução do núcleo urbano viseense, ainda que sintética, é essencial para compreender a génese deste lugar. Intervir numa cidade histórica como Viseu, significa intervir na sua história, sendo importante entender as motivações do passado responsáveis pela presente fisionomia do lugar. Só conhecendo profundamente a realidade onde se participa, tanto a sua identidade histórica e cultural como as identidades arquitetónica, económica e social, é que se pode alcançar uma solução mais coesa e consistente.

O edifício do antigo Orfeão de Viseu, ao qual se digna o projecto de reabilitação

---

13 GIRÃO, Amorim, *Viseu - estudo de uma aglomeração urbana*, Coimbra, Coimbra editora, 1925, nota final

14 O Paço do concelho passa a situar-se no Rossio ao invés da actualmente denominada praça D. Duarte.



015

Quadro de atmosfera do centro histórico de Viseu, 2017

desta Dissertação, insere-se no denominado "centro histórico", como já foi mencionado em momento anterior. Ao contrário da hegemonia do passado, esta área caracteriza-se, actualmente, por um grande estado de abandono e desertificação. Pelo seu forte carácter identitário e pela distinção que este apresenta em relação às fases de expansão a partir do século XIX, o lugar específico do "centro histórico" apresenta características inigualáveis no município que condicionam e inspiram qualquer intervenção no seu interior.

Centro histórico de Viseu

A singularidade deste lugar revela-se quer nos seus atributos naturais, quer naqueles provenientes da intervenção do Homem. Implantada sobre um afloramento rochoso granítico[15] e coroada pela Sé e seus edifícios anexos[16], a disposição dos vários edifícios dialoga com a própria topografia do terreno ao passo que

> "Os desníveis naturais, que o homem teve de vencer para se apropriar deste território, constituem outro factor de identidade local ao facultarem perspectivas interessantes e aberturas de vistas sobre o exterior envolvente, ou sobre os espaços urbanos – ruas e largos – do próprio centro histórico."[17]

Assim, o centro histórico teve sempre associado a si mesmo a ideia de miradouro, sendo possível observar igualmente, a partir da cota mais elevada deste, um vasto panorama sobre a parte Norte da cidade.

A grande densidade do edificado nesta área é acentuada pelo estreitamento e perfil sinuoso das ruas existentes.

> "Se o traçado viário recorda ainda a antiga urbe medieval, apesar de algumas modificações que foram sendo introduzidas para alargar e endireitar as ruas mais estreitas e sinuosas, as edificações são de épocas diversas. Encontram-se casas dos séculos XV e XVI, que se distinguem pelas suas janelas e portas manuelinas. Os solares, brasonados, são dos séculos XVII e XVIII e a maioria dos prédios burgueses e edifícios comerciais, administrativos ou institucionais pertencem ao século XIX.
> Contudo, pela contenção na escala dos lotes e no volume dos edifícios, pelo uso dos materiais tradicionais, em que o granito e os telhados são predominantes

15 A altitude máxima deste afloramento é de cerca de 475 metros, sendo possível observar vários penedos dispersos pela parte oriental da cidade. Estes elementos naturais foram considerados importantes pontos de referência na cidade antiga. Ver: GIRÃO, Amorim, *Viseu - estudo de uma aglomeração urbana*, Coimbra, Coimbra editora, 1925, p. 7

16 A estes edifícios anexos, juntam-se os edifícios do Paço dos três Escalões (actual Museu Grão Vasco) e a Igreja da Misericórdia situada em frente à Catedral.

17 AA.VV. Guia para a reabilitação do centro histórico de Viseu. Viseu: Câmara Municipal de Viseu. p. 20.



016

Autor desconhecido,
Centro histórico de
Viseu, s.d

> e pela permanência de elementos construtivos comuns, como os vãos, as cantarias, as cornijas, etc. – o conjunto edificado apresenta uma unidade e uma coesão que são parte importante do encanto que o centro histórico ainda possui."[18]

No respeitante às funções, se na época medieval o "centro" reunia edifícios de diversas tipologias[19] - habitação, edifícios religiosos e administrativos, comércio, serviços -, desde o século XIX estas funções têm sofrido um processo de estagnação, sendo algumas até erradicadas desta zona, como é o caso dos edifícios civis e administrativos que passaram a ocupar zonas periféricas, aumentando o seu volume e as suas condições de acessibilidade.

Efectivamente, enquanto que no passado esta área era marcadamente comercial[20], reforçando a importância deste sector no desenvolvimento urbano, actualmente a maioria do comércio ainda existente apresenta um reduzido funcionamento, apenas apresentando melhorias nas estações quentes. A rua direita (outrora *rua das tendas*[21]), artéria de grande valor comercial na época medieval, apresenta hoje em dia um uso completamente contrastante com aquele definido até aos finais do século XX, vendo o seu protagonismo retirado pelas sucessivas superfícies comerciais que se foram instalando fora do perímetro do "centro antigo".

No entanto, este apagamento não se regista apenas nas funções, a imagem do "centro histórico" também encontra-se deteriorada. Apesar da reformulação de algumas ruas para vias pedonais e da construção de um funicular ter contribuído para uma melhoria da acessibilidade e uma leitura mais clara e limpa do conjunto arquitectónico, a verdade é que o cáracter típico das suas travessas e o abandono da maior parte dos

---

18 AA.VV. Guia para a reabilitação do centro histórico de Viseu. Viseu: Câmara Municipal de Viseu. pp. 18,19.

19 Estas tipologias eram muitas vezes determinantes para o nome atribuído à rua onde se situavam determinados edifícios, isto é, as profissões existentes numa rua assim como o tipo de uso de determinado edifício eram muitas vezes responsáveis pela designação oficial da rua. Como por exemplo, a actual rua Direita outrora rua das Tendas, possuía esta designação devido ao elevado número de lojas aqui situadas que estendiam o comércio para a própria rua, reforçando a sua importância enquanto eixo comercial.

20 "O núcleo central continha praticamente o coração da cidade, e todas as suas funções. A região envolvente era essencialmente agrícola, e as trocas comerciais eram a principal actividade económica." In AA.VV. Guia para a reabilitação do centro histórico de Viseu. Viseu: Câmara Municipal de Viseu. p. 17. De facto, a indústria só terá relevância no século XX, neste município, surgindo na denominada periferia.

21 Esta designação estava associada à elevada função comercial desta artéria da cidade, remetendo ainda para um tipo de exposição do material à venda que invadia o próprio espaço da rua. "No dia certo do mercado maior tinha de encontrar-se espaço mais avantajado. E ora se enchiam as ruas de mercadores com tenda aberta ora se estendiam as mercadorias pelos adros fronteiros ou campos anexos das igrejas para onde davam sempre as bocas de muitos caminhos." In VAZ, João Luís Inês, *A civitas de Viseu: espaço e sociedade*, Coimbra, CCRC, 1997, p. 27



017

Foto Germano, rua Direita antigamente, s.d



018

Rua Direita hoje em dia numa altura de maior movimento, 2017

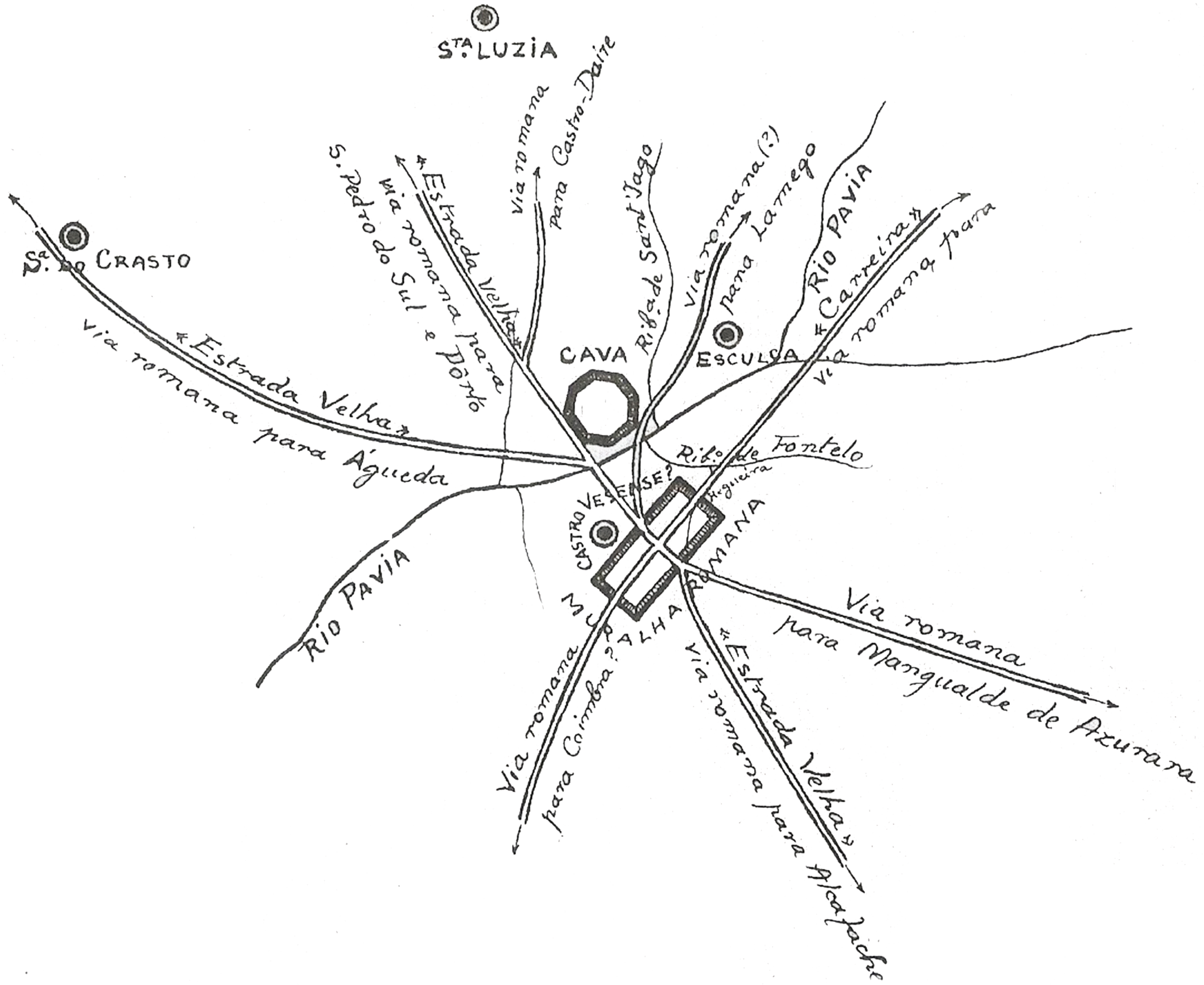
edifícios aqui situados, reforça alguma sensação de "vazio", repulsa e tristeza sentidos em algumas ruas.

> "O Centro Histórico abrange uma área de cerca de 25,4 hectares, contendo cerca de 628 edifícios dos quais 152 estão em mau estado de conservação e a maioria anteriores a 1950."[22]

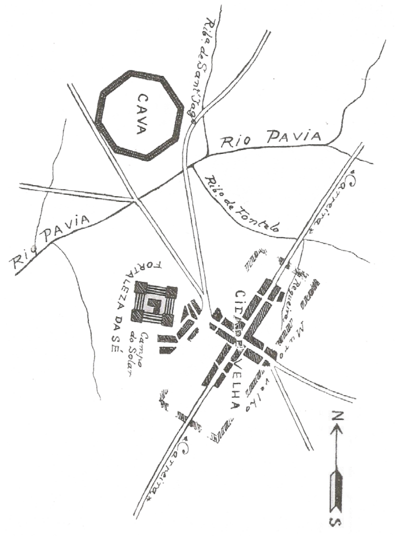
Por fim, é de frisar que apesar de se verificar uma falta de lugares de estacionamento e um número escasso de espaços verdes (públicos) nesta zona do núcleo urbano, o "centro histórico" encontra-se bem servido nas suas imediações mais próximas – veja-se os lugares de estacionamento adjacentes às vias que lhe são exteriores e o estacionamento subterrâneo do Largo da Santa Cristina, assim como a existência de diversos jardins e parques próximos como a Mata do Fontelo, Parque Aquilino Ribeiro ou ainda a Quinta da Cruz.

Analisar o lugar existente, assim como a sua génese, é considerado essencial num projecto de reabilitação uma vez que a própria identidade do edifício reflecte, frequentemente, valores históricos e culturais que estão na base da estrutura onde se inserem. Ao reabilitar um edifício situado no centro histórico, este integra, inegavelmente, um valor urbano, enquanto elemento de definição e conformação de ruas. O edifício vive também da sua leitura enquanto conjunto arquitectónico (quarteirão), conjunto do qual não consegue dissociar-se e cuja morfologia da implantação também lhe é derivada. Assim, não se pode intervir no mesmo, pensando-o enquanto objecto isolado. Ele é parte integrante da evolução da cidade, da sua forma primitiva, e mantém, por conseguinte, relações com a mesma, pelo que o edifício deve ser interpretado na continuidade das relações que o fundaram mas procurando também integrar-se e dialogar harmoniosamente com a lógica do presente.

22 Câmara Municipal de Viseu, Centro Histórico de Viseu – Reabilitar com paixão, Recuperar o coração. Disponível em: < http://www.cm-viseu.pt/doc/CentroHistorico/centrohistorico.pdf>. Consultado no dia 10/08/2016.



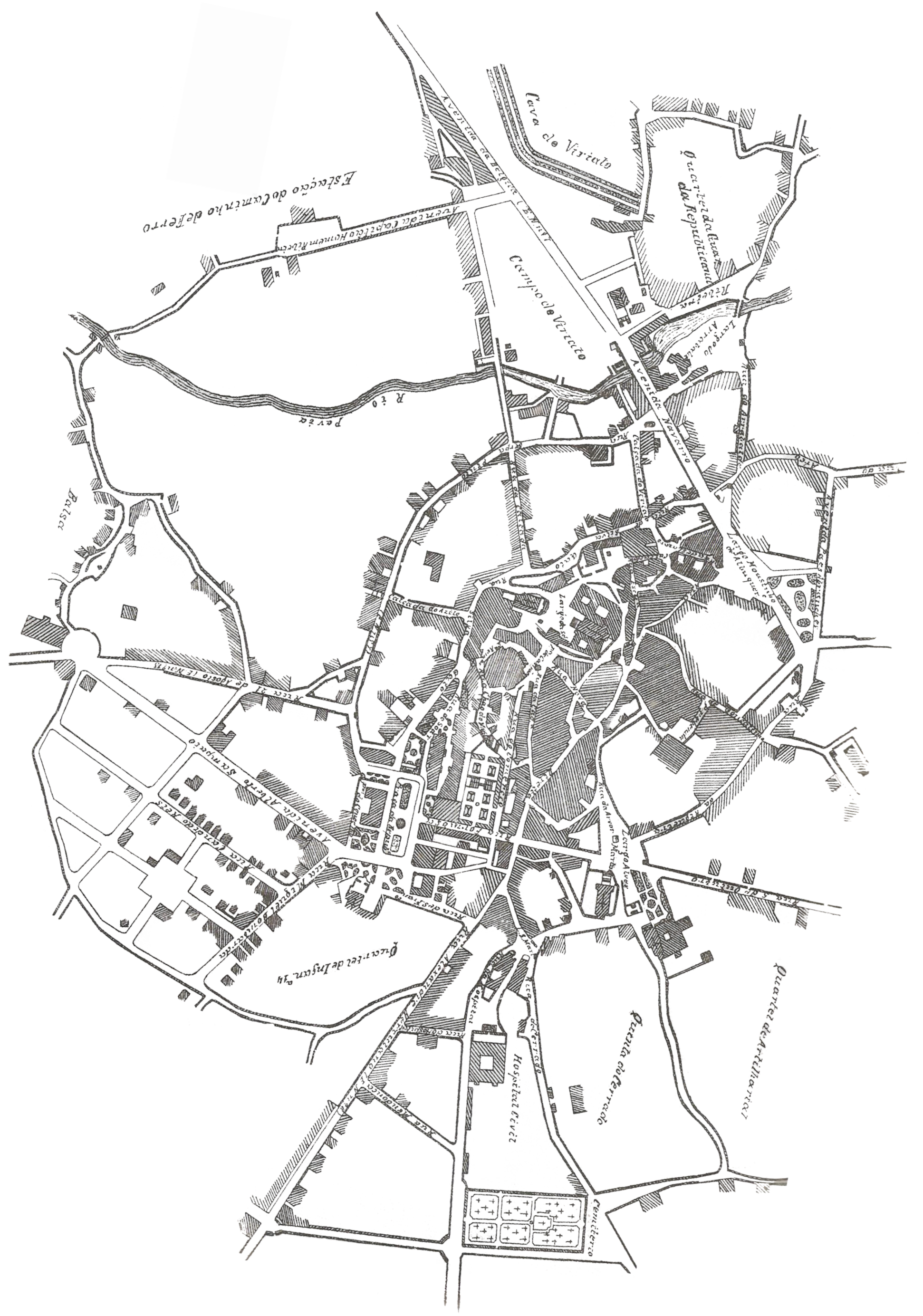
Viseu no tempo dos Romanos



Viseu século XII



Viseu século XIX



Viseu em 1920

Cartografias antigas existentes de Viseu

III

EDIFÍCIO

3.

Da matéria habitada à habitação de matéria

3.1 Sobre a importância do estudo da obra a reabilitar

A importância do presente edifício na dinâmica urbana e social viseense assim como a singularidade da sua arquitectura despertaram o interesse e a oportunidade de realizar o presente projecto de reabilitação.

> "... tende hoje a considerar-se que cada caso é um caso e que a teoria de intervenção nascerá de cada circunstância nunca generalizável - circunstância de que fazem parte não só a expressão da individualidade de cada autor, como a obrigação ética de um rigoroso e exaustivo reconhecimento histórico e arqueológico do edifício a transformar."[1]

A reabilitação de um edifício não pode ser dissociada de um problema de projecto. Embora esta incida numa construção já existente, a intervenção transporta consigo uma série de reflexões e deliberações que exigem um profundo conhecimento do edifício que se tenciona fazer reviver. Torna-se essencial perceber a sua implantação, as regras da sua composição, a organização dos seus espaços, os seus materiais, mas também as diferentes camadas temporais que o acompanharam e que justificam a fisionomia do presente. Esta reflexão, de um estudo mais geral até ao mais ínfimo detalhe, permitirá adequar a intervenção ao caso particular em estudo.

Se é verdade incontestável que a questão patrimonial não pode resultar de uma fórmula universal, é ingénuo ou desprovido da realidade o pensamento que esta temática projectual pode resolver-se simplesmente caso a caso, sem um debate que procure

1 COSTA, Alexandre Alves, «O património. Entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade», *Jornal dos Arquitectos nº213*, Novembro/Dezembro 2003, p. 9-10

controlar a proliferação de certas intervenções despropositadas. As particularidades de cada edifício exigem uma cultura de projecto que considere cada aspecto da sua identidade, no entanto, este aparente excesso de liberdade intervencionista emancipa igualmente atitudes que, sob a capa da protecção patrimonial, não reconhecem os valores herdados do passado.

Reconhecendo a necessidade de um debate actual que reflicta sobre a reabilitação de edifícios, exige-se a atenção à singularidade da obra a transformar. Uma obra transporta consigo uma história cujos valores ultrapassam o valor arquitectónico para acrescentar outros como são exemplo o valor histórico e/ou arqueológico, o valor construtivo, o valor social e o cultural. Assim, a reabilitação deste edifício não poderia estar alheia a tais significados pelo que se procedeu a um estudo exaustivo de cada aspecto da sua existência. Se no passado o edifício estava repleto de pessoas - matéria humana -, no presente este tem sido habitado por outro tipo de matéria, poeira que teima em querer ocultar o que outrora fora novo mas que no toque suave salienta cada detalhe desse tempo. Trata-se, assim, de um processo de (re)descoberta do edifício, analisando cada traço da sua identidade.

3.2 O edifício no presente

O edifício do antigo Orfeão de Viseu, também conhecido por *Monte-pio Filantrópico Viseense*, situa-se em pleno centro histórico da cidade denominada, estando a fachada principal voltada para a rua Direita e o logradouro tardoz virado para a rua da Senhora da Boa Morte. Encostado entre dois edifícios contíguos, este apresenta apenas duas frentes, estando o seu lote caracterizado pelo contacto entre duas ruas de cotas distintas.

Quanto à sua fundação, não se conhece a data exacta da sua construção, embora o sistema construtivo do edifício assim como alguns documentos encontrados no Arquivo Histórico de Viseu[2] e nos estatutos cedidos pelo Ministério da Admistração Interna referentes ao programa original[3] apontem a obra como sendo, provavelmente, dos finais do século XIX. A análise de cartografias antigas do núcleo urbano viseense, empreendida no capítulo anterior, permitiu ainda perceber não só a sua evolução urbana mas também apreender o surgimento do edifício do antigo Orfeão e a ocupação do lote

2 Ver no anexo A

3 O programa original terá sido o de *Monte-Pio Philantropico Viziense* (1859).



019

Aeroclube de Viseu, O edifício e o centro histórico de Viseu - vista aérea tridimensional, s.d



020

Fonte:Google maps, O edifício e o centro histórico de Viseu - vista aérea bidimensional, 2017

ao longo do tempo, servindo assim não só para a compreensão daquele lugar como para validar igualmente a data, ainda que não específica, da sua fundação.

O edifício a reabilitar desenvolve-se em dois pisos, sendo no piso térreo que se situa a entrada do mesmo, conectando-se com a rua Direita. A organização espacial do piso térreo é feita de forma axial em torno do átrio alongado que liga a entrada principal ao piso superior. Este eixo central está separado e separa igualmente as duas lojas do piso térreo, tendo estas uma entrada independente acessível pela rua. Denota-se, assim, uma clara divisão entre espaço comercial e espaço cultural, observando-se a coexistência de três entidades diferentes no mesmo edifício cujo diálogo é apenas possível pelo exterior.

Verifica-se ainda, no piso térreo, a existência de um meio-piso em cada loja destinado a arrumos, sendo estes acessíveis por escadas próprias. No entanto, não foi possível realizar o levantamento desses espaços, tendo a informação sido fornecida pela *Sociedade de Reabilitação Urbana de Viseu*. A distinção das lojas reside, essencialmente, na sua profundidade. No entanto, ambas encontram-se descaracterizadas face àquilo que seria a construção original. Uma delas, a mais profunda, possui um *mezzanino*, não original, que permitiu o aumento do espaço destinado à actividade comercial aí localizada e cuja extravagância em nada respeita as características naturais do espaço pré-existente e da sua fachada. A segunda loja, situada a Norte da entrada principal, encontra-se actualmente ainda em funcionamento e vê a sua profundidade reduzida em relação à anterior dada a localização da caixa de escadas principal nessa lateral do edifício.





021-022

Interior da loja desocupada, 2015



023

O edifício visto da rua Prebenda, 2016



024

Interior da drogaria Cedofeita, 2017

Ao contrário da simetria presente na fachada principal, o interior do edificado apresenta uma organização assimétrica acentuada pela localização da caixa de escadas principal e a qual visa tirar partido da luz na organização dos seus espaços, tendo em conta as circunstâncias físicas e geográficas da sua implantação.

No átrio de entrada, alongado, são visíveis vestígios de uma caixilharia que delimitaria um possível guarda-vento, marcando o espaço de entrada que prepararia o visitante para o espaço interior do antigo Orfeão. Esta caixilharia faria, deste modo, a transição entre o espaço da rua e o espaço da recreação e lazer. Este átrio possibilita ainda o acesso a um espaço de arrumo e a um corredor de serviços que liga directamente à zona da copa situada no piso acima.

Perpendicularmente a este eixo, encontra-se a caixa de escadas principal, em granito, que leva ao piso superior. Subindo a escada, é possível aceder a duas salas de dimensões generosas e uns sanitários, espaços estes com entrada própria a partir do átrio neste piso. No entanto, a observação dentro dos sanitários de paredes em alvenaria de tijolo, que ocultam uma abertura na parede de tabique da sala prinicipal que daria para este mesmo espaço, ponderam os sanitários como uma construção posterior ao tempo original da obra, podendo não ter sido este o programa aí localizado ou não ter sido esta a organização espacial original.

Deste piso, fazem ainda parte uma copa, uns sanitários de serviço e uma sala, apenas visíveis e acedidos pelas traseiras da sala principal (sala A) ou através do corredor de serviços já mencionado anteriormente. A partir destes espaços é possível aceder, através de um lanço de escadas, ao logradouro situado a tardoz, sendo este o único acesso ao mesmo, para além do acesso exterior independente a partir da rua da Senhora da Boa Morte.



025
Átrio de entrada com tecto degradado, 2015



026
Escadas em granito no átrio de entrada, 2015



027
Copa do aumento posterior em ruína, 2015



028

Átrio de distribuição do piso superior, 2015

Os espaços referidos ultimamente, pelas suas características técnicas e construtivas, representam, indubitavelmente, construções de um tempo posterior ao original, devendo a sua criação a necessidades programáticas que surgiram com o avançar do tempo e como apoio aos utilizadores do edifício. Assim, observando com atenção as plantas do edificado existente sobressaem essencialmente dois tempos de construção, facilmente apreendidos pela diferença estrutural e material das paredes que delimitam os seus espaços e pela espessura das mesmas. Com efeito, os limites perimetrais da primeira construção são de uma espessura em muito superior à das paredes criadas nos tempos posteriores.

Quanto às salas principais presentes no primeiro piso, embora ambas possuam aberturas para a frente do edificado, a sua orientação em relação a esse plano é distinta. A sala B, de geometria irregular, tem o seu lado maior voltado para a fachada, beneficiando de uma grande luminosidade e relação visual com a rua Direita. A sala A, de planta rectangular, tira proveito da profundidade total do edifício primitivo, tendo os seus lados menores direccionados para a rua Direita e para a sala que a interliga à copa, respectivamente. A presença de um pequeno palco lateral, de um provável camarim e de um acesso ao sótão a partir do interior da sala A também a distinguem da sala B, em termos de uso, no entanto, essa distinção será feita com mais pormenor mais à frente.

Na imediação da sala B, é perceptível a existência de um espaço de programa não definido, acessível quer pela mesma quer pelo átrio do primeiro piso. A sua fisionomia, estreita e alongada, assemelha esse espaço a um corredor, podendo ter sido um espaço de passagem para artistas ou funcionários dada a existência de uma porta de carácter secundário no interior da sala B. Este pressuposto torna-se plausível dada a existência de dois arcos distintos no tecto da sala B que admitem a configuração de três espaços, podendo esse corredor ter sido um artifício concebido para oferecer outra entrada no caso de se procurarem delimitar dois espaços de uso diferente, sendo o terceiro um palco. Todavia, estas são apenas suposições pessoais assentes na análise destes espaços, pelo que não são garantias do uso concedido aos mesmos no tempo original da obra, enquanto montepio.

Um elemento importante a referir igualmente, neste piso, trata-se da caixilharia interior existente entre as duas salas principais cuja abertura possibilita não só o contacto entre as mesmas como a possibilidade de leitura de um espaço único de planta em L. Em termos espaciais, denota-se ainda a presença de duas varandas de sacada no piso superior, uma em cada extremidade do plano frontal, que estabelecem o contacto exterior a um nível mais elevado e de onde é possível apreender toda a especificidade e longitudinalidade da rua Direita.



029

Sala A, 2016



030

Sala B, 2016

Assim, estamos perante um edifício cujo lote realiza o atravessamento de um quarteirão e que, por ligar ruas a cotas distintas, vê a sua implantação condicionada pelas condições físicas e geomorfícas do seu terreno. Estas condicionantes também justificam a diferença de luminosidade natural existente nesta obra arquitectónica, apresentando uma menor luminosidade a tardoz, daí estarem instalados nesta zona espaços de arrumos e serviços.

Em síntese, a organização espacial do edifício é muito clara. No piso inferior, situam-se as lojas independentes e a entrada principal do "Orfeão" enquanto que no piso superior situam-se as salas principais, intrínsecas ao programa instalado, assim como os espaços de apoio ao correcto funcionamento da obra.

3.3 O edifício ao longo do tempo

Ao realizar um projecto de reabilitação de um edifício surge a confrontação com uma realidade arquitectónica que nem sempre é entendida ao primeiro olhar. Contemplam-se espaços, junções de materiais, permanências de intenções passadas agregadas no edifício como que peças de um *puzzle* que ainda não se conseguiu decifrar.

A identidade do edifício e a sua apreensão partem geralmente desta resolução. O conhecimento profundo de uma construção existente apela a que se compreenda o todo mas também cada uma das suas partes. Quando o edifício está num estado claro de abandono, vazio de pessoas mas também de objectos, esta tarefa pode revelar-se particularmente árdua, mais ainda se não restarem provas iconográficas ou bibliográficas que descrevam o edifício.

A razão de ser de cada espaço criado, de cada espaço vivido ao longo do tempo, esconde muitas vezes pistas fundamentais para uma boa reabilitação, auxiliando na sustentação de cada futura decisão tomada. Na sequência deste pensamento, realizou-se uma investigação em torno do passado do edifício do antigo Orfeão de Viseu de modo a compreender cada espaço, cujo desenho e ocupação estiveram sempre dependentes do seu criador mas também dos programas que o edifício foi tendo ao longo do tempo.

O edifício a reabilitar dispôs de vários usos ao longo do tempo, sendo que, de acordo com o Doutor António Vicente Figueiredo, actual presidente da direcção do

Orfeão de Viseu, o edifício albergou, na sua história, os seguintes programas: Montepio[1], em seguida foi ocupado pela família Engrácia Carrilho e depois pelo Orfeão de Viseu, sendo que, após este último ter mudado as suas instalações para a rua Serpa Pinto, o primeiro piso terá sido comprado por um particular[2] que, após não pagar as devidas prestações ao banco, terá visto este bem confiscado. Já o piso térreo foi alugado ainda pelo Orfeão de Viseu a diversas lojas de comércio - ourivesaria Rocha Azevedo, centro de cópias,drogaria Cedofeita, entre outras - tendo permanecido apenas esta última até aos dias de hoje.

Desde então, o edifício permaneceu num estado claro de abandono, não tendo qualquer uso a não ser o proveniente de uma drogaria existente numa das suas lojas no piso térreo, voltada para a rua Direita. Esta drogaria - drogaria Cedofeita - ocupa o edifício há cerca de trinta e seis anos, sendo um negócio de família. Antes da mesma fixar-se no edifício existia ali uma ourivesaria, como afirma Andreia Mões, filha do proprietário da drogaria, quando questionada sobre o tempo de ocupação do negócio do qual faz parte.

A investigação realizada na procura da origem do edifício permitiu perceber que este se tem caracterizado pela flexibilidade ao longo do tempo, uma vez que o seu programa tem sofrido mutações consoante as diferentes entidades que o habitaram. Neste processo de descoberta da história do edifício, verifica-se que o abandono actual do edifício contrasta generosamente com o uso que teve ao longo das décadas.

Dos programas que se instalaram no edifício sobressaem, naturalmente, o mais remoto - Montepio - assim como o Orfeão. Tendo em conta o tempo de ocupação, estes dois programas foram, indubitavelmente, grandes marcos na história do edifício, sendo que estes detinham uma influência social no meio urbano viseense. O primeiro associado a uma influência maiormente económica nos seus sócios e o segundo representando uma clara dinâmica na vida lúdica da cidade.

Assim, com vista a um conhecimento mais aprofundado do objecto a intervir, interessa compreender de que modo estes dois programas se instalaram no edifício e qual seria a organização espacial aí decorrente.

1 Os *Monte – pios*, sucintamente, eram instituições de caridade e sociedades privadas de ingresso voluntário que concediam pequenos empréstimos às classes mais baixas em troca da penhora dos seus bens. As condições oferecidas eram melhores do que as do mercado e permitiam, assim, satisfazer as condições mais básicas das pessoas, tendo estas o direito a um subsídio em caso de doença ou prisão para além de conceder uma pensão à família após falecimento.

2 Durante uma visita ao edifício para dar seguimento ao seu levantamento, o proprietário da loja Ribeiro & Campos Lda., situada em frente ao edifício em estudo, informou-me também deste particular, dizendo que se tratava de um senhor de Castro Daire que ali pretendera fazer um grande investimento. Este acabaria por destruir grande parte do edifício com esse fim, sendo por sua causa a inexistência de revestimentos nas paredes do edifício.

Com o objectivo de recolher o máximo de informação sobre o edifício, procurou-se contactar a Câmara Municipal e o Arquivo Histórico da cidade, contudo, verificou-se uma escassez de documentos referentes ao mesmo, não havendo desenhos técnicos oficiais relativos ao edifício. Esta situação estende-se às próprias cartografias da cidade, inexistentes nas instituições anteriomente referidas. Tal situação deriva da ocorrência de um incêndio em 1856 no Paço do Concelho que destruiu toda a documentação arquivada, facto que viria a repetir-se anos depois com o "incêndio de 15 de Julho de 1926"[3]. As cartografias presentes no primeiro capítulo provêm, assim, do livro *Viseu – estudo de uma aglomeração urbana* de Amorim Girão. É curioso notar que o autor já na altura acusava a falta de documentação gráfica relativa a Viseu.

> "… é notória a falta de plantas topográficas ou mesmo de vistas panorâmicas da cidade antiga, contrariamente ao que sucede em muitas outras cidades portuguesas"[4].

Contactando a Sociedade de Reabilitação Urbana de Viseu, auxílio valioso no desenvolvimento desta dissertação, esta disponibilizou alguns desenhos técnicos relativos à situação actual do edifício assim como permitiu a realização das diversas visitas ao edifício, essenciais para proceder ao levantamento do mesmo. Contudo, estes também acusaram a falta de documentos relativos ao passado do edifício.

Desta forma, os desenhos técnicos do edifício presentes nesta dissertação resultam de um levantamento exaustivo feito no local, não havendo qualquer tipo de registo gráfico da sua organização interior em épocas mais remotas. A descoberta da sua organização anterior revelou-se, deste modo, uma tarefa árdua que teve de assentar em pesquisas bibliográficas e no contacto de várias pessoas que pudessem facultar informações valiosas sobre a ocupação do edifício no passado. Só assim se tornou possível esboçar possíveis organizações que indicassem qual teria sido o uso de cada espaço no passado para proceder a uma correcta intervenção.

Os dados obtidos com a investigação realizada permitem corroborar o programa original do edifício como sendo o de montepio filantrópico. Este tipo de programa surge naturalmente associado à época e sociedade vigente na altura. Os montepios e os socorros mútuos portugueses surgiram por volta de 1830, numa altura em que o país era marcado pela sua ruralidade. Estas sociedades de mútuos socorros desempenharam um papel fundamental, nomeadamente na atribuição de pensões e empréstimos a pessoas carenciadas, numa altura em que não existia legislação social[5].

3 ARAGÃO, Maximiano de, Viseu instituições sociais, Lisboa, Seara Nova, 1936, p.

4 GIRÃO, Amorim, *Viseu - estudo de uma aglomeração urbana*, Coimbra, Coimbra editora, 1925, p.

5 FONZO, Erminio, *Società di mutuo soccorso e consorzi agrari in Portogallo. Il caso del distretto di Viseu (1855-*

Aliás, esta última só a partir da segunda Guerra Mundial é que passa a incorporar uma preocupação do Estado.

O período de crise económica portuguesa decorrido entre os anos de 1880 e 1890, com a declaração oficial de bancarrota pelo Estado em 1892, representou uma fase conturbada do país com uma queda do nível de produção e subsequente maioria da sua população desempregada face à situação e com a queda simultânea do poder de compra.

Nos finais do século XIX, o distrito de Viseu, o de maior densidade populacional a seguir aos do Porto e Lisboa, detinha a taxa mais alta de emigração em Portugal e constava entre os salários mais baixos do país[6]. Esta situação favoreceu a adesão de parte dos seus habitantes às associações de mútuos socorros com vista a adquirirem alguma estabilidade e auxílio nos momentos mais dificéis das suas vidas.

As associações dividiam-se em três tipos: os Montepios, fundados principalmente entre 1830 e 1870 e com conotações religiosas; as sociedades de mútuos socorros, dirigidas a trabalhadores de qualquer estrato profissional; e as sociedades profissionais, limitadas a uma classe de trabalhadores. Em Viseu, estas surgiram a partir de 1851, registando-se três destas instituições sociais, designadamente a "Sociedade Civilizadora, o Montepio Filantrópico Viseense e a Assembleia Viseense"[7].

O primeiro estatuto do Montepio Filantrópico Viseense data do dia 7 de Fevereiro de 1859, com a devida[8] aprovação do mesmo pelo rei D. Pedro V e pelo Ministro e Secretário de Estado das Obras Públicas, Comércio e Indústria Carlos Bento da Silva. Este documento constitui uma prova da existência da instituição nos finais do século XIX, sendo que a sua localização na rua Direita é autenticada pelo autor Maximiano d'Aragão quando sobre a instituição refere

> " Desde há muitos anos que esta sociedade é das que nesta cidade maior concorrência tem tido nas sessões ordinárias. Funciona num excelente prédio da rua Direita com entrada também pela rua do Senhor da Boa Morte, o qual foi reedificado há poucos anos desde os fundamentos, e parte dele incendiado em 15 de Julho de 1926, e reconstruído pouco depois. É uma das mais simpáticas e benemerentes sociedades de Viseu"[9].

1926), p.1. Disponível em: http://www.academia.edu/5038709/Societ%C3%A0_di_mutuo_soccorso_e_consorzi_agrari_in_Portogallo._Il_caso_del_distretto_di_Viseu_1855-1926_ [acedido em 25.02.2017].

6 Idem, ibidem

7 ARAGÃO, Maximiano de, *Viseu instituições sociais*, Lisboa, Seara Nova, 1936, p. 166

8 A constituição de uma associação exigia, na altura, a aprovação régia da mesma. Ver: *Estatutos do Monte-pio Philantropico Visiense*, Thipographia do Jornal de Vizeu, Viseu, 1859

9 ARAGÃO, Maximiano de, *Viseu instituições sociais*, Lisboa, Seara Nova, 1936, p. 173

Não se conhece o impacto que o incêndio mencionado teve realmente no edifício existente nessa altura, contudo, apesar de alguns viseenses repetirem que este destruiu por completo o edifício situado na rua Direita, é mais plausível que a destruição plena referida ter-se-á verificado numa construção existente outrora junto à rua da Senhora da Boa Morte.

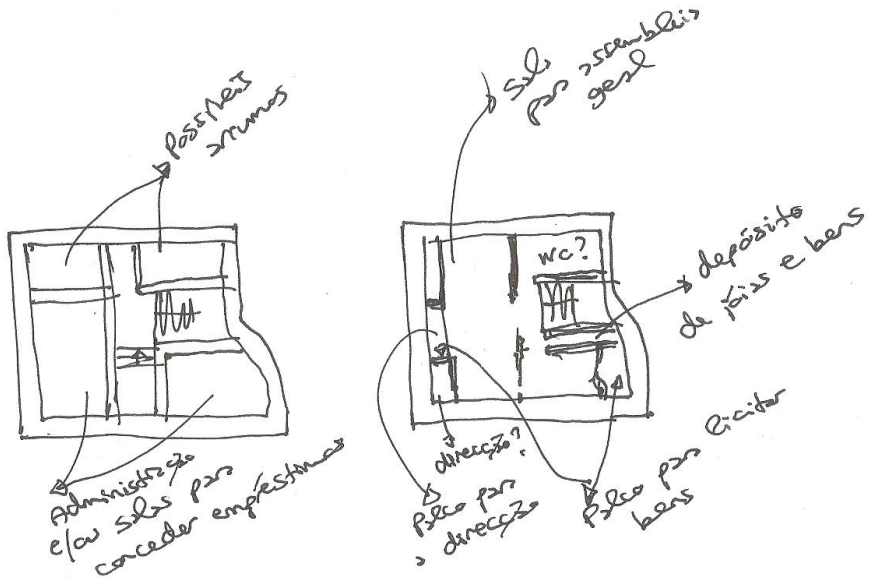
Esta conclusão pessoal tem como base as seguintes premissas: Em primeiro lugar, a análise da cartografia do século XIX demonstra ter existido ali uma outra construção ou ampliação do edifício sito na rua Direita que desaparece doravante. Em segundo lugar, tendo em conta as referências à destruição do arquivo presente no Paço do Concelho, na altura situado na hoje denominada Praça D. Duarte, a orientação geográfica leva a crer que o incêndio propagar-se-ia primeiramente para a zona da rua do Senhor da Boa Morte e que, caso este atingisse o edifício da rua Direita, esta destruição apenas terá sido parcial e não terá provocado grandes sequelas na estrutura do mesmo.

Um dos documentos encontrados no arquivo municipal de Viseu fortalece esta asserção. Com efeito, nele presencia-se um requerimento de licença por parte de Amadeu Gomes de Figueiredo, presidente da direcção, para a construção de um muro de vedação "do terreno que foi ocupado pelo prédio que possuía na Rua do Senhor da Boa Morte e que foi destruído por um incêndio (...)"[10], pedido este efetuado no dia 5 de Novembro de 1926. Neste documento não se faz qualquer tipo de menção a possíveis estragos no edifício junto à rua Direita.

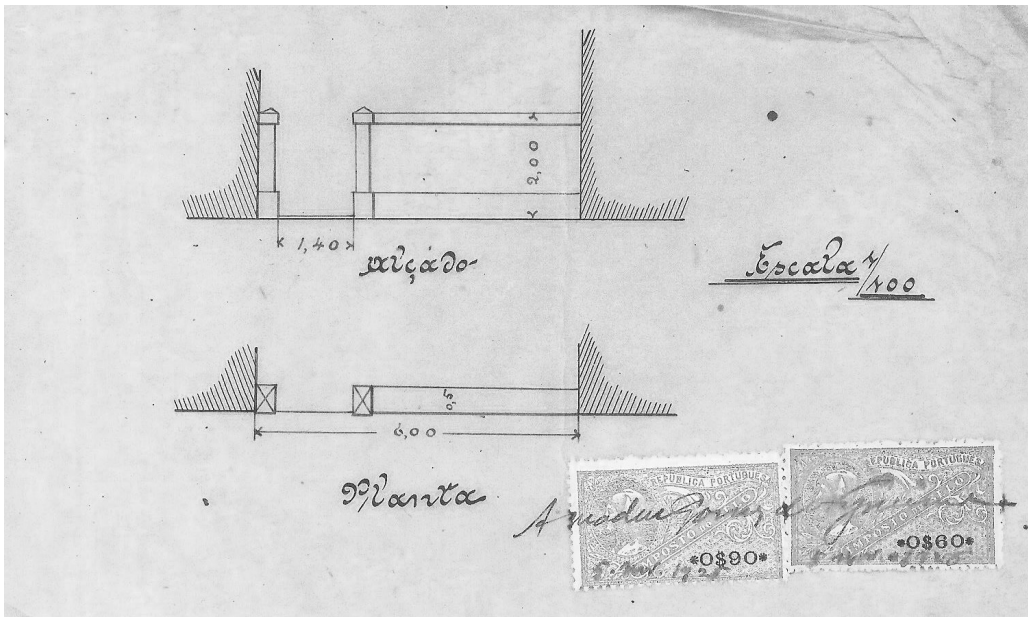
Nos estatutos sobre esta associação não há qualquer referência à organização espacial nem às especificidades do programa instalado, no entanto, a análise dos seus doze capítulos e oitenta e oito artigos fornece informações precisas acerca do objectivo da sociedade, a existência de sócios ordinários e sócios protectores, os direitos e deveres dos sócios, penas, assim como da administração, da assembleia geral e do destino dos fundos da sociedade. A organização do edifício seria, portanto, próxima àquela que associamos a um banco, muito provavelmente com salas destinadas à administração, sala para a assembleia geral e, talvez, uma sala para licitação dos bens penhorados não reclamados. A isto acresceria logicamente os respectivos espaços de apoio, como por exemplo os sanitários e arrumos.

Face à diminuição do número de sócios e tendo por fim conceder espaços de lazer aos sócios inscritos na instituição, no dia 29 de Setembro de 1894 são promulgados novos estatutos, mudando a associação o seu nome para *Sociedade de Recreio Protectora*

10 Ver anexo A.



031
Esquisso de possível organização do edifício enquanto montepio, atendendo aos estatutos, 2017



032
Autor desconhecido, Desenho de muro de vedação proposto, 1926

do Monte-Pio Viziense. Neles estão escritas as condições do novo regulamento, sendo que a maior transformação verifica-se ao nível do objectivo da Sociedade. Dentro da continuidade dos objectivos definidos no estatuto anterior, esta passa a proporcionar aos sócios "passatempos honestos com a possível commodidade, aceio, e ordem e ministra-lhes e aos seus filhos instrucção na bibliotheca e aulas, estabelecidas quando as circunstâncias o permittirem"[11]. Segundo o Doutor Erminio Fonzo, doutorado em história e investigador na universidade de Salerno, a inclusão de actividades de lazer demonstra o desejo do Montepio de Viseu em oferecer aos seus sócios um lugar onde passar o tempo, o que favorecia, pelo convívio, à tomada de consciência política, sendo que permitia aos sócios exercer a sua democracia[12].

Nos estatutos de 1894 não há também qualquer referência a especificidades programáticas mas a leitura da finalidade desta instituição demonstra que esta passou a integrar espaços destinados a uma biblioteca e salas de aulas, embora nada refira que estes seriam espaços autónomos ou até mesmo permanentes. O único documento encontrado em que se fala do edifício em si trata do pedido de licença no ano de 1912[13], por parte do presidente José d' Almeida Marques, para substituir a caiação da frontaria do edifício situado na rua Direita pelo assentamento de azulejo. Em 1921, 1922 e 1924[14], verificaram-se novas alterações aos estatutos antecedentes, contudo, estas incidiram mais na aferição de novos valores para as quotas dos sócios e das respectivas pensões.

O surgimento da Segurança Social e a abertura de Caixas Económicas foram aos poucos retirando a importância e o próprio sentido das associações de mútuos socorros, o que resultou na crescente diminuição dos sócios inscritos e consequente dissolução destas associações privativas. Não se sabe a data exacta da dissolução do Montepio Viseense, uma vez que não consta qualquer informação no arquivo. No entanto, dando seguimento ao que constava nos estatutos de 1894 em que é dito que "No caso da dissolução da Sociedade, o saldo líquido será cedido ao Monte-Pio Viziense, e na falta d'este, a um instituto de beneficência de Vizeu que a assembleia geral escolher, se não houver lei em contrário.", é possível que após a sua dissolução a Santa Casa da Misericórdia de Viseu tenha beneficiado dos seus bens dado os acordos que mantinha com esta entidade.

Pondo de parte este lapso existente na cronologia desta obra, sabe-se que no dia 11 de Junho de 1945 é assinada a aquisição do edifício a favor de Maria do Céu

---

11 *Estatutos da Sociedade de Recreio Protectora do Monte-Pio Viziense*, Typographia central, Viseu, 1894, p. 5

12 FONZO, Erminio, *Società di mutuo soccorso e consorzi agrari in Portogallo. Il caso del distretto di Viseu (1855-1926)*, p. 6. Disponível em: http://www.academia.edu/5038709/Societ%C3%A0_di_mutuo_soccorso_e_consorzi_agrari_in_Portogallo._Il_caso_del_distretto_di_Viseu_1855-1926_ [acedido em 25.02.2017].

13 Ver Anexo A.

14 Documentos consultados provenientes do Ministério da Administração Interna.

Girão Ferreira, casada com Manuel Augusto Engrácia Carrilho, tratando-se de uma herança do seu pai, Nuno dos Santos Ferreira. Não se sabe de que modo o edifício terá sido ocupado nesta fase. Ao contactar o filho mais velho do casal, Nuno Carlos Ferreira Carrilho, advogado em Viseu, este não soube esclarecer o uso que o edifício teve assim que foi herdado pela sua mãe, informando apenas que este foi alugado, durante vários anos, ao Orfeão de Viseu, antes de este último proceder à compra do edifício. Esta informação é igualmente partilhada aquando uma reunião com o actual presidente da instituição referida anteriormente. Deste modo, não se conseguiram informações pertinentes nem fotografias deste pedaço da história do edifício.

Segundo o Doutor Vicente Figueiredo, no dia 14 de Novembro de 1988 realizou-se a constituição de "propriedade horizontal, ficando o edifício com três fracções distintas, destinando-se as fracções A e B a comércio e a fracção C a fins não habitacionais (Sede do Orfeão de Viseu), constituído pelo primeiro andar, com 10 divisões e uma área de 448m2, duas varandas com 3m2, um terraço com 8m2, sótão com 82 m2, um logradouro com 74m2, e o rés-do-chão com 50 e 51m2."[15]. Contudo, ao consultar fotografias presentes na Sede actual do Orfeão, a inauguração da nova Sede do Orfeão de Viseu na rua Direita está identificada como tendo ocorrido no dia 10 de Novembro de 1955, sendo que no dia 26 de Março de 1997 é assinada a escritura de compra e venda desta Sede entre os herdeiros do engenheiro Engrácia Carrilho e a direcção do Orfeão de Viseu, representada por António Vicente de Figueiredo.

A cedência de fotografias e de um desenho de uma planta, ainda que não rigorosa, por parte do Orfeão de Viseu permitiram compreender não só a organização e o estado da obra nessa altura como também a afluência de pessoas que utilizava o edifício. Estas fotografias também revelaram-se testemunhos importantes do uso dado aos espaços, com enfoque no respeitante aos palcos. Para além do palco que actualmente ainda se observa, denota-se a existência de um palco de maiores dimensões na sala B onde decorriam diversos espectáculos, especialmente *performances* musicais. A flexibilidade dos espaços também demonstra ter sido considerada nessa altura dada a colocação ocasional de um palco desmontável no lugar de comunhão das duas salas principais de modo a tirar partido de uma maior audiência e de dois pontos de vista distintos.

Em reunião com o presidente actual do Orfeão de Viseu, este descreveu a organização do primeiro piso do edifício quando ocupado por esta entidade, destacando-se dois modos de ocupação. O primeiro, tal como indica o desenho presente no fim deste capítulo junto às fotografias antigas do edifício, e o segundo em que passa a

15 Apontamentos do Doutor António Vicente Figueiredo enviados por *email* no dia 25 de Agosto de 2017.

integrar espaços autónomos de lazer e aprendizagem. Nesta segunda fase, regista-se a abolição do palco presente anteriomente na sala B, então designada por sala Luís Afonso, e a colocação de um bar no espaço do mesmo.

Nesta fase, esta sala terá sido mais direccionada para o uso enquanto bar com vista para o já referido palco improvisado, sendo que à sala A estariam mais reservados os ensaios de coro. Contudo, apesar da referência a uma biblioteca e a uma sala de jogos nas traseiras do edifício, aquando as visitas ao mesmo observaram-se vestígios de uma copa nesses mesmos espaços que devem ter intendido apoiar serviços oferecidos na sala adjacente e também no piso inferior como indicia a presença de um lanço de escadas.

A influência que o edifício tinha neste período era notória, participando da dinâmica vivida na rua Direita, ainda repleta de movimento. Além disto, este manteve relações com o teatro Avenida, importante teatro viseense onde o Orfeão actuava quando necessitava de salas com maiores dimensões. Contudo, a crescente degradação do edifício e o surgimento de uma oferta economicamente mais vantajosa levaram a que o Orfeão desejasse mudar as suas instalações para o antigo matadouro municipal situado na rua Serpa Pinto, reabilitando-o, o que resultou na venda do piso da antiga Sede no dia 26 de Janeiro de 2009 a um indivíduo particular.

A ocupação pelo Orfeão marcou definitivamente a história do edifício, sendo que ficou conhecido doravante como o "edifício do antigo Orfeão". Este processo de descoberta da origem e dos usos do edifício, outrora repleto de pessoas e hoje abandonado, constitui certamente uma mais valia, um conhecimento imprescindível e coadjuvante para uma intervenção correcta, consciente da identidade que se pretende envolver. O passado da obra surge, assim, mais do que um contador de histórias vividas, torna-se ele próprio a narrativa de cada parede erguida, da junção entre cada elemento. Só conhecendo este passado é possível entender a razão de ser de cada espaço e, assim, tomar decisões ponderadas para a sua reabilitação.









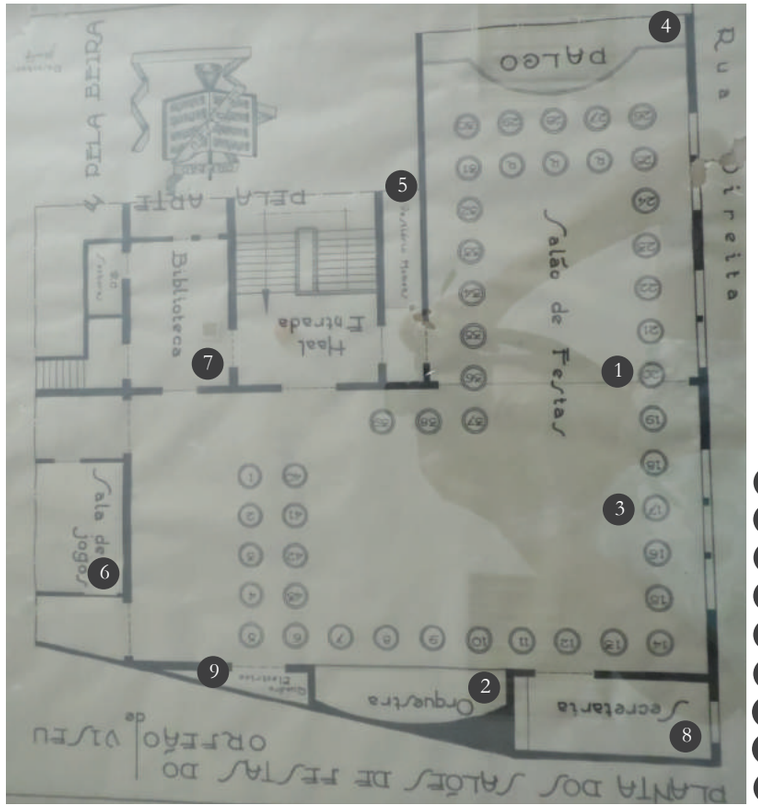





033
Ocupação do edifício pelo Órfeão de Viseu nos anos 50/60


1


1



4


2


3

1 Salão de festas
2 Palco de orquestra
3 Palco improvisado (surge mais tarde)
4 Palco (mais tarde bar, após sua demolição)
5 Vestiário masculino (mais tarde arrumos)
6 Sala de jogos (mais tarde biblioteca)
7 Biblioteca (mais tarde quartos de banho)
8 Secretaria (mais tarde direcção)
9 Quadro eléctrico


1


1


1


8

034
Ocupação do edifício pelo Órfeão de Viseu nos anos 90

3.4 Materialidade

Um edifício antigo revela técnicas na sua construção que, embora consideradas rudimentares face aos conhecimentos actuais, provêm de um forte conhecimento construtivo em que as propriedades dos materiais se interligava com a mestria dos seus construtores. A reabilitação de um edifício exige, assim, uma voluntária transposição do nosso pensamento para essa época, procurando conhecer profundamente cada particularidade dos sistemas construtivos de antanho, dado que se está a preservar igualmente um modo de construir, testemunho de conhecimentos passados.

O presente edifício insere-se no sistema construtivo típico de edifícios antigos dos finais do século XIX, embora com algumas variantes. Contudo, a sua análise particular é essencial de modo a retirar conclusões devidamente ajustadas à obra em estudo.

3.4.1 Fachadas

> "As fachadas, mais sóbrias e severas no século XVII, mais graciosas e movimentadas no século XVIII, e cujas linhas se simplificam consideravelmente no século XIX, perdendo praticamente os motivos ornamentais e tornando-se pobres e monótonas, compõem-se fundamentalmente de combinações variadas e harmoniosas de janelas, óculos e varandas, sendo estas, umas vezes, individuais e, outras corridas a toda a largura do prédio, dispostas de modo diverso nos seus diferentes pisos."[1]

As fachadas do edifício em estudo seguem as características formais e construtivas típicas de edifícios antigos do final do século XIX, existindo uma clara distinção no tratamento das duas fachadas que se torna perceptível na diferença dos materiais aplicados no seu revestimento.

A fachada principal, com frente para a rua Direita, revela uma perfeita simetria, estando no centro deste plano o portal de entrada do edifício,situado no piso térreo, pelo qual passa o eixo de composição da fachada. A organização das caixilharias exteriores, assim como de pequenas ornamentações visíveis na fachada, é realizada com base neste eixo, resultando num todo equilibrado e harmonioso advindo de um

1 OLIVEIRA, ErnestoVeiga de; GALHANO, Fernando, *Arquitectura tradicional portuguesa*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, p. 282

pensamento rigoroso e maturado sobre o desenho deste alçado.

Por outro lado, torna-se impossível apreender o alçado tardoz na totalidade do seu desenho mais primitivo devido a construções posteriores acrescentadas em face ao mesmo. Estas construções, "próteses" advindas das necessidades programáticas que se entenderam ali incluir em determinado tempo, são responsáveis pela criação de uma nova fachada não original que estabelece uma menor comunicação com o exterior, visível pelo número reduzido de aberturas que possui. A forma como estes corpos se interligam à construção original denuncia uma clara predominância da função face ao resto. A sua disposição diminui parte da luminosidade que era recebida no passado e suspende qualquer tipo de ligação do utilizador com o logradouro, outrora ainda existente nas traseiras.

Assim, actualmente, o alçado tardoz existente define-se pelo seu aspecto labiríntico do qual sobressaem pequenos corpos estranhos de um plano seco que recusa o diálogo com o logradouro. São apenas esses corpos os únicos elementos comunicantes com o exterior, abrigando lanços de escada que o ligam à copa do edifício. A falta de um desenho ponderado neste alçado é, assim, fruto da primazia dada à função, não se registando uma reflexão sobre o modo como estas construções se dispõem no local e o modo como estas são apreendidas pelo seu exterior.

Quanto ao revestimento das frontarias, o revestimento em azulejo é aplicado na fachada frontal em 1912[2], permanecendo intacto até aos dias de hoje e conferindo um carácter mais nobre ao plano de entrada do edifício. Na fachada tardoz, por sua vez, o alçado original é apenas perceptível parcialmente pelo interior, dada a adição

2 Ver documento proveniente do arquivo municipal de Viseu no Anexo A.





035
Vistas para os "corpos estranhos" do logradouro e para o alçado tardoz do edifício existente, 2015





036
Edifício visto da rua Direita-duas vistas, 2016|2015





037
Vista da rua da Senhora da Boa Morte para o muro do logradouro, 2015

038
Vista do logradouro para a rua da Senhora da Boa Morte, 2015

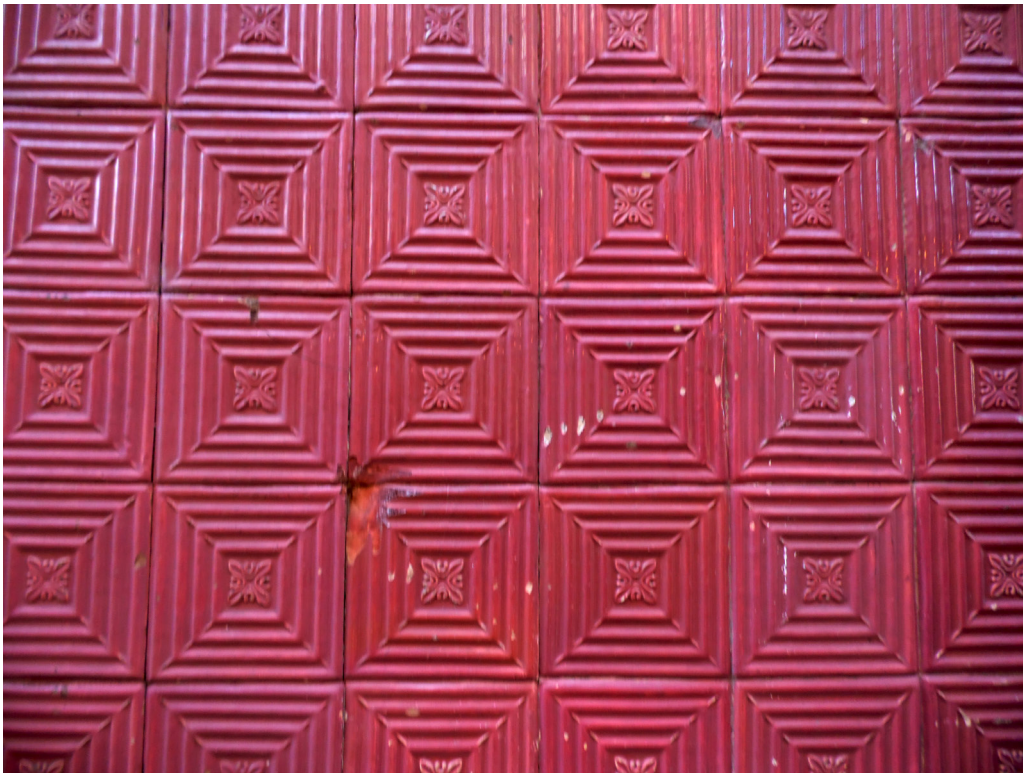
posterior de uma copa em frente ao mesmo, ocultando-o e tornando-o num plano interior. Contudo, observa-se neste um revestimento provavelmente feito com base na aplicação de uma fina camada de argamassa de cal, areia fina e pigmento ou estucado através de um barramento de pasta de cal, pintado a têmpera (tinta à base de cola)[3]. Desta uniformidade de aplicação ressaltariam apenas as peças aparelhadas em cantaria que definem os vãos, nomeadamente as soleiras, ombreiras e respectivos lintéis. Pela incerteza sentida face ao desenho do alçado tardoz, quer na sua composição formal quer na relação que estabeleceria com o terreno na sua versão original, dedicar-se-á uma análise mais ampla ao alçado frontal da obra.

A fachada frontal do edifício é dotada de uma especial riqueza no que se refere à colocação do azulejo e às características estéticas do mesmo. De cor rubi, cada azulejo de formato quadrangular dispõe de um desenho singular com linhas em forma de gravura. Cada uma destas linhas encontra-se em relevo o que confere uma grande textura à fachada, perceptível ao tacto. A justaposição dos azulejos, perfeitamente iguais, cria na sua totalidade um conjunto com alguma distinção que o assemelha aos trabalhos de algumas tapeçarias. Esta apreensão é ainda lida de modo distinto consoante o grau de luminosidade que embate na fachada, resultado das características peculiares de cada azulejo, ora reforçando as linhas verticais ora destacando as linhas horizontais da composição de cada peça cerâmica. Deste plano em azulejos, sobressaem os elementos em cantaria que conformam cada um dos vãos assim como outros elementos, tais como o remate em granito presente no piso térreo que finda o contacto da fachada com o plano da rua e lhe serve como embasamento, assim como uma faixa demarcada em cantaria que alinha as bandeiras de cada janela do piso nobre.

Ainda no plano desta fachada, no remate desta com a sua cobertura tradicional, encontram-se elementos em granito que lhe servem também de ornamento, como é o caso da platibanda e da cornija que perfazem a largura total do edifício. Destaca-se ainda a presença de seis mísulas que aparentam sustentar o pequeno balanço evidenciado pela cornija ao longo da fachada, estando dispostas segundo um critério harmonioso que parece organizar este plano do edifício em cinco superfícies de composição com base na organização dos vãos.

É possível observar ainda, justaposto ao lado inferior da cornija, a presença de um friso criado com o recurso a azulejos cerâmicos pintados com figuras geométricas. Este friso existe somente no remate superior dos panos definidos pelas mísulas que enquadram as janelas mais largas do edifício, no seu piso superior. Já a presença de ornamentos, quando existentes na fachada, é realizada com base na cinzelagem feita em

3 FREITAS, Vasco Peixoto de, *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*, Porto, Ordem dos engenheiros da região Norte, 2012, p. 37



039
Pormenor do azulejo da fachada frontal, 2015



040

Pormenor do friso cerâmico abaixo da cornija com a restante linguagem da fachada, 2015

baixo-relevo na cantaria e apresenta motivos vegetais.

Analisando de modo geral os vãos desta frontaria, distingue-se cinco tipo de caixilharias, consoante o tipo de abertura e o material de fabricação das mesmas. No piso superior, as caixilharias são em madeira, mantendo o seu desenho original, apesar do desgaste visível. Nas extremidades, encontra-se, de cada lado, uma varanda em sacada apoiada em mísulas e com guarda em cantaria, acessível através de uma janela de sacada. As restantes janelas deste piso são de guilhotina. O desenho da cantaria que conforma cada vão, assim como a presença de pilastras no mesmo material, organiza estas janelas em dois tipos de composição. Uma composição cuja cantaria enquadra e agrupa duas folhas independentes de guilhotina, separadas por uma pilastra, como é visível apenas no centro do piso superior. Uma outra composição que agrupa três folhas de guilhotina, separadas pelas duas respectivas pilastras, situação que se repete por duas vezes neste piso.

No piso térreo, uma das caixilharias exteriores é constituída pela porta de entrada, em madeira, composta ainda pelo seu desenho original. Esta entrada encontra-se recuada face ao plano frontal da fachada, abringando este espaço das intémperies e demarcando a sua importância na composição da obra. O recurso a cantarias ainda é visível no abraçar desta porta de entrada, criando um friso e um arco que acompanham o desenho natural da porta e respectiva bandeira elaborada em ferro forjado. O material pétreo é ainda usado na elaboração dos três degraus em granito que marcam e antecedem a entrada no edifício. Para além do recuo em relação à fachada referido, esta abertura é ainda evidenciada pelo pequeno frontão, assente em mísulas, que a coroa e no qual surge esculpido um rosto no seu centro. Não sabendo ao certo o que o mesmo significa, é inegável a importância que este confere a esta frontaria, definindo-a como o rosto do edifício.

Os restantes dois tipos de caixilharias, presentes neste piso e que perfazem a totalidade das caixilharias presentes nesta frente, são já um produto de alterações feitas à caixilharia original que aqui estaria localizada, tendo esta sido substituída em determinado tempo por uma caixilharia em alumínio. Esta substituição em nada respeita o que terá sido o desenho original, verificando-se uma descaracterização destes elementos a este nível. Quanto ao tipo de abertura, estas são maioritariamente fixas, observando-se a presença em cada loja de uma porta de batente que marca a respectiva entrada nestes espaços.

Actualmente, verifica-se nesta fachada, para além de alguma deterioração no respeitante às caixilharias, uma descaracterização e consequente desvalorização da obra e/ou do modo de intervenção da mesma, ao longo do tempo. Com efeito,



041
Porta de acesso às antigas instalações do Orfeão de Viseu, 2016

denota-se uma clara falta de organização e pensamento na disposição de elementos associados a infra-estruturas, advindos das necessidades contemporâneas que foram surgindo com a passagem do tempo. Fios elétricos soltos na fachada, adição de tubos de queda sem sentido, caixas-de-ar condicionado espalhadas segundo um critério de pura funcionalidade, toldes e anúncios de montras ocultando a leitura parcial da fachada, são estes os objectos que deturpam a imagem original do edifício e que, com a sua desorganização, retiram-lhe a beleza assente no equilíbrio e graciosidade da sua simetria.

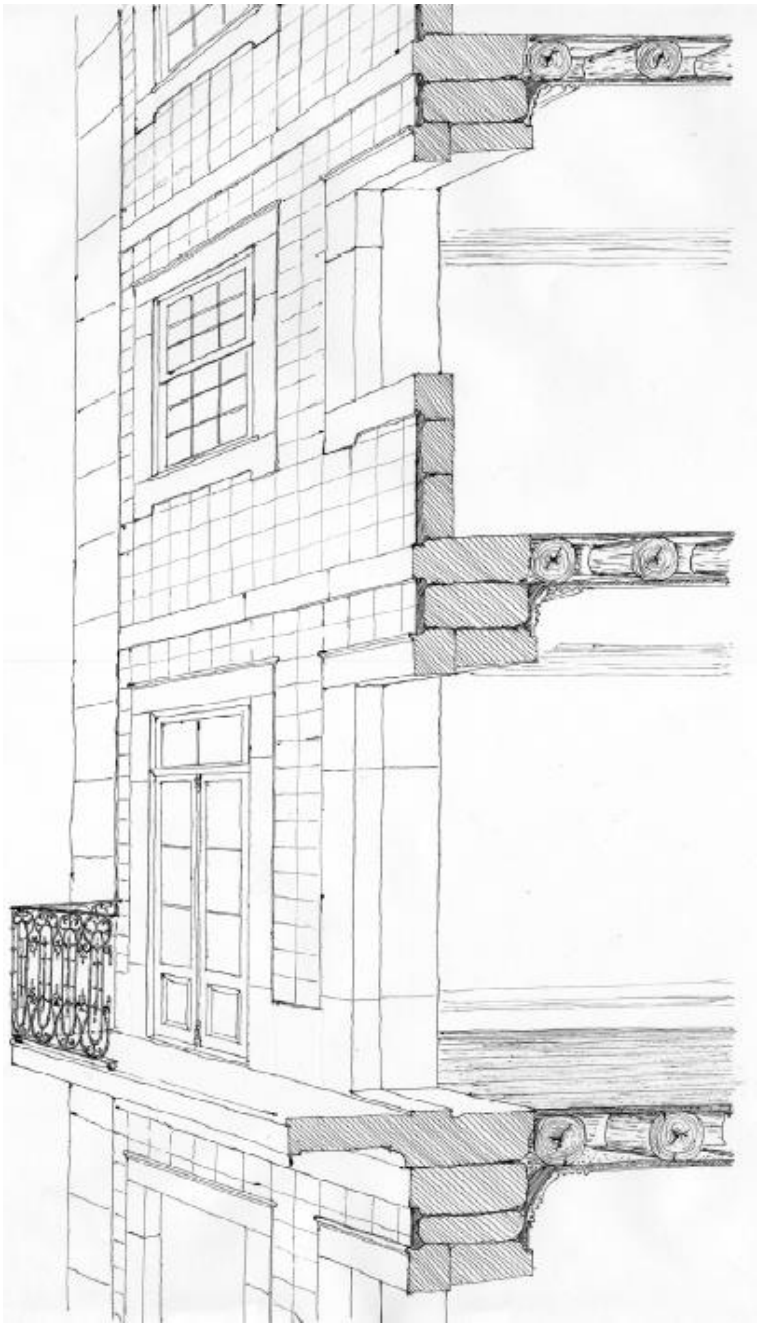
Torna-se necessário proceder à limpeza desta fachada. Retirar-lhe os implantes que foram adicionados com o tempo, reestruturá-los, organizá-los, relocalizá-los, anular alguns. Este procedimento é urgente para recuperar a identidade do edifício e para que este seja visto em toda a sua resplandescência. A atenção deve prender-se à sua composição, materialidade e textura, e não mais à disposição sem sentido de elementos infraestruturais na sua frente. Porque quando um edifício se abre para uma rua e se dá a conhecer ao mundo, é o seu rosto que estabelece a primeira comunicação com a envolvente. É ele o responsável por atrair, muitas vezes, pessoas a visitar o seu interior. Deseja-se assim que o seu rosto permaneça limpo e belo, sendo a serenidade que daí irradia a única coisa que prenda a atenção e nunca os "implantes técnicos" que se têm deixado instalar nesta frontaria do edifício.

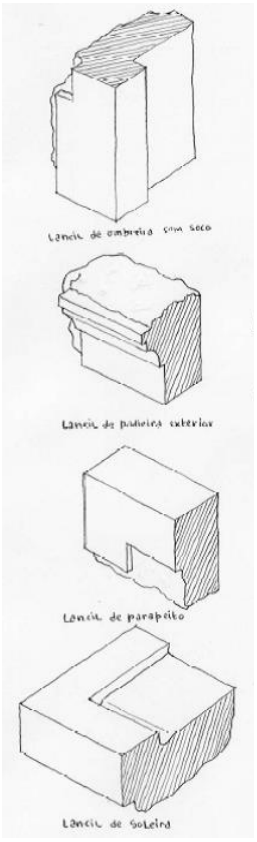
3.4.2 Estrutura - paredes

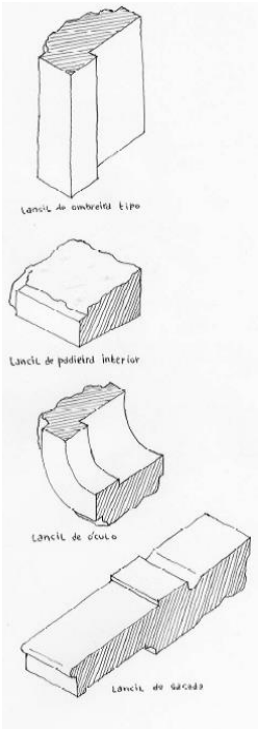
A estrutura do edifício a reabilitar segue as características construtivas de edifícios antigos com fachadas principais elaboradas em alvenaria de pedra de granito e feitura dos sobrados através da estruturação de uma grelha sobreposta de paus rolados e barrotes de madeira.

Como é corrente em edifícios até ao início do século XX, assiste-se a uma espessura considerável das paredes de alvenaria de pedra. Esta espessura significativa deriva das suas funções estruturais enquanto elementos autoportantes, superfícies nas quais se verificam também diversas aberturas. Pode-se dizer que a espessura da parede está directamente ligada à dimensão dos vãos e aos outros elementos que comporta.

Analisando as respectivas espessuras das paredes estruturais no edifício, constata-se uma diferença de espessura nas fachadas, de piso para piso. Enquanto que no piso térreo a espessura é de cerca de 80 cm, no piso superior a frontaria apresenta uma espessura por volta dos 60 cm com excepção das partes constituídas por lancis







042

Joaquim Teixeira, Corte tipo de uma fachada principal (à esq.), s.d.

043 e 044

Joaquim Teixeira, Desenho de vários tipos de lancis em cantaria de granito (à dir.), s.d.

de cantaria de cerca de 20 cm. Esta distinção deve-se provavelmente a uma noção de movimento de forças e cargas, o que leva ao estreitamento das paredes consoante se elevam pisos do solo, sendo o último, portanto, mais estreito. A nível estrutural, as paredes das fachadas deste tipo de edifícios, geralmente, não suportam o vigamento, servindo como travamento das paredes de meação e consequente consolidação do conjunto total das paredes.

A superfície das frontarias deste tipo de edifícios é construída em parte pelo aparelhamento em cantaria, usada na conformação dos diversos tipos de vãos, como ainda na feitura de elementos ornamentais variados. Consoante a natureza do elemento a construir ou a estética desejada, os lancis usados em cantaria podem possuir diferentes configurações. Essa riqueza de combinações pode ser apreciada no edifício em estudo, por exemplo, observando-se desde a presença de lançis mais quadrangulares aos mais angulosos que permitem acompanhar o desenho de cada vão.

O revestimento exterior destas paredes, já foi discutido no subcapítulo sobre as fachadas. Quanto ao revestimento interior das paredes externas de edifícios antigos, "todas as paredes são emboçadas e regularizadas com argamassa de cal, areia e saibro, com acabamento a estuque, efectuado através do barramento de pasta de cal, posteriormente caiado ou pintado."[4] Já nos espaços mais nobres, denotava-se a presença de pinturas a fresco.

O edifício do antigo Orfeão tem a particularidade de se verificar em alguns casos, quer em paredes interiores quer de meação, paredes de alvenaria de pedra revestidas internamente com tabuado, fasquios e reboco, à semelhança das paredes interiores do piso nobre. Não sendo comum, não se encontrou uma justificação sólida para este modo de construir, não se verificando tal situação nas paredes das fachadas.

No respeitante às paredes interiores, o edifício em estudo apresenta divisórias em tabique simples. As suas paredes são constituídas por tábuas costaneiras robustas com cerca de 15 cm de largura por 5 a 6 cm de espessura, colocadas na vertical, devidamente justapostas entre si. As mesmas são fixas nas extremidades superior e inferior a um elemento de madeira - serrafão - , através de encaixe macho-fêmea, que perfaz o comprimento da parede e que é pregado, por sua vez, ao vigamento de madeira. Por fim, sobre esta estrutura é pregado o fasquiado que recebe as argamassas de reboco e acabamento. Este acabamento tem as mesmas características daquele usado nas restantes paredes, o que confere continuidade no revestimento dos espaços.

A peculiaridade da estrutura das paredes interiores deste edifício reside no facto

4 FREITAS, Vasco Peixoto de, *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*, Porto, Ordem dos engenheiros da região Norte, 2012, p. 37



045

Alvenaria de pedra da fachada visível na sala B, 2016



046

Parede de meação em alvenaria de pedra revestida por estrutura de tabuado e fasquios visíveis na sala B, 2016

de as tábuas apresentarem uma dimensão generosa com comprimentos que perfazem o pé-direito total das salas do primeiro piso. Como refere o engenheiro Raimundo Mendes da Silva[5], a este aspecto estaria normalmente ligado um fenómeno de encurvadura, visto que não se registam nem elementos transversais que o controlem nem a madeira por si só tem a rigidez necessária para evitar tal deformação.

No entanto, observa-se nestas paredes a presença pontual de prumos verticais constituídos por dois carris de caminho-de-ferro, dispostos lado a lado, que contrariam e impedem qualquer deformação. Este engenho técnico é particularmente interessante uma vez que, juntamente com a estrutura de tabique aplicada nas paredes interiores, este contribui para a definição de um sistema que, pela ligação entre os diversos componentes associada à resistência do aço dos carris, impede qualquer tipo de encurvadura. Esta característica também colabora para o reforço do sistema hiperstático que estas paredes denunciam[6].

Seguindo as características construtivas de edifícios antigos,

"É de referir ainda que a localização das paredes interiores de tabique está dependente da estrutura dos sobrados, concretamente no que respeita à localização e orientação do vigamento, sobre o qual estão directamente apoiadas."[7]

No presente edifício verificam-se que algumas paredes de tabique do piso superior assentam em paredes de alvenaria de pedra, situados no piso inferior. Este facto acaba também por ser um reforço da estrutura, aligeirando a distribuição de cargas para as paredes de meação.

3.4.3 Estrutura - sobrados

A estrutura dos pisos ou sobrados de edifícios antigos era constituída por um vigamento de troncos de madeira – paus rolados – que se apoiava directamente nas paredes de meação[8]. Estes encontravam-se dispostos com o mesmo afastamento, entre 50 a 70 cm, iniciando-se com uma viga junto à fachada. Este vigamento era, por sua vez, travado por tarugos, afastados entre si cerca de 1,5 m.

---

5 SILVA, Raimundo Mendes da, Conhecer e compreender os edifícios antigos. Edifício do antigo Orfeão de Viseu - parte 3 as paredes de tabique [video em linha]. Julho 2017. [Consultado no dia 16 de Agosto 2017]. Disponível em: < URL: http://www.viseupatrimonio.pt/projeto-galeria-videos.php>.

6 Idem, ibidem. Um sistema hiperstático é aquele que dispõe de mais elementos na sua composição do do que aqueles considerados necessários.

7 FREITAS, Vasco Peixoto de, *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*, Porto, Ordem dos engenheiros da região Norte, 2012, p. 51.

8 FREITAS, Vasco Peixoto de, *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*, Porto, Ordem dos engenheiros da região Norte, 2012, p. 43



047

Contacto das tábuas e fasquios das paredes interiores de tabique, 2017



048

Presença de carris de caminho de ferro no interior das paredes de tabique, 2017

No edifício em estudo, por se tratar de uma obra do início do século XX, já se denota a presença de vigas de madeira esquadriadas, com cerca de 12 cm por 25 cm, afastadas num intervalo até 50 cm entre si. Esta estrutura é facilmente perceptível no sobrado do sótão dada a maioria do revestimento do tecto das salas do piso que lhe é inferior estar ausente devido ao estado de degradação do edifício.

De acordo com a técnica tradicional, sobre esta estrutura era pregado o soalho de madeira que viria a constituir o pavimento. No lado inferior deste vigamento, era pregado, perpendicularmente, uma estrutura de barrotes, devidamente espaçados, nos quais, por fim, vir-se-ia a fixar o fasquiado e respectivas argamassas de regularização e acabamento em estuque.

Os pisos térreos, por estabelecerem contacto directo com o terreno, eram construídos segundo uma lógica de aproveitamento de recursos disponíveis na região aliado à impermeabilização que estes necessitam, pelo que são feitos, muitas vezes, numa base de alvenaria de pedra mais tosca, às quais eram colocadas as argamassas de enchimento e regularização que receberiam, por norma, o lajeado de pedra ou o mosaico hidráulico que viriam a constituir-se enquanto o seu revestimento. É de notar que este último revestimento artesanal apresenta uma espessura até cerca de 2 centímetros, necessitando de impermeabilização inferior para que não sofram manchas derivadas de uma possível humidade do solo.

3.4.4 Estrutura - cobertura

A estrutura do telhado, do originalmente denominado *Monte-pio Viseense*, é bastante complexa e invulgar, tendo como objectivo vencer a grande largura e profundidade que definem o edifício.

Sendo um telhado de duas águas, a sobre-estrutura da cobertura permanece igual às mais correntes. Com efeito, presencia-se a existência de madres (neste caso, quatro) e um pau de fileira, devidamente colocadas, onde se apoia o varedo e, acima deste, o ripado, colocado no sentido perpendicular ao mesmo. Sobre esta grelha, é por fim colocado o revestimento, neste caso em telha Marselha.

No entanto, a singularidade desta estrutura verifica-se na disposição das asnas que sustentam a sobre-estrutura assim como nas características formais e construtivas que estas denunciam. Ao contrário do que existe na generalidade das coberturas tradicionais de duas águas, aqui as asnas não estão colocadas no sentido perpendicular



049

Tecto da sala A, 2016



050

Tecto da sala B, 2015

às fachadas, seguindo a triangulação definida para o telhado.

A estrutura desta cobertura resulta da combinação de treliças em madeira que seguem a orientação das madres, dispondo-se abaixo destas, e sendo estas os seus topos. Cada treliça é composta por uma madre e por um pau rolado que perfaz a sua linha inferior, sendo unidos através de elementos – pernas, escoras e pendural – que formam uma asna no seu interior.

Esta estrutura de treliças em madeira interliga-se, por sua vez, à disposição pontual de pequenas asnas simples que assentam e descarregam forças nas suas pernas. O facto do tamanho das asnas que encimam esta estrutura complexa ser reduzido permite usufruir de um pé direito maior no piso do sótão, podendo ser aproveitado enquanto espaço habitável. Para este aproveitamento do vão da cobertura, também contribuiu o uso da telha Marselha enquanto material de revestimento, uma vez este permitir um aumento das pendentes face ao que era utilizado antes do século XIX[9].

Enquadrando-se nos telhados especiais[10], não se conhece grande divulgação desta estrutura. No entanto, revela-se particularmente interessante quanto ao seu desempenho estrutural e na medida em que se presencia o uso de uma treliça em madeira dentro das capacidades e possibilidades que o conhecimento dos construtores da obra permitia, nomeadamente para vencer um vão tão significativo.

Denota-se no desenho desta cobertura uma consciência da movimentação de esforços. As forças descarregam-se, directa ou indirectamente (através das pequenas asnas simples), sobre as treliças de madeira que, por sua vez, transmitem os esforços às paredes de meação, às quais se encontram ancoradas.

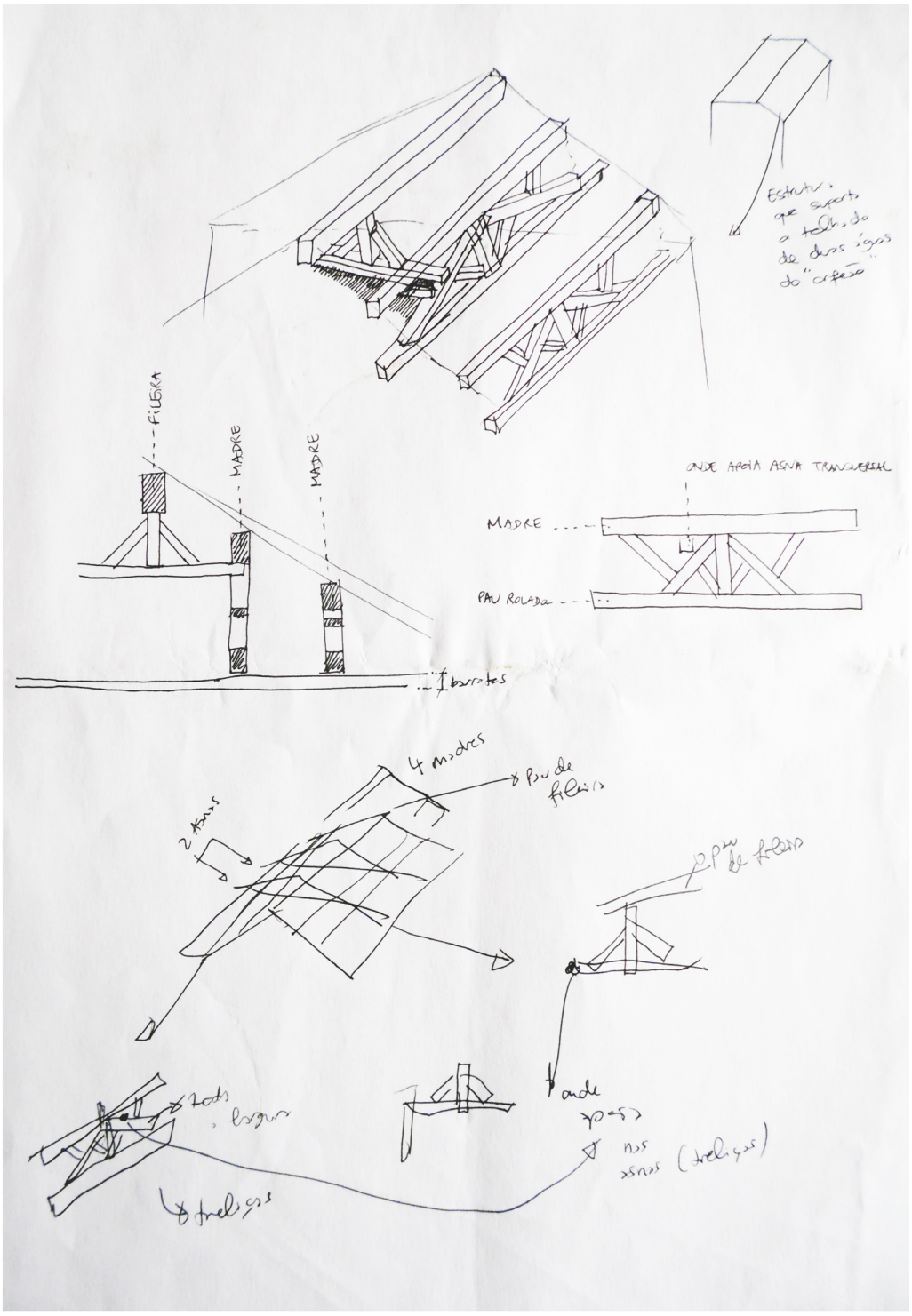
Ao longo do tempo, o desenho de asnas tem evoluído consoante a necessidade de vencer vãos maiores e a procura de uma maior libertação do espaço da cobertura. Pelas características evidenciadas, a estrutura da cobertura assemelha-se ao princípio encontrado em *asnas palladianas*[11]. Tal como neste tipo de asnas se observa a existência de um nível que assenta e descarrega em dois pendurais devidamente espaçados entre si, libertando o espaço central abaixo deste, também na cobertura deste edifício existe um nível (da pequena asna) que se interliga a dois elementos que lhe são perpendiculares, afastados entre si – neste caso, as treliças.

---

9 FREITAS, Vasco Peixoto de, *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*, Porto, Ordem dos engenheiros da região Norte, 2012, p. 46

10 Chamam-se telhados especiais àqueles que constituem coberturas de feição invulgar. Ver: COSTA, F. Pereira da, *Enciclopédia prática de construção civil - madeiramentos e telhados*, Lisboa, Portugália Editora, 1930-1939, p. 3.

11 LOPES, Pedro, *Estudo comportamental de asnas palladianas,* Dissertação de mestrado em engenharia militar, ISTL, 2014, p. 32



051

Esquissos da estrutura da cobertura feitos durante a primeira visita à mesma, 2016

Assim, a estrutura da cobertura, embora invulgar, denota uma clara consciência construtiva que procura resolver, através da complexidade desta estrutura, o problema referente ao vencimento de um vão significativo, ao mesmo tempo que se quer tirar partido da espacialidade do sótão que conforma (possível arrumo ou camarim colectivo).

3.4.5 Tectos e pavimentos

> "Até aos finais do século XVIII, (…), os tectos, no Norte de Portugal, apresentam-se construídos tradicionalmente em madeira, utilizando um tabuado directamente pregado ao vigamento, em forma de forro de esteira, ou sobreposto em duas camadas, em forma de "camisa e saia".Nos exemplos mais abastados, o tabuado, em boa madeira de castanho, toma a forma de masseira ou caixotões, com molduras e ricos ornatos em talha. Esta tradição nunca desapareceu, tendo antes diminuído drasticamente a sua utilização, em resultado da progressiva substituição pelo estuque, continuando apenas a ser utilizada em alguns casos muito particulares. Durante o século XIX são os tectos em estuque que conhecem maior divulgação nas casas de habitação corrente."[12]

Construído segundo a arquitectura tradicional da sua época, o edifício de que trata esta Dissertação não é excepção a estas características, tendo sido o estuque um dos materiais de revestimento utilizados nos seus tectos, como era habitual em edifícios do século XIX. É de referir que a referência aos revestimentos do interior de cada loja não será feita, sendo estes visíveis nos elementos fotográficos que integram este trabalho. Tal facto deve-se a, nestes espaços, verificar-se uma clara descaracterização do que seriam os elementos singulares e identitários da obra, pelo que, dada a iniciativa de estes serem reformulados, não se fará a sua descrição, por não se desejar preservar ou respeitar tais elementos durante este projecto de reabilitação.

Assim, o edifício do antigo Orfeão apresenta, actualmente, todos os elementos estruturais dos seus tectos à vista, sendo que a preservação do revestimento dos tectos é muito escassa. Apenas no piso superior, mais concretamente na sala A, é que são visíveis, à vista desarmada, indícios do revestimento do tecto a estuque com desenhos elaborados no seu centro e uma grelha criada com o auxílio deste material.

---

12 OLIVEIRA, ErnestoVeiga de; GALHANO, Fernando, *Arquitectura tradicional portuguesa,* Lisboa, Dom Quixote, 2003, p.



052

Cobertura - pormenor da estrutura central, 2016



053

Cobertura - pormenor de uma das treliças em madeira, 2016

Neste espaço é ainda visível um trabalho minucioso na estrutura das sancas, fruto da engeniosidade dos trabalhadores de estuque que criaram ornamentos orgânicos, espécie de mísulas, dispostas ao longo dos frisos que a encurvadura das sancas em estuque define e faz sobressair. O camarim e o palco lateral, espaços ligados ao uso da sala A, possuem ainda o seu revestimento de tecto, quase intacto, sendo estes realizados com um simples barramento liso em estuque.

Tal como na estruturação das paredes e sobrados se utilizavam materiais da região, normalmente pedra e madeira, também os materiais usados no revestimento dos pavimentos dos edifícios dos finais do século XIX eram pensados segundo um critério de economia de recursos e material disponível. A este critério sobrepõe-se ainda, às vezes, o critério funcional que dita o uso de materiais impermeabilizantes, isto é, cerâmicos, no caso de instalações sanitárias ou espaços aos quais se queira atribuir um carácter mais nobre. Assim, geralmente, o pavimento do piso térreo, por ser aquele que assenta directamente no terreno, é muitas vezes revestido com materiais impermeabilizantes ou é composto por um lajedo de pedra. Já nos pisos elevados do plano do chão, nota-se uma predominância pelo uso do soalho de madeira.

> "Os pavimentos são revestidos por um tabuado – soalho – normalmente em madeira de pinho, com espessuras que variam entre os 2,5 e os 5cm, larguras entre os 12 e os 30cm e comprimentos que podem alcançar os 10m. As habitações mais antigas apresentam, regra geral, um tabuado de maiores dimensões, que vai diminuindo ao londo do século XIX. Na sua forma de execução tradicional, as tábuas de soalho, depois de assentes, unidas por encaixe (em forma de macho-fêmea ou meia madeira) e pregadas ao vigamento, eram afagadas manualmente a fim de se obter uma superfície uniforme. Posteriormente eram enceradas, de modo a aumentar o seu embelezamento e a garantir a sua protecção e conservação."[13]

O "Orfeão" apresenta três tipos diferentes de pavimento, dois deles originais enquanto que o outro advém de uma intervenção realizada posteriormente à construção inicial, sendo este o pavimento da instalação sanitária que se acede pela galeria do piso superior. Este pavimento é feito em azulejo polido de cor branco.

No piso inferior, no átrio de entrada, é usado igualmente um material impermeabilizante no pavimento, contudo, aqui trata-se do pavimento original da obra. Este material é designado por mosaico hidráulico e é típico português, estando dotado de uma extrema beleza. O desenho de elementos geométricos em cada um,

13 FREITAS, Vasco Peixoto de, *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*, Porto, Ordem dos engenheiros da região Norte, 2012, p. 44



054

Remanescências do tecto em estuque da sala A, 2015



055

Pormenor do ornamento da sanca presente no tecto da sala A, 2015

quando justapostos, criam uma composição belíssima, em tons de azul, onde os losangos pintados parecem formar os topos de vários paralelipípedos empilhados. Este padrão confere uma tridimensionalidade ao pavimento, criada pela ilusão de óptica que a justaposição destes azulejos proporciona. Este pavimento aparece novamente no patamar de descanso da escada principal, mais concretamente na configuração de um painel situado no seu centro, ladeado por granito.

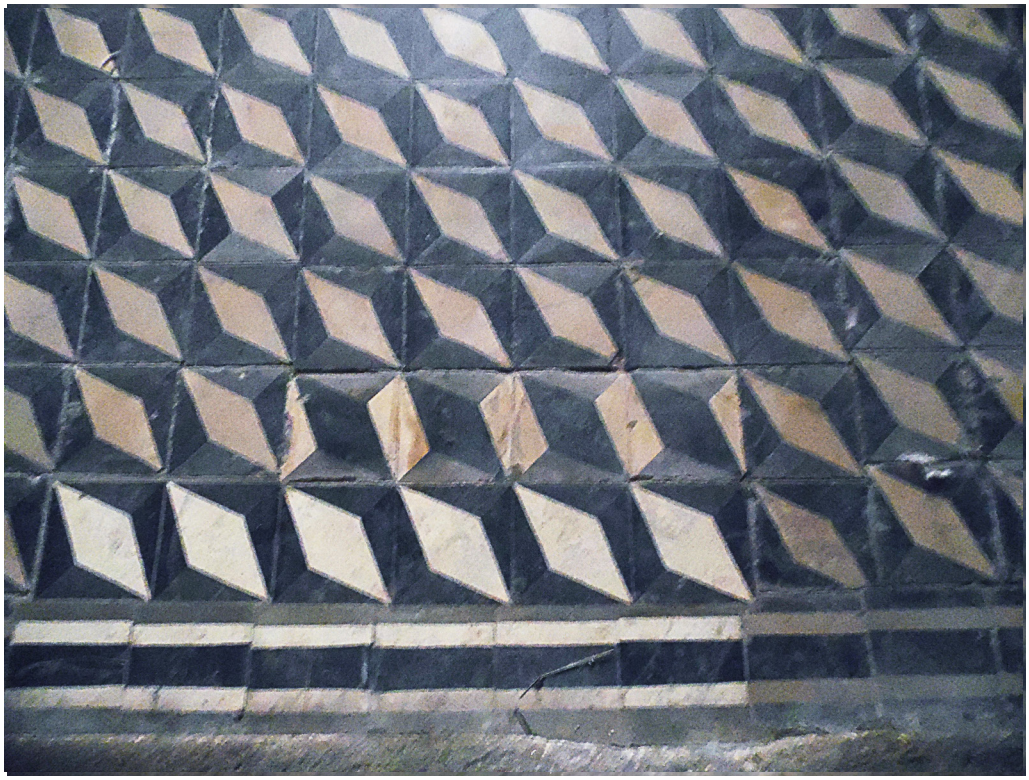
No piso superior, a totalidade do pavimento é formalizada pelo uso de soalho de madeira, sendo usado um tabuado com 10 cm de largura e comprimentos que variam entre os 150 e os 200 cm. Não é visível, no presente, qualquer tipo de enceramento neste tabuado, o que se deve provavelmente ao elevado desgaste que o tempo imprimiu no pavimento.

Apesar disso, a organização do tabuado na sala principal (sala A) é particularmente interessante, uma vez que a sua diferente orientação parece definir, de modo implícito, dois corredores adjacentes à entrada principal na sala e ao palco, respectivamente. Esta diferente orientação parece, assim, desenhar espaços destinados à circulação, conformando um espaço no seu interior – o espaço destinado a *performances* ou à plateia.

Em termos de remate entre planos de parede e de pavimento, denotam-se diferenças consoante o tipo de espaço e o carácter que se pretende atribuir. No átrio de entrada, até à galeria de distribuiçaõ do piso superior, o percurso é acompanhado por um lambril em azulejo colorido, com pintura de motivos vegetais, o que confere um carácter de nobreza ao espaço, dada a distinção do seu tratamento. Cada um destes azulejos dispõe de um desenho próprio, sendo a sua justaposição que recria a totalidade do desenho apreendida ao observar-se o lambril no seu todo. Esta pintura resulta, seguramente, de um trabalho anterior de decalque.

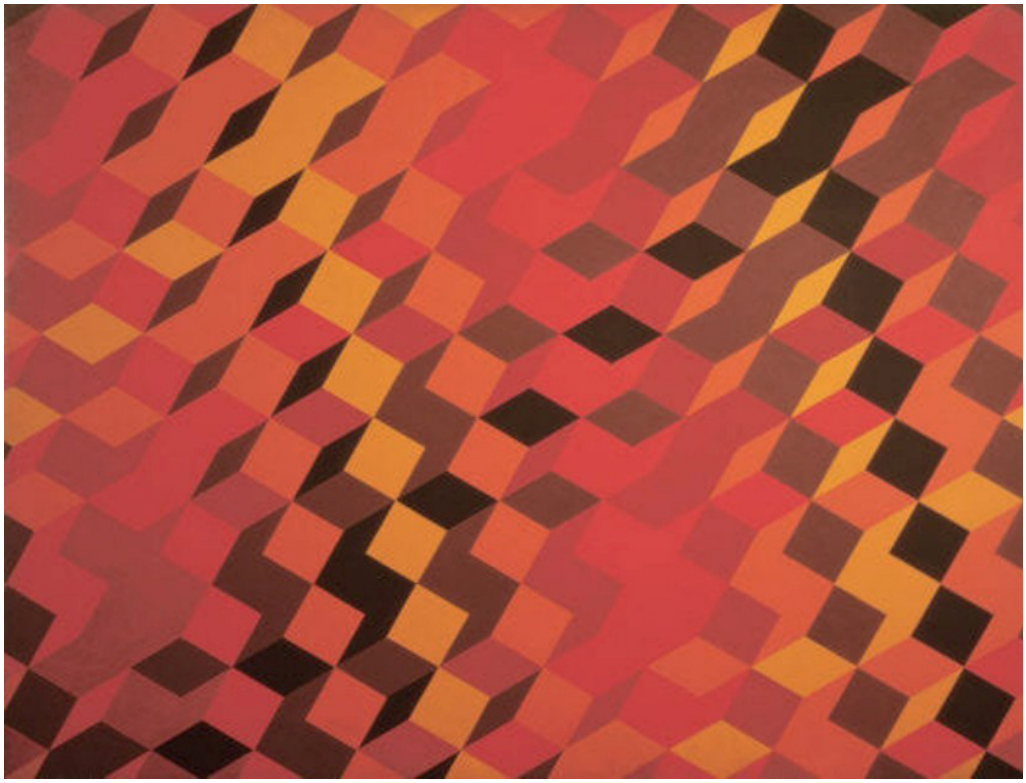
Nas extremidades superior e inferior deste revestimento, ressalta a presença de um friso trabalhado e de um rodapé de pano único em madeira, pintados de verde. As inscrições "MP" e "Fonte Nova- Aveiro 1912" em determinadas localizações do lambril, oferecem informações importantes sobre a entidade primária do Orfeão (MP será provavelmente uma sigla para Monte-Pio) assim como o lugar e data de origem dos elementos cerâmicos utilizados.

Nos restantes espaços, verifica-se a presença de um rodapé de madeira, também pigmentado de verde, distinguindo-se o rodapé da sala A do dos restantes espaços. De facto, o rodapé existente nestes restantes espaços revela uma enorme simplicidade, sendo constituído por um único pano de madeira liso. Pelo contrário, na sala A, assiste-se a um trabalho minucioso de talhamento da madeira, conferindo relevo e distinção ao seu rodapé. Este último apresenta ainda uma altura maior em relação aos anteriormente



056

Pavimento do átrio
do piso térreo, 2015



057

Eduardo Nery,
Estrutura ambígua
IV, 1969

referidos, sendo constituído por dois panos de madeira, perfeitamente encaixados.

Esta distinção de rodapés pode tanto evidenciar um carácter de nobreza e magnitude da sala A, demonstrando a sua principalidade, como pode ser o resultado de substituições de eventuais rodapés degradados, sendo posteriores ao tempo original da obra. No entanto, sabe-se que havia uma clara hierarquia de espaços nos edifícios antigos, sendo este facto notório no próprio desenho dos remates entre paredes e respectivos tectos e sobrados, o que justifica o primeiro pressuposto.

3.4.6 Caixilharias exteriores

Das caixilharias exteriores, apenas debruçar-se-á sobre as existentes na fachada frontal do edifício, dado o alçado tardoz actual não apresentar qualquer tipo de abertura, a não ser o vão despropositado que surge num aumento construtivo posterior no qual surge improvisada uma porta feita com um painel aglomerado.

Como já referido anteriormente no texto dedicado à análise das fachadas, esta frontaria é constituída, essencialmente, por três tipos de caixilharia exterior, optando-se por não efectuar a análise detalhada dos outros dois tipos de caixilharia em alumínio presentes no piso térreo, já que não serão mantidos no projecto de reabilitação por não estabelecerem qualquer tipo de relação harmoniosa com o edificado existente.

Antes de abordar em específico a caixilharia existente, por norma, em edifícios antigos assim como no edifício do antigo Orfeão, convém salientar a importância dos lancis de pedra na conformação dos vãos, definindo as ombreiras, padieiras e soleiras de cada abertura. Na







058
Lambril e rodapé da sala A, 2015

059-060
Lambril e rodapé do presumível camarim, 2015



061

Vista a partir do átrio superior, 2015

generalidade deste tipo de edifícios, as ombreiras dos edifícios são formadas por lancis de granito cujo perfil recortado em forma de batente permite constituir o aro de gola. Muitas vezes, eram utilizados vários elementos na sua construção, consoante os recursos disponíveis e os mais económicos. Nas padieiras, são usados dois tipos de lancis em granito: um no exterior mais rico em pormenor e outro no interior mais simples. A colocação destes dois elementos visa sempre criar um batente que formalize o aro de gola do lintel.O lancil interior aparece repetido normalmente na constituição da parede criada, desde o parapeito até ao pavimento do piso onde se encontra determinado vão. Já na soleira das janelas, é apenas usado um lancil, idêntico muitas vezes ao encontrado na padieira do vão que conforma.

A passagem do tempo imprimiu inegáveis mudanças na constituição e decoração das portas exteriores dos edifícios. Até ao século XIX, assiste-se a uma consequente redução do seu peso e largura, passando da utilização de portas de uma só folha, pesadas e largas, para uma cada vez maior divulgação, após esse século, de portas constituídas por duas folhas, estreitas e leves.

> "Durante o século XIX vulgarizaram-se as portas de entrada com duas portas de abrir, frequentemente encimadas por uma bandeira, nalguns exemplos atingindo dimensões consideráveis, com caixilho envidraçado e protegida por uma grade de ferro (forjado ou fundido).Estas portas são constituídas por várias couceiras e travessas preenchidas por almofadas ou pequenos caixilhos envidraçados, obedecendo aos mais variados pormenores decorativos."[14]

A porta de entrada no Orfeão (Imagem 041), de duas folhas, caracteriza-se pela existência de uma bandeira no alto, devidamente envidraçada e detalhada em ferro forjado, e pela presença de diversos ornamentos orgânicos na sua constituição, com especial incidência nas suas almofadas e no pinázio central que decora e oculta o contacto entre as duas folhas. É de notar um especial apreço pela decoração da obra com ornamentação de ordem vegetal que pode ser encontrado igualmente nesta porta, como indicam as flores visíveis no aro que separa a porta propriamente dita da sua bandeira. Regista-se uma grande atenção ao detalhe inclusive no desenho da fechadura onde aparece esculpido um rosto masculino.

Em termos de transparência, a presença de uma bandeira envidraçada, assim como de um postigo em cada uma das folhas, permitem iluminar o átrio de entrada de forma subtil, passando a porta também a ser entendida enquanto dispositivo de iluminação e não apenas como um artifício que possibilita o encerramento de um

14 FREITAS, Vasco Peixoto de, *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*, Porto, Ordem dos engenheiros da região Norte, 2012, p. 54



062

Percepção de quatro tipos de caixilharia, 2015

espaço. Nos postigos, é possível observar a sigla "MV", em ferro forjado pintado de branco e fixo ao rendilhado da grelha, que identifica o proprietário/programa original do edifício – *Monte-pio (filantrópico) Viseense*.

Em termos técnico-construtivos, a constituição de cada uma das folhas é feita através da união de couceiras e travessas por samblagens "em forma de respiga e mecha, reforçadas por cunhas ou palmetas e cavilhas de madeira"[15] enquanto as almofadas, por sua vez, são encaixadas segundo um sistema de macho-fêmea. Os aros de batente e de fixação da caixilharia são realizados por lancis de cantaria nos quais são colocadas as dobradiças. Não é possível determinar com exactidão o tipo de madeira utilizado nesta porta, porém sabe-se que, na época original do edifício, "as madeiras mais utilizadas são o Pinho a Terra e, nos casos mais endinheirados, o Castanho."[16]

As janelas em edifícios antigos são, geralmente, de batente em janelas de sacada, podendo ser de batente ou guilhotina nas janelas de peito. As janelas de sacada distinguem-se também pela presença de almofadas na sua caixilharia. As janelas de batente são frequentemente encimadas por uma bandeira de caixilho fixo, como é o caso das do piso nobre do edifício em questão.

O edifício que se propõe reabilitar contém três tipos destas janelas, nomeadamente duas janelas de sacada, oito janelas de guilhotina e uma janela de batente. O agrupamento das janelas de guilhotina em molduras de granito, através dos seus pormenores de cantaria e pilastras, configura uma totalidade de três "molduras envidraçadas", sendo duas compostas por três janelas enquanto que a "moldura" central junta duas janelas de guilhotina na sua composição. Os pormenores construtivos destas janelas podem ser observados nos desenhos de levantamento elaborados para o efeito (parte referida como "Existente" no volume que vem junto a esta parte da Dissertação). A diferença entre elas reside, essencialmente, no facto de a caixilharia em guilhotina possuir um aro fixo de madeira, em forma de calha, que lhe permite realizar o movimento ascendente das folhas móveis. Supõe-se que a origem das janelas de guilhotina esteja ligada à Inglaterra e à fixação de alguns dos seus habitantes no nosso país que teriam apreendido esta peculiaridade de origem holandesa. Estas são constituídas normalmente por duas folhas, verificando-se situações que apresentam três folhas em que duas são de correr. Além disto, têm, na maioria dos casos, "folhas de três e quatro vidros de largo, por dois e três de alto, e, no século XIX, aparecem por vezes na fileira mais alta da folha superior vidros com feitios e até cores diversas (…)".[17]

15 Idem, ibidem.

16 FREITAS, Vasco Peixoto de, *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*, Porto, Ordem dos engenheiros da região Norte, 2012, p. 57

17 OLIVEIRA, ErnestoVeiga de; GALHANO, Fernando, *Arquitectura tradicional portuguesa,* Lisboa, Dom Quixote, 2003, p.



063

Janela de sacada vista do interior do camarim, 2016

As folhas das janelas de guilhotina, neste edifício em específico, são formadas por quatro vidros simples de largura por três de altura, sendo os vidros centrais de maior dimensão e com a formatação de um rectângulo ao alto. O desenho da bandeira segue o alinhamento daquele projectado pelos pinázios das folhas inferiores. Estes pinázios, assim como as couceiras e travessas da janela, apresentam um desenho simples e uma espessura muito delicada, sendo eles permanências do tempo original da obra.

Tal como acontece em edifícios da mesma época[18], os aros e caixilhos de todas as janelas existentes são pintados em cores contrastantes. Neste caso, enquanto que os caixilhos se encontram pintados de branco, os seus aros e respectiva travessa da bandeira apresentam a cor vermelha, definindo-se e salientando-se, assim, cada uma destas peças.

3.4.7 Caixilharias interiores

Os caixilhos interiores são executados da mesma maneira que os exteriores. Devido ao edifício em estudo só possuir portas no que se refere a caixilharias interiores apenas interessará abordar tais elementos nesta análise. Da simplicidade usual das portas antigas, ressalta o magnífico talhamento das suas almofadas. Normalmente estas portas eram pintadas de "branco ou ouro"[19], sendo que as que encerravam espaços mais nobres apresentavam uma bandeira envidraçada, no seu lado superior, recebendo luz a partir de clarabóias ou permitindo a passagem da luz proveniente das janelas das fachadas.

As portas interiores do edifício do antigo Orfeão são todas iguais, com a excepção da porta de entrada na sala A e da porta baixa existente na sala B. As portas mais comuns são constituídas por duas folhas e encimadas por uma bandeira opaca, distinguindo-se das restantes pelo número de folhas constituintes.

O material usado em cada um destes elementos é a madeira pintada a branco, contrastante com o aro e travessa da bandeira pigmentados a verde esmeralda. Cada folha da porta apresenta três almofadas, sendo a única diferente aquela que se situa ao centro por ser mais pequena. O desenho da bandeira relaciona-se com o observado nas folhas destas portas, possuindo ela mesma uma almofada na sua composição.

No que se refere às portas interiores que diferem das últimas enunciadas, o

18 Consultar: FREITAS, Vasco Peixoto de, *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*, Porto, Ordem dos engenheiros da região Norte, 2012, p. 57

19 Idem, p. 58



065

Escada de acesso
ao sótão a partir do
palco lateral, 2016

material de feitura, assim como as cores aplicadas aos mesmos materiais, mantêm-se. A diferença mais significativa reside, essencialmente, no número de folhas constituintes.

A porta da sala A é composta por quatro folhas estreitas, sendo duas de batente e duas pivotantes que dependem do movimento giratório da dobradiça fixa no aro de madeira da porta. Esta característica permite controlar, diferentemente, a dimensão da abertura desejada. O resto do desenho desta porta possui afinidades com as restantes, nomeadamente no número e forma das almofadas que a constituem como ainda na semelhança à bandeira evidenciada nas outras portas, possuindo uma pré-bandeira no seu alto em tudo semelhante. A singularidade da porta da sala A e o que a distingue das restantes, para além do que foi enunciado, reside na existência de uma bandeira envidraçada, situada no seu topo, em arco de meia volta, facto este que designa a importância da sala que encerra e que contribui na passagem de luz proveniente da clarabóia situada no átrio superior.

Já a porta baixa presente na sala B, segue também as especificidades formais e construtivas das portas interiores do edifício, distinguindo-se apenas por conter uma única folha e quatro almofadas de igual formato e dimensão, o que resulta em dimensões distintas de couceiras e travessas.

Às portas interiores, acresce uma outra caixilharia igualmente interior. Trata-se do conjunto de portas em madeira observada na transição da sala A para a sala B. As suas características formais e construtivas são em tudo semelhantes às aplicadas nas restantes portas, todavia, registam-se diferenças no que diz respeito às suas dimensões. Este conjunto é criado pela justaposição de doze folhas estreitas, sendo as duas centrais ligeiramente mais largas.

Estas caixilharias são pivotantes, à excepção das duas folhas centrais que são de batente. As fotografias antigas da ocupação passada do Orfeão permitem ver ainda que todas estas folhas são facilmente retiradas, permitindo uma abertura do espaço. No topo da porta existe uma bandeira fixa em madeira que perfaz a largura total destas folhas. O número e o formato das almofadas presentes nestes elementos seguem a mesma regra de composição que as outras portas do edifício , sendo a bandeira constituída por seis almofadas, dispostas entre cada couceira, ao longo da sua largura.

É curioso notar o vão generoso que esta caixilharia interior preenche. Com efeito, dada a dimensão do mesmo e a estrutura em tabique das paredes interiores, seria de esperar que houvesse qualquer tipo de deformação que incidisse sobre as portas. Contudo, como aponta Raimundo Mendes da Silva[20], este fenómeno é impedido através

20 SILVA, Raimundo Mendes da, Conhecer e compreender os edifícios antigos. Edifício do antigo Orfeão de Viseu - parte 3 as paredes de tabique [video em linha]. Julho 2017. [Consultado no dia 16 de Agosto



065

Porta entre salas A e B. Vista desde a sala A, 2016



066

Sustentação da estrutura em tabique sobre o vão da porta entre salas, 2015

da criação, na parede, de um sistema de redireccionamento das cargas, que se assemelha às funções estruturais exercidas por um pórtico ou por uma treliça.

Tal como nas portas, o aro e travessa da bandeira também possuem uma cor contrastante, sendo as cores idênticas às aplicadas na restante caixilharia interior.

3.4.8 Caixa de escadas

A caixa de escadas principal do antigo *Monte-pio Filantrópico Viseense* é constituída por dois lanços de construção pétrea, em granito, enquadrando-se nas escadas realizadas em cantaria. Antigamente, este tipo de escada estava associado, normalmente, a escadas monumentais, a degraus de convite ou ainda a escadas exteriores[21].

Neste caso específico, é inegável a magnitude que a mesma transpõe no interior do edifício, demarcando-se como um elemento importante de distribuição e ligação entre pisos.

Para além de se integrar nas escadas monumentais, denota-se a presença de três degraus de convite, mais largos, que a antecedem e que a projectam para o interior do átrio de entrada. Cada degrau tem a particularidade de possuir cobertores arredondados salientes que, além de constituirem um ornamento, definem uma linha de sombreamento que enfatiza estes elementos e lhe conferem uma certa delicadeza normalmente não associada ao material pétreo.

O sistema construtivo deste tipo de escada é semelhante ao das escadas de madeira, podendo ser construídas com degraus maciços, devidamente sobrepostos, ou com degraus de *pedra serrada*[22], pelo sistema de encaixe coordenado de espelhos e cobertores também utilizado em escadas de madeira.

Quanto às outras escadas do edifício, como é o caso da escada estreita que interliga o palco existente ao sótão, estas são construídas em madeira, pelo sistema já mencionado de encaixe entre espelhos e cobertores.

2017]. Disponível em: < URL: http://www.viseupatrimonio.pt/projeto-galeria-videos.php>.

21 COSTA, F. Pereira da, *Enciclopédia prática de construção civil - obras de cantaria*, Lisboa, Portugália Editora, 1930-1939, p. 13

22 COSTA, F. Pereira da, *Enciclopédia prática de construção civil - obras de cantaria*, Lisboa, Portugália Editora, 1930-1939, p.13



067

Escada principal em granito, 2015

3.4.9 Clarabóia

A clarabóia existente no edifício em análise insere-se na tipologia das clarabóias mais simples, de formato rectangular ou quadrangular (neste caso, trapezoidal), com o lanternim seguindo a pendente das águas, não sendo portanto saliente em relação aos planos da cobertura em telha.

Como noutros tipos de clarabóias,

> "A definição do espaço onde ia situar-se a clarabóia impunha a interrupção do vigamento do tecto, utilizando-se para tal duas cadeias. No(s) plano(s) da cobertura, ao nível do varedo, efectuava-se o mesmo, com a mesma área ou menor. Dentro deste espaço era pregado um tabuado de tábuas costaneiras, à estrutura do tecto e da cobertura, que conformava as paredes da clarabóia."[23]

A estas últimas seria então pregado o fasquio que viria a receber, de seguida, o material de revestimento.

Usualmente, o revestimento era feito em estuque sobre a respectiva argamassa de regularização.[24] No entanto, observando o interior do tambor da clarabóia em estudo, denota-se a presença de chapas finas de ferro no seu revestimento ao invés do habitual estuque usado em situações idênticas.

Quanto ao lanternim, este corresponde apenas a uma caixilharia de vidro simples aplicada consoante o correr das águas, sendo constituído por três vidraças por seis, separadas pelos elementos metálicos da caixilharia.

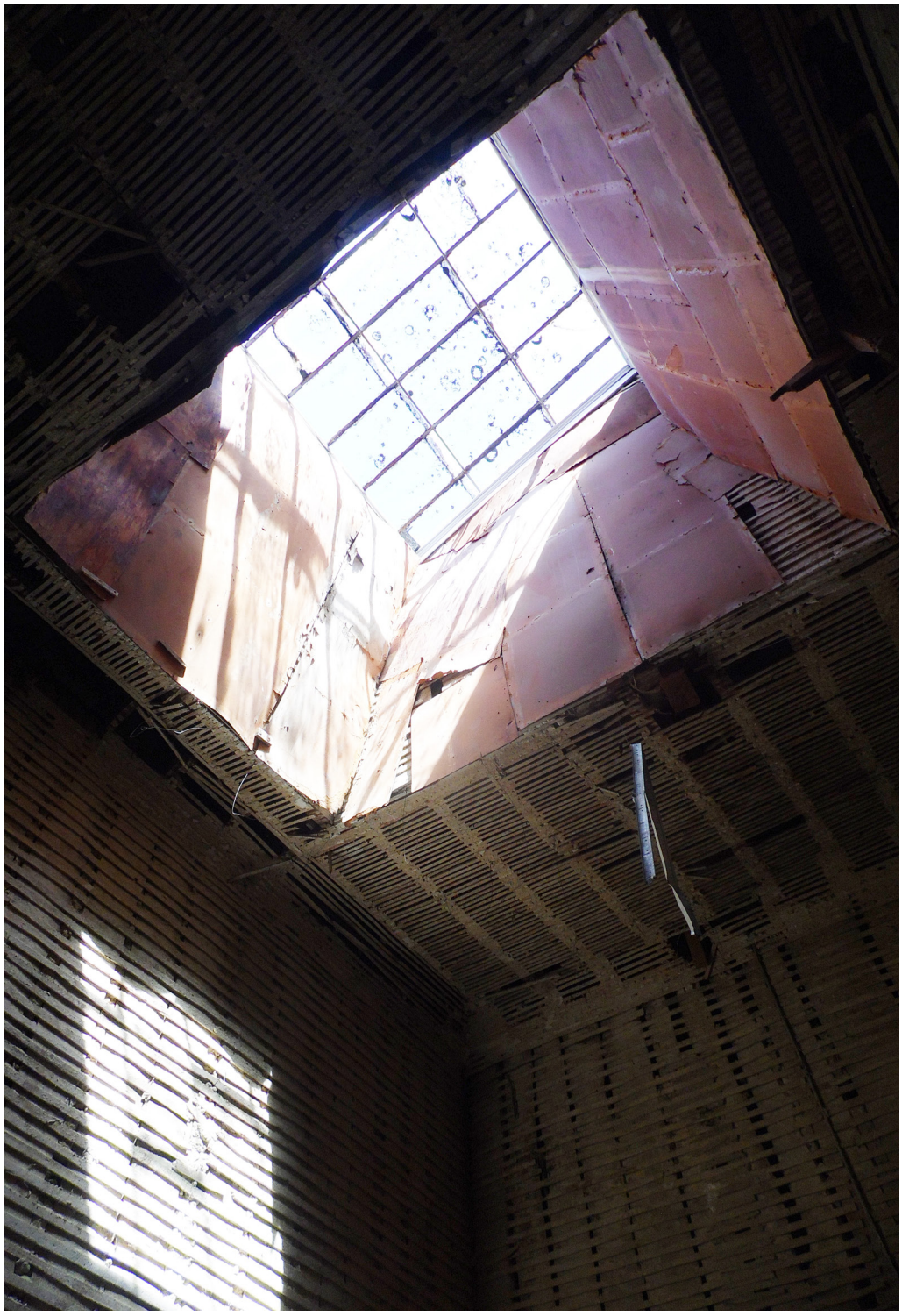
3.4.10 Elementos singulares

A obra em análise contém diversos elementos que, pela sua natureza, se registam enquanto elementos singulares. Não se pretende referir com isto a elementos puramente decorativos mas antes a elementos que, não negando os seus atributos ornamentais, se constituem enquanto elementos definidores do espaço. Por esta ordem de ideias, não se fará uma abordagem detalhada acerca de mísulas e platibandas. Enquadrar-se-ão, assim, neste grupo apenas os arcos interiores, frontão e sacadas evidenciados no edifício, para além do palco lateral que faz parte da identidade do edifício.

---

23 TEIXEIRA, Joaquim, *Descrição do sistema construtivo da casa burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX*, Prova de aptidão pedagógica e capacidade científica, FAUP, 2004, p. 134

24 Sobre o tabuado era pregado um fasquiado, recebendo posteriormente uma argamassa de saibro e cal para emboço e regularização. Em seguida, o estuque era aplicado, podendo conter diversos tipos de ornamento. Ver TEIXEIRA, Joaquim, *Descrição do sistema construtivo da casa burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX*, Prova de aptidão pedagógica e capacidade científica, FAUP, 2004, p.135



068

Clarabóia vista do átrio, 2016

3.4.10.1 Arcos

O interior do edifício apresenta, em determinados espaços, arcos elaborados em madeira. Estes elementos, embora pelas suas características não detenham qualquer importância a nível estrutural, possuem relevância enquanto elementos organizadores do espaço.

No piso térreo, por exemplo, a existência de dois arcos iguais em madeira, de exímio talhamento, conformam um espaço quadrangular logo após o hipotético guarda-vento e antecedendo a caixa de escadas. Provavelmente, estes arcos demarcariam o espaço definido enquanto átrio de entrada ou possível recepção. Estes arcos assentam em mísulas de madeira, sendo o resto da estrutura que os conecta ao tecto igual à verificada em paredes interiores de tabique simples. Ao contrário dos arcos analisados em seguida, estes apresentam um ornamento considerável, principalmente nas mísulas onde se apoiam.

Os outros dois arcos em madeira a referir situam-se na sala B, distinguindo-se, um do outro, pela forma como se sustentam e pelo tipo de arco que definem. O primeiro arco, apreensível por quem entra na sala, assenta sobre mísulas ornamentadas, sendo todo ele, na sua essência, muito simples e definindo um arco abatido. O segundo arco surge associado mais ao aspecto de uma abertura numa parede, sendo toda a sua estrutura construída pelos princípios definidos em paredes interiores de tabique simples. As guarnições evidenciadas nos arcos seguem a continuidade cromática e material definidas nas restantes guarnições da obra, nomeadamente, rodapés, aros de portas interiores e lambris de madeira.



069

Sala B e vista dos seus arcos, 2015



070

Pormenor do arco abatido da sala B, 2015



071
Arcos no átrio do piso térreo, 2015



072

Pormenor do ornamento central dos arcos do piso térreo, 2015

3.4.10.2 Frontão

O frontão, elemento que marca e abriga a entrada, contém uma certa relevância na fachada, estando colocado no centro do seu eixo de simetria. A este facto acresce o carácter de nobreza que este confere ao edifício, distinguindo-se de entradas mais banais e mais pobres em ornamentos.

Construído em cantaria e desenhando as duas águas definidas pelas sua triangulação, este frontão assenta em duas mísulas profundamente ornamentadas com motivos vegetais e volutas. Embora o frontão em si seja dotado de alguma simplicidade ornamental, este possui um elemento decorativo bastante pronunciado no seu centro, representando um rosto esculpido na cantaria.

3.4.10.3 Varandas

As varandas ou sacadas são "um dos principais elementos que contribuem para introduzir ritmo, variedade e diversidade nas fachadas (…)"[25], servindo ainda, no presente edifício, para reforçar a simetria presente na fachada principal.

Estas sacadas, elaboradas com lanços em cantaria, atingem um balanço de 35 cm em relação ao plano da fachada deste edifício, definindo-se mais enquanto espaço para um diálogo efusivo com o exterior do que para uma estadia prolongada. Estes elementos assentam directamente em mísulas, correctamente dispostas no seu lado inferior e também elas ornamentadas por volutas.

Em oposição às guardas em ferro normalmente encontradas neste tipo de edifícios antigos, as guardas destas varandas são construídas inteiramente em cantaria, relacionando-se com o princípio material adoptado na fachada na conformação de vãos e embasamento do edifício.

3.4.10.4 Palco

A presença de um palco, ainda que de reduzida dimensão, define uma das particularidades programáticas que o edifício abarcava, definindo-se enquanto espaço cénico, mais concretamente como palco de orquestra.

---

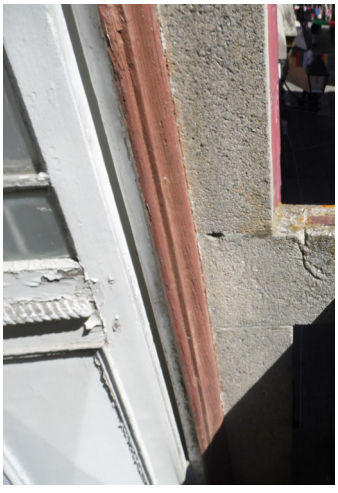
25 FREITAS, Vasco Peixoto de, *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*, Porto, Ordem dos engenheiros da região Norte, 2012, p. 41

Elevado do chão cerca de 1,45 m[26], sobre uma estrutura idêntica à dos sobrados, este encontra-se conformado entre paredes que configuram a sua geometria pouco convencional, mantendo ligações com o camarim e com o piso superior (sótão). Quem percepiona este palco, assiste como que a uma moldura, modelada pela guarnição que envolve o palco.

Os materiais usados na concepção do palco, quer na sua estrutura quer no seu revestimento, entram em continuidade com os materiais evidenciados nos espaços adjacentes. Assim, apresenta pavimento em soalho de madeira e revestimento das paredes a estuque, sendo a guarnição que o contorna, em madeira pintada de verde esmeralda.

26 Esta elevação do solo cria um arrumo abaixo do palco, acessível por porta própria pelo camarim.







073
Janela de sacada, 2016

074
Mata juntas exterior da janela de sacada, 2016

075
Pormenor da guarda em cantaria, 2016



076

Palco da sala A visto de frente, 2016



077

Relação do palco com a entrada da sala A, 2016

IV PROGRAMA

4.

Da inexistência de uso à recuperação da identidade perdida

4.1 A simbólica da escolha do programa: reconversão em escola de dança

O facto de o edifício a reabilitar não apresentar qualquer tipo de actividade no seu interior, à excepção de uma drogaria em funcionamento no piso inferior, levou a pensar num programa que se adequasse à matriz espacial do edifício e às características socio-espaciais do centro histórico onde se insere, procurando opor-se ao fenómeno de gentrificação sentido na maioria dos centro históricos.

Não se trata de inventar programas mas sim de uma profunda reflexão sobre o lugar e a sociedade actual, aliada à estrutura do edifício, de modo que este possa continuar a existir de braços dados com a cidade e não de costas voltadas para a mesma. Como afirmado pelo o arquitecto Fernando Távora: "Temos que ter uma visão histórica de tudo; dos programas, é preciso saber como é que os problemas evoluem; uma visão histórica das formas, dos materiais. No fundo de que se trata? Trata-se da introdução do tempo, da consciência do tempo". [1]

A consciência do tempo

Esta consciência reveste-se de especial importância uma vez que a passagem do tempo acarreta consigo uma série de mudanças, nomeadamente, na relação entre indivíduos e os espaços organizados existentes. O Homem que era já não é o que é. Surgem novas necessidades, novos desejos e a relação entre as coisas já não é a mesma. O contexto é diferente.

Como referido no capítulo I, a industrialização das cidades assim como o surgimento de grandes estruturas comerciais nas periferias provocaram um sucessivo abandono dos centros históricos, do qual o de Viseu não é excepção. Para esta situação

1 TÁVORA, F., , "Coisa Mental". In Unidade 3, p. 103

também contribuiu uma falta de política de reabilitação dos edifícios neles situados ou dir-se-á mesmo uma falta de interesse ou atenção ao construído existente perante a sedução de projectos ditos "novos". [2]

o "Viseu" abandonado

No centro histórico de Viseu, o cenário é idêntico. O centro antigo caracteriza-se hoje em dia por ruas praticamente vazias e algumas lojas que tentam subsistir, por entre as que já se encontram encerradas. As ruas, que outrora eram espaços de passagem mas também espaço de estar, graças à multiplicidade de ofertas e dinâmica social que ali faziam-se sentir, hoje encontram-se praticamente desertas e, tirando no Verão, estas são atravessadas na maioria por curiosos, por pessoas sem automóvel ou pelas pessoas que fizeram do seu atravessamento um hábito nas suas vidas ou porque simplesmente moram numa das suas ruas.

O edifício do antigo Orfeão convive directamente com a rua Direita, como já mencionado no capítulo anterior, artéria esta que no passado possuía grande movimento e que no presente evoluíu para uma situação antagónica. Assim, a escolha do programa deverá reflectir sobre esta realidade e procurar integrar simultaneamente a inclusão social e a possibilidade de dinamizar a rua Direita que tem visto a sua importância ocultar-se perante o surgimento de atracções que lhe são exteriores.

O edifício não pode continuar a ser o que já foi, não devido ao contexto social actual mas também pelo facto de a entidade do Orfeão ter as suas instalações noutro ponto da cidade. O facto do centro histórico caracterizar-se por uma população envelhecida leva também ao desejo de um programa passível de reunir pessoas de faixas etárias diversas, promovendo o convívio e não a exclusão de qualquer estrato social.

A eliminação de programas não coadunantes

Por conseguinte, a análise do edifício e da sua envolvente elimina sucessivamente programas variados que não se tornam motivo de escolha por apresentarem características que não se coadunam nem com o lugar nem com o edificado em questão. Desde início, recusou-se qualquer programa incentivando a gentrificação (*hostel*, por exemplo) não só pelas considerações já feitas na presente Dissertação como por considerar-se a estrutura do edifício não compatível com o mesmo. Uma tendência de museificação, criando centros de arte e cultura, embora considerada mais digna, também revelou-se incompatível perante a desertificação sentida no centro histórico de Viseu. Tal programa não promoveria, à partida, relações com o seu entorno, podendo acentuar algum "vazio" sentido na rua Direita como ainda correr o risco de o próprio

2 Refere-se aos projectos criados de raiz como "ditos novos" dado considerar-se o adjectivo "novo" também aplicável a qualquer intervenção num edifício já existente. Com efeito, a partir do momento que um edifício sofra uma intervenção, este passará por um processo de transformação que introduzirá sempre algo do presente à construção (algo novo), por menor que seja a intervenção e por mais fiel ao original que se pretenda fazer.



078

Rua Direita, 2016

não atrair pessoas suficientes para um bom funcionamento ou, no caso inverso, atrair um número significativo de visitantes que poriam em causa a preservação da estrutura original do edifício.

A importância da escala

Mais do que a localização, é a escala do edifício e a proporção dos seus espaços que conduzem a um programa apropriado para o mesmo. Como afirma o arquitecto Manuel Graça Dias:

> "Quando reabilitamos uma arquitectura do passado, quando a trazemos para o presente, será a escala a determinar a escala do uso e apenas ela: de cela de monge a quarto de hotel, de refeitório a anfiteatro, de biblioteca a sala de baile, de sala de estudo a salão de fumo, de prisão a escola, de tribunal a associação recreativa". [3]

A escolha do programa

A existência de salas de áreas e pés-direito consideráveis, aliado à presença de um palco lateral, contribuíram para a afirmação da **escolha do programa: uma escola de dança**. A escola de dança surge como um programa interessante capaz de responder aos problemas levantados, promovendo o diálogo entre faixas etárias diversas ao mesmo tempo que procura estabelecer relações com o exterior. A relação do corpo com a arquitectura, mais do que uma experiência sensorial, é uma forma de manter vivo o destino para o qual foi criado – ser vivido, ser "habitado". A alegria que aqui se pretende albergar deseja-se que contagie o espaço envolvente, a rua, a cidade. No fundo, espera-se devolver a vida ao edifício.

No filme "**o baile**" dirigido por **Ettore Scola**, uma mesma sala é filmada do início ao fim retratando diversos bailes. Apenas as pessoas e as danças mudam. É possível apreender, pelo envelhecimento das pessoas e pela mudança da música e respectivas danças, uma evolução cronológica/temporal, sendo sempre a sala o palco das mudanças históricas que se reflectem nas pessoas que dançam neste espaço. É fascinante perceber que, apesar do avanço do tempo, a sala continua a funcionar enquanto sala de baile. Isto leva-nos a pensar que as pessoas ditam o uso e a continuidade do funcionamento de determinados espaços, de determinados edifícios.

Se as mudanças não repudiarem o programa anterior e se a mudança não for drástica – veja-se que apesar dos estilos de dança e música se alterarem, fruto de novos modos de vida, a sala continua a permitir a realização de bailes – o espaço poderá continuar a ser vivido, mesmo com um programa diferente. Há, portanto, a necessidade de uma dialéctica entre sociedade e edificado para que determinado programa se adapte

3 CANNATÁ, Michele; FERNANDES, Fátima, *Territórios reabilitados = revamped landscape,* Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009, p. 21



00:21:33



00:29:00



00:57:48



01:27:45

079

Ettore Scola. Fotogramas do filme *o baile* do autor, 1983

a um edifício pré-existente. Um espaço só não é suficiente para determinar a adequação de um programa no seu interior, assim como uma sociedade só, com as suas exigências e vivências contemporâneas, não basta para o correcto funcionamento de um programa num edifício em específico.

A dança

A **origem da dança** remonta à pré-história quando o Homem usava a sua expressão corporal como meio de comunicação. Cada gesto encontrava-se provido de um significado, de uma intenção, que despertaria no espectador, por sua vez, determinada reacção. A ligação destes gestos a sons proferidos durante a transmissão de cada mensagem particular estabelecia, deste modo, a base essencial da linguagem. Durante muitos séculos a dança fez ainda parte integrante de rituais religiosos, no entanto, interessa focar nesta Dissertação o período do Pós-Renascimento durante o qual esta manifestação artística adquire um carácter teatral. Com efeito, a relação entre os corpos em movimento e o espaço onde estes se movimentam constitui o tema de interesse na adaptação das salas de maior dimensão do edifício do antigo Orfeão para salas de *performance*.

Os espaços teatrais e a dança

Os espaços destinados a *performances* – incluindo-se a dança – sempre possuíram determinadas características que os distinguiram de outros considerados mais banais. As mudanças ocorridas nos mesmos ao longo do tempo encontram-se associadas, indubitavelmente, à evolução dos espaços teatrais, dado estes muitas vezes constituírem os espaços onde decorreram tais *performances*. Ao longo do tempo, as diferenciações espaciais sentem-se principalmente na interacção entre palco e plateia, sendo no modo como estas se dispõem uma em relação a outra e na distanciação entre "actor" da *performance* e público que se encontram as principais características da sua evolução. Assim, falar da evolução dos espaços teatrais é falar da evolução dos seus palcos.

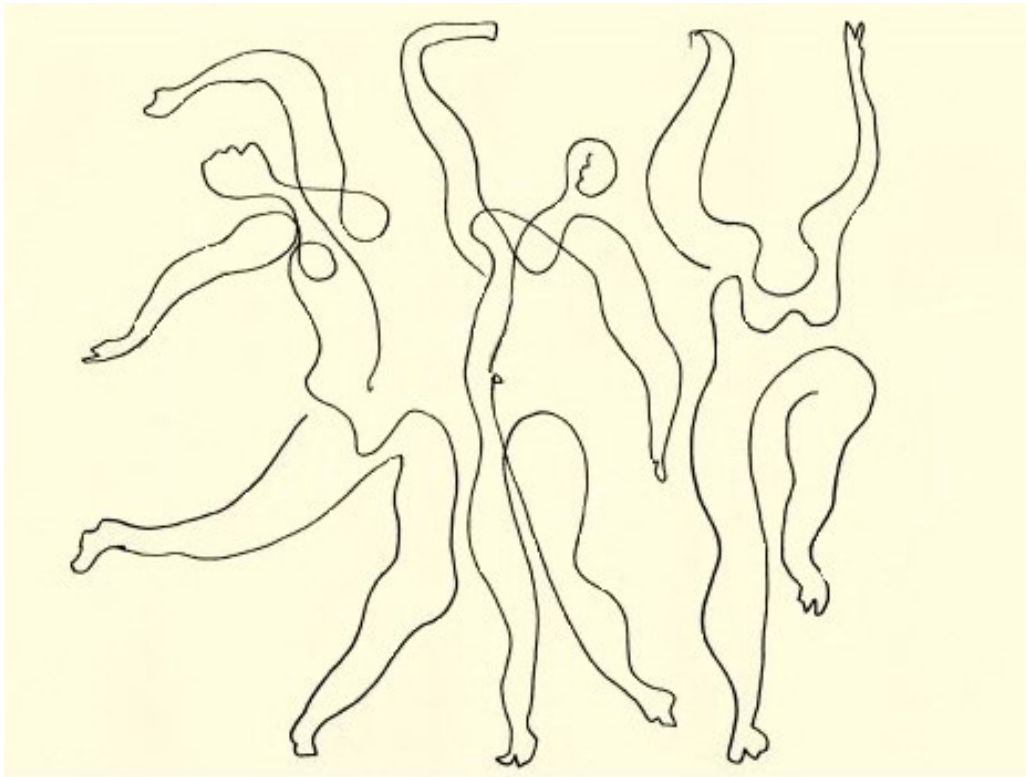
Pensar o "antigo Orfeão" para a prática de dança

Ao intervir no edifício do antigo Orfeão, tornou-se necessário ter em conta cada aspecto particular das suas salas, desde a entrada nas mesmas e onde esta se posiciona em relação ao resto do espaço, passando pela sua forma, sua orientação e outros elementos que a definem e singularizam dos restantes espaços do edifício. A relação destas salas com os espaços para os quais estas mantêm ligações teve também de ser considerada de modo a não deturpar as suas características essenciais e devolver-lhe a "vida" com o mínimo de intervenção possível.

As duas salas principais de geometria rectangular possuem uma entrada própria, existindo uma porta de doze folhas entre as duas cuja abertura possibilita a ligação, quer física quer visual, entre as mesmas, criando-se um espaço único de planta em L. A principal diferença entre as duas, em termos de *performance*, reside na existência de um palco lateral de pequena dimensão na sala A, cuja localização revela-se também



080
Henri Matisse. *La Danse* (I), 1909. Óleo sobre tela. 259.7 cm × 390.1 cm



081
Pablo Picasso. *Trois danseuses*, 1924. Serigrafia.

enquanto uma condicionante para a intervenção no espaço da sala. Pela sua pequena dimensão, este palco não poderá constituir-se como palco de actuação para a dança, o que leva a uma reflexão sobre as características do espaço onde intervir e de como a acção cénica poderá decorrer sabendo que um espaço destinado aos espectadores deverá ser equacionado.

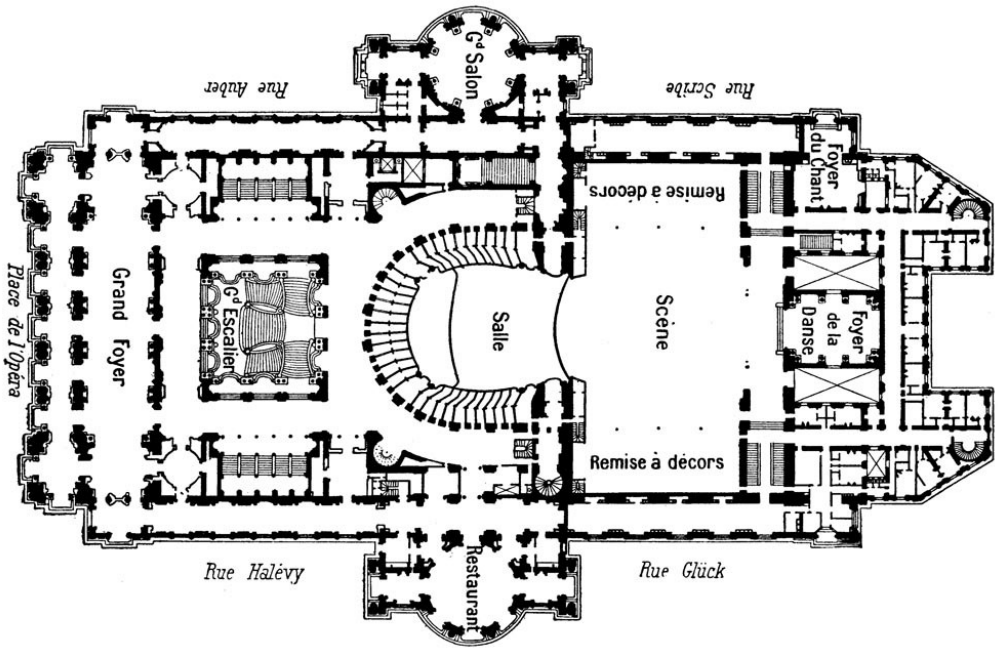
Os espaços cénicos

Um **estudo sobre os espaços teatrais e a evolução dos seus palcos** tornou-se, portanto, imperativo enquanto uma base alargada de conhecimentos e inspirações para uma correcta adequação do programa às especificidades do espaço e exigências contemporâneas. As tipologias mais comuns nos espaços cénicos são o palco italiano, o palco elisabetano ou isabelino, o palco em arena e o espaço múltiplo, existindo ainda outras variantes embora não se considerem de especial importância referir para o presente estudo.

O **palco italiano** ou **"caixa mágica"** é a tipologia mais corrente, caracterizando-se pela sua localização frontal perante o público e elevada acima deste, visível através da boca de cena. Geralmente de planta rectangular, este pode adquirir outras geometrias embora tenha como característica principal a separação entre o espaço cénico e o espaço do público, sendo a totalidade do espaço encerrado e apenas apresentando uma abertura no plano onde se situa o palco. Esta tipologia dispõe ainda de outros espaços secundários que visam auxiliar a *mise en scène,* dos quais fazem parte, entre outros, os bastidores laterais ou coxias e o poço de orquestra, nos casos em que este último existe. A *performance* é apreendida pela plateia como um mundo separado dentro de uma moldura. Existe entre estes dois mundos – palco e plateia – como que uma cortina invisível, um silêncio mais profundo, que estabelece a transição entre os dois ao mesmo tempo que os separa e que faz com que, ali, naquele espaço, tudo gire em torno da acção performativa.

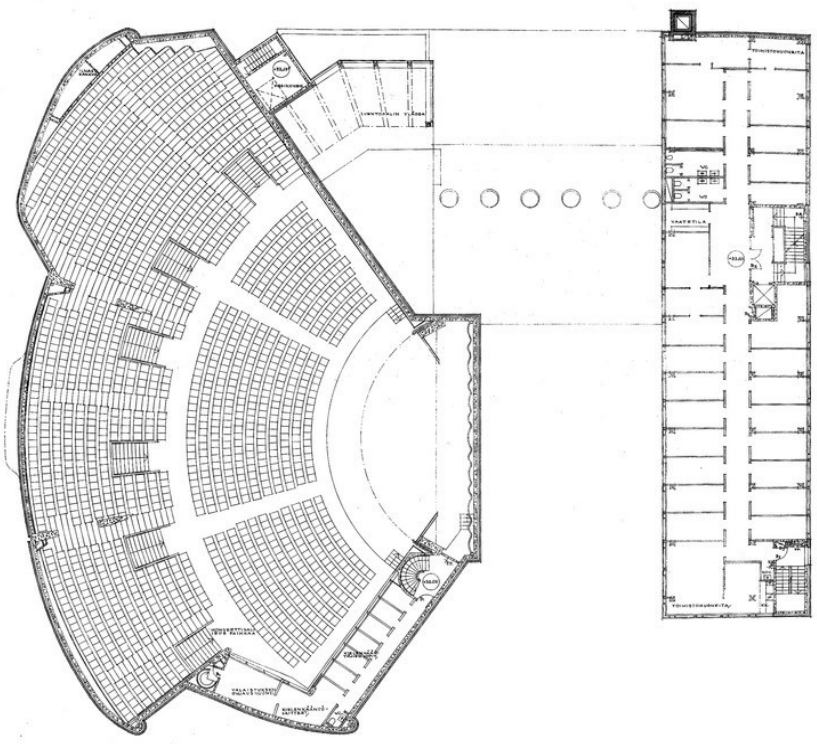
Por outro lado, considerado como palco misto, o **palco elisabetano** ou **isabelino** caracteriza-se essencialmente pela prolongação da boca de cena, rectangular ou circular, sobre o público, constituindo-se enquanto um espaço encerrado circundado por três lados. Esta tipologia oferece uma nova dimensão visual no que se refere à disposição do público face à acção cénica. A acção já não é só vista de frente como se torna possível ser vista lateralmente. Ao comparar-se com o palco italiano, é notória nesta tipologia uma maior relação entre palco e plateia.

Já no **palco em arena** assiste-se a um maior contacto entre estes dois espaços, propiciado pela disposição do público em arquibancada à volta do espaço central - palco - disposto a um nível inferior. Regista-se nesta tipologia um *nudismo* da *mise en scène*, não havendo lugar para ocultações e presenciando-se o palco com maior clareza.



082

Charles Garnier, planta da Opera de Paris, 1878



083

Alvar Aalto, planta da casa da cultura em Helsínquia, 1955

Tudo o que entra em cena é revelado instantaneamente, desde o cenário geral ao mais íntimo pormenor, experienciando-se, assim, uma honestidade artística onde o momento do"agora" é a constante de cada movimento.

No referente aos **espaços múltiplos**, estes definem-se enquanto espaços livres que possibilitam criar, através da disposição de elementos móveis em determinados pontos, a configuração espacial das mais variadas tipologias. Esta característica permite uma adaptação específica a cada espectáculo, estando a relação entre palco e plateia dependente da configuração criada. Estes espaços dotam-se de especial interesse pelo facto de estes possibilitarem que o palco e a respectiva plateia se organizem consoante as intenções da *performance*, enquanto que nas outras tipologias assiste-se a uma adaptação destas entidades à configuração espacial pré-estabelecida pelo edifício onde a acção performativa terá lugar.

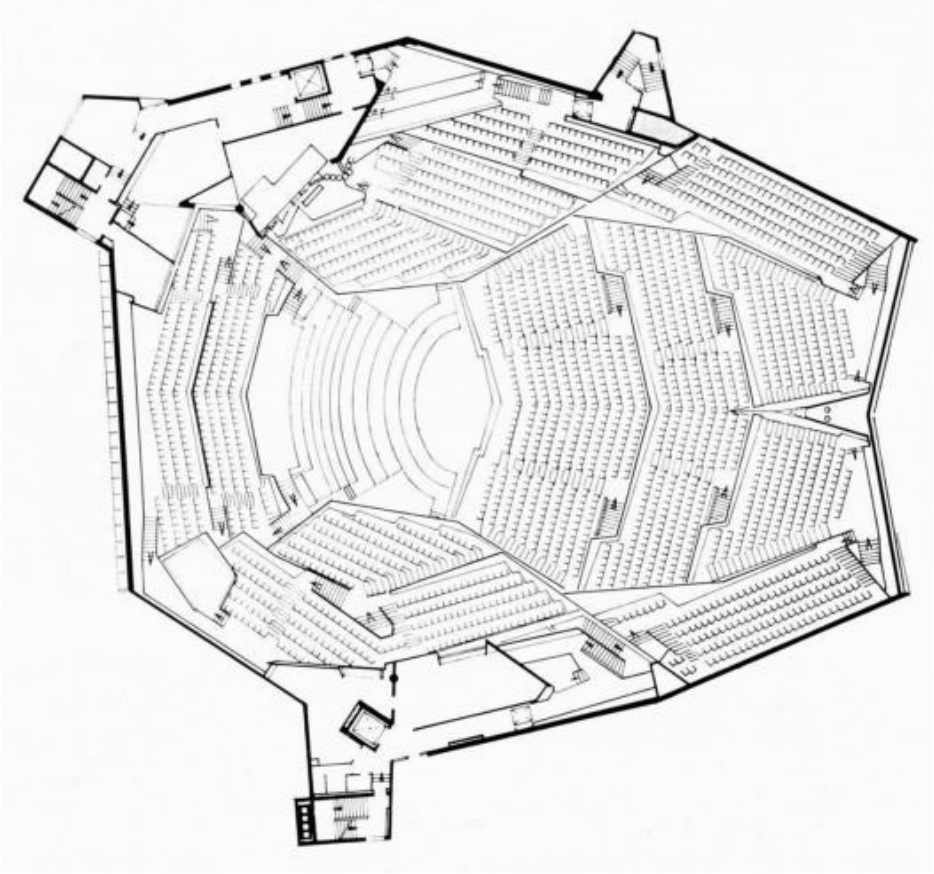
As salas do edifício

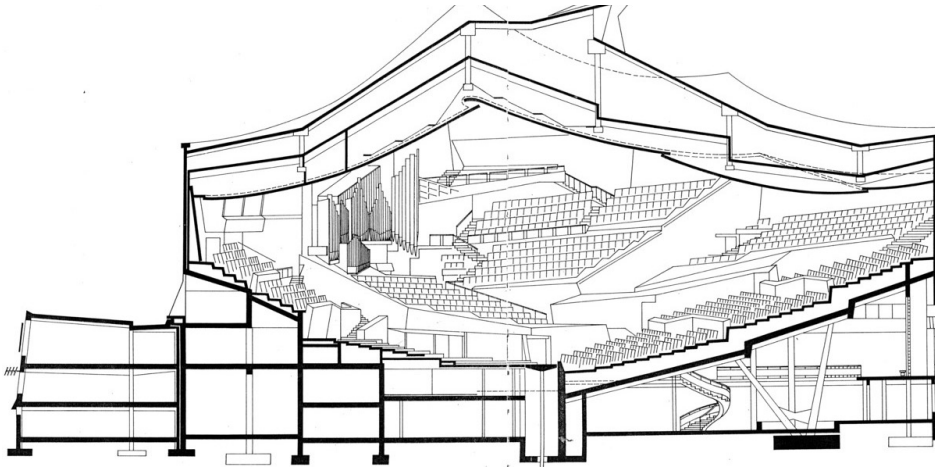
A sala A do "antigo Orfeão" não tem realmente o perfil de nenhuma das tipologias anteriormente enunciadas. Com efeito, o edifício não era um teatro e a existência de um pequeno palco estava mais ligado à recitação de poesias ou *performance* musical de pequenos grupos de canto e orquestra. Esquecendo o palco e os espaços com os quais está interligado – arrumos, outra sala de *performance* e um aparente camarim – não seria possível indicar, com clareza, o programa que este espaço abraçava no seu tempo mais primitivo. Este terá sido uma sala de baile, enquanto "Orfeão", e provavelmente uma sala de festas ou eventual sala de licitação no programa original do edifício (Monte-pio), caso o palco já existisse nessa altura.

A proporção e a dimensão generosa deste espaço não perturba a imaginação de que ali decorreria uma acção performativa, no entanto, o seu carácter demonstra que esta detinha uma certa liberdade no modo de actuação dessa actividade. Talvez se tenham retirado com o tempo, o mobiliário e outros elementos que denunciavam esse modo de actuação mas, essencialmente, estamos perante um grande espaço vazio. Hoje, vazio de pessoas, de actividade, vazio de vida, contudo, com "vazio" pretende-se afirmar este espaço enquanto um espaço livre, sem uma tipologia pré-definida nem as amarras que estas últimas podem ter em relação ao uso do espaço. As suas características aproximam-no mais de uma sala de baile do que um espaço teatral mas estas não afastam a hipótese de ocorrer uma *performance*, com espaços destinados ao palco e plateia, dentro daquele mesmo espaço.

O espaço livre

A liberdade do seu uso assemelha-se à que é verificada nos espaços múltiplos e, deste modo, torna viável a criação de diversas configurações espaciais de acordo com o espetáculo pretendido. O facto de ser um espaço livre poderia associar a este espaço uma falta de carácter, todavia, é nesta aparente não definição que reside a sua maior virtude.





084

Hans Scharoun, planta e corte da Filarmónica de Berlim, 1882

A flexibilidade dos espaços

Esta flexibilidade permite a adaptação dos mais diversos programas ao mesmo tempo que torna-se enriquecedora no modo como é percepcionada a *performance*, possibilitando até a aniquilação da barreira entre palco e plateia, aniquilação esta defendida outrora pela companhia *the living theatre*[4], passando o público a ser considerado enquanto elemento activo na narrativa representada.

> " (…) um lugar lindo pode nunca provocar uma explosão de vida; enquanto que um salão qualquer pode ser um lugar muito vivo: este é o mistério do teatro, mas na compreensão deste mistério está a única possibilidade de organizá-lo como ciência."[5]

As palavras do director de teatro **Peter Brook**[6] revelam-se intrigantes e põem em causa a necessidade e finalidade da beleza em determinado espaço arquitectónico, neste caso no teatro. A beleza de um espaço não ditará o volume do seu uso mas pode convidar à estadia. Estas palavras não procuram negar a beleza do espaço arquitectónico apenas procuram salientar que esse atributo não é suficiente para um espaço ganhar vida. Entende-se aqui, portanto, que uma sala qualquer pode ser o palco das *performances* mais singulares enquanto que um espaço bonito, com todos os detalhes para um bom funcionamento de determinada peça de teatro, pode nas suas qualidades aprisionar a criativade dessa mesma peça.

> "Em outras formas de arquitetura existe um relacionamento entre desenho consistente, articulado, e de bom funcionamento: um hospital bem desenhado talvez seja mais eficaz do que um todo cheio de voltinhas; mas quando se trata de teatros, o problema do desenho não pode ser atacado de forma lógica. Não é uma questão de dizer analiticamente quais são os requisitos, qual é a melhor maneira de organizá-los – isto geralmente dará origem a uma sala conformada, convencional e frequentemente fria. A ciência de construir teatros deve-se basear no estudo do que possa criar o relacionamento mais vivo entre as pessoas – e isto será obtido mais facilmente por assimetria ou mesmo, quem sabe, por desordem? (…)" [7]

A esta apreciação do espaço livre, junta-se ainda a reflexão à volta da divisão do espaço do palco e daquele destinado ao público que assiste. Deverá a plateia assistir

---

4 *The living theatre* é uma companhia de teatro off- broadway criada no ano de 1947 em Nova Iorque. De carácter experimental, caracterizou-se pela luta pela abolição entre palco e plateia, e entre arte e vida.

5 BROOK, Peter, *O espaço vazio*, Lisboa, Orfeu Negro, 2016, p. 91

6 Peter Brook (1925-) é um director de teatro e cineasta inglês, vencedor de diversos prémios internacionais . Ao longo da carreira, o seu trabalho tem incidido sobre a relação entre o corpo cénico e o espaço, procurando neste tornar activo o espectador. Denota-se ainda uma busca pelo que move o teatro.

7 BROOK, Peter, *O espaço vazio,* Lisboa, Orfeu Negro, 2016, p. 91-92

à peça encenada enquanto elemento passivo e distante ou esta deverá poder participar na própria peça, abolindo qualquer tipo de fronteira? Poderá esta participação ser mais enriquecedora e despertar sensações que prendam de forma mais eficaz a atenção e o interesse da pessoa à linha da narrativa?

Estas perguntas decerto originariam opiniões opostas mas importa ponderar sobre estas questões aquando o projecto de espaços cénicos ou na adaptação de determinado espaço para esse fim e, assim, reforçar a ideia que se tem para aquele lugar.

> "No teatro, há séculos a tendência tem sido de colocar o ator numa distância remota, numa plataforma, emoldurado, decorado, iluminado, pintado, com sapatos altos – para convencer o ignorante de que ele é sagrado, de que sua arte é sacra. Era veneração, ou haveria por trás disto o medo de que algo seria exposto se a luz fosse forte demais ou a distância próxima demais? Hoje já expusemos a trapaça. Mas estamos redescobrindo que um teatro sagrado é ainda aquilo que precisamos. Onde curá-lo? Nas nuvens ou na terra?"[8]

O livro "the empty space" de Peter Brook é muito interessante no que diz respeito a esta temática do espaço teatral. Nele, o autor faz referência a quatro interpretações da palavra teatro às quais atribui quatro diferentes significados: teatro morto, teatro sagrado, teatro rústico e teatro imediato. Estas diferentes concepções reflectem sobre a relação "actor"/público e na relação espacial que é estabelecida entre estes dois agentes.

A afirmação que se segue de Peter Brook é detentora da ideia-chave que se procura defender no projecto de reabilitação das salas principais do edifício antigo a que se refere esta Dissertação:

> "Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cénica". [9]

Esta afirmação resume na perfeição a visão defendida para as salas do Orfeão. No fundo, o essencial já se encontra na sala a reabilitar, resta apenas analisar e entrelaçar cada elemento de modo a que pequenos *inputs* pontuais organizem o espaço e permitam, simultaneamente, uma multiplicidade de organizações.

8 Idem, p. 90

9 BROOK, Peter, *O espaço vazio*, Lisboa, Orfeu Negro, 2016, p. 7

Efetivamente e partilhando da opinião proferida pelo autor de "the empty space" [10], o excesso de desenho e às vezes a vontade de querer definir tudo num espaço por parte do arquitecto, podem condicionar eternamente o diálogo da *performance* com a plateia, acabando por as experiências teatrais mais vitais surgirem em espaços não criados à partida para esse efeito mas que possibilitam um diálogo mais rico e distinto. É seguindo este contexto que surgiu o *Pocket theatre*[11], ocupando espaços em pequenos edifícios dispersos pela cidade mas onde há uma maior intimidade entre a *performance* e a plateia, interagindo. Este movimento surgiu da necessidade de pequenas companhias teatrais terem um espaço próprio, tendo nascido nos subúrbios de Londres em edifícios de tipologias diversas. Apesar de não possuírem todas as instalações de um teatro, esta adaptação reveste a acção cénica de um carácter natural e mais próximo dos espectadores.

Assim, a simbólica da escolha recaíu para a escola de dança enquanto que a visão da reabilitação dos espaços do edifício antigo procura seguir um princípio de intervenção mínima para não correr o risco de descaraterizar o edifício e perder as singularidades que o definem. As salas de *performance*, na verdade, já existem, trata-se de desenhar o modo como estas são percepcionadas pela pessoa que nelas entram.

Elementos organizadores

A disposição de determinados elementos que a organizem lembrará o trabalho de um cenógrafo, é o cenário do arquitecto, mais humilde e aparentemente menos detalhado, que deixará criar,por sua vez, qualquer tipo de cenário para a dança no seu interior. Os elementos serão apenas os considerados essenciais de modo a não retirar o protagonismo da fluidez dos corpos em movimento, isto é, da dança. Como se pode ver nas *performances* de **Martha Graham** (Imagens 085 e 086), a dança pode decorrer com um número mínimo de adereços, estando na relação do movimento com o e no espaço o real significado desta expressão corporal.

Na obra "**Café Müller**" da coreógrafa **Pina Bausch** assiste-se a um retrato da Alemanha pós-guerra através da movimentação de quatro corpos em palco, vagueando. O espaço representa um café com um número reduzido de elementos, apenas algumas cadeiras e mesas dispostas no centro das paredes escuras.

O ambiente é claustrofóbico, pesado, há uma sensação de encarceramento naquele espaço onde apenas duas grandes portas envidraçadas estabelecem contacto com o suposto mundo exterior. Apesar da sua carga pesada e da tristeza que lhe está inerente, esta obra possui uma beleza rara. A deambulação dos corpos, ora lenta ora mais rápida e violenta, são a base essencial dessa narrativa. Sem recorrer a grandes artifícios, a mensagem é transmitida, não pondo em causa em qualquer momento nem

10 O autor é o já referido anteriormente Peter Brook

11 *Pocket theatre* ou teatro de bolso deve o seu nome à sua pequena dimensão.



085

Martha Graham. *Frontier*, solo dance, 1935



086

Martha Graham. *Lamentation,* solo dance, 1930

a qualidade da dança nem da encenação teatral que acontecem ao longo da peça.

Menciona-se esta obra para reflectir brevemente sobre o espaço da plateia e do público. Esta peça foi pensada com o público situado na sua frente, espectador de uma moldura atrás da qual é representado o café Müller. No entanto, dado o minimalismo da *mise en scène*, parece um exercício interessante imaginar esta peça ou outra semelhante a decorrer num espaço "vazio", isto é, um espaço que é simultaneamente palco e plateia, um espaço que não tem desenhado os limites dos dois. E porque não imaginar a sala do Orfeão?

Esquecendo as limitações possíveis quanto à dimensão que seria necessária para tal obra de Pina Bausch, pode-se imaginar uma peça desse tipo, seja dança seja *Tanz Theater*[12], tirando proveito de todos os aspectos da sala a favor do espetáculo. Subitamente, portas e janelas podem passar a ser interpretadas enquanto elementos do cenário. A disposição de elementos pontuais como cadeiras também pode passar a ter um significado. A totalidade do espaço pode ser interpretada enquanto palco ao mesmo tempo que o público pode ter o seu lugar marcado de acordo com a peça, consoante a diferente dispersão das cadeiras ou então este pode mesmo circular livremente à volta da encenação, observando a peça de diferentes pontos-de-vista.

Pretende-se com esta reflexão demonstrar a abundância de matéria disponível mesmo numa sala dita "vazia", estando na flexibilidade existente nestes espaços a qualidade *sui generis* capaz de transformar um determinado espaço no palco das mais belas interpretações criativas.

Enunciado do programa

Após demonstrar a reflexão feita para a escolha do programa a inserir no edifício do antigo Orfeão e qual o conceito para a intervenção no edifício existente, torna-se essencial definir o **enunciado do programa**. Uma **escola de dança** terá, inevitavelmente, a ela associada a vertente pedagógica. Assim sendo, destacam-se logo dois mundos em diálogo permanente – o da *performance* e o do ensino.

Perante a matriz formal do edifício do antigo Orfeão decidiu-se aí inserir os espaços sociais e os espaços ligados à *performance*, adaptando as salas principais para esse efeito. A existência de um logradouro a tardoz voltado para a rua da Senhora da Boa Morte foi entendido como uma possibilidade de ligação a essa rua, decidindo aí construir um volume que rematasse a leitura geral do quarteirão e se inserisse na

12 Tanz Theater ("dance theatre" ou dança- teatro) foi uma manifestação artística surgida por volta de 1920, na Alemanha e na Áustria (Viena), proveniente da dança expressionista alemã. Este movimento teve como principais actuantes Rudolph Laban, Kurt Jooss e Mary Wigman. Mais tarde, nos anos 80, tal conceito é retomado por diversos coreógrafos tais como Pina Bausch. É visível nesta expressão artística, uma manifesta relação entre corpo e espaço, aliando os gestos e movimentos dos corpos, ao ritmo e dramatismo que se procura conferir à encenação, tirando partido do espaço como elemento cénico e metafísico da linguagem.







087,088 e 089
Pina Bausch, *Café Müller*, 1978

contiguidade das habitações vizinhas. Esse volume novo passará a albergar espaços destinados à aprendizagem, nomeadamente salas teórico-práticas de uso quotidiano, procurando-se que mantenha uma ligação com o volume antigo.

Atendendo ao enunciado e organigrama do programa de escola de dança que serviu como exercício de Projecto IV na FAUP no ano lectivo 2011/2012, a sua análise permitiu delinear quais deveriam ser as condicionantes do programa a instalar no edifício a reabilitar.

Esta adaptação do programa prende-se com a necessidade de ajustá-lo às características formais do edifício existente e ao facto de este último possuir uma área total edificada menor do que a enunciada no programa dado pela FAUP. Além disso, estão-se perante contextos físicos e sociais diferentes, o que também justifica as alterações tomadas. Assim, as áreas foram reduzidas e adaptadas ao edifício para além de se ter procedido à redução da área administrativa e à eliminação do estacionamento do programa. Estes espaços não sendo essenciais nem intrínsecos a um programa de escola de dança foram anulados dada a área disponível para construção e a impossibilidade de ali serem colocados lugares de estacionamento. Esta alteração não representa um aspecto negativo uma vez que a cidade encontra-se bem servida de lugares de estacionamento e transportes públicos nas imediações do edifício do antigo Orfeão e os espaços administrativos pedidos no enunciado-base seriam um exagero perante a dimensão da escola de dança a criar.

Lugar, edifício e programa estão assim em permanente correlação, estando cada decisão dependente destes três temas ao mesmo tempo que afecta cada um dos mesmos, metamorfoseando cada um deles numa nova realidade. A forma que existe e a que é criada não são o resultado de encontros aleatórios mas são antes a síntese do lugar, do edifício e do programa, estando, assim, o programa relacionado com a construção física e social de um lugar.

PROGRAMA FAUP PROJECTO IV 2011/2012 (transcrição)

1. Espaços Exteriores
Acesso principal
Acesso Serviço
Espaço /Logradouro Exterior
2. Espaços Entrada
Guarda vento 25 m2
Recepção / Bengaleiro 20 m2
Loja / Livraria 30 m2
Àtrio 400 m2
Sanitários (H/S) 25 m! 500 m2
3. Espaços Administrativos
Secretaria/Atendimentos * 20 m2
3 Gabinetes (3 x 15) * 45 m2
Sala de Reuniões * 30 m2
Sanitários (H/S) 15 m2
Sala Pessoal * 20 m! 130 m2
4. Espaços Sociais
Sala Cafetaria * 70 m2
Esplanada Exterior 30 m2
Balcão/Copa /Despensa /Resíduos * 40 m! 140 m2
5. Espaços Didácticos
Auditório (200 lug.) ** 400 m2
Régie 50 m2
Salas de apoio / Backstage 80 m2
Oficina * 30 m2
Arrecadação 50 m2
Sala/Estúdio grande *** 100 m2
2 Salas/Estúdios Pequenos (2x60) *** 120 m2
2 Salas Teóricas (2x30) * 60 m2
Sala de Leitura/Biblioteca (c/ Gab.) * 100 m2
Sanitários (H/S) 25 m2
Vestiários/Balneários - H/S (2x45) 90m2
Arrecadação Material 50m! 1.055 m2
6. Espaços Técnicos
Area técnica **** 150 m2
7. Estacionamento Subterrâneo (50 viat) 1.250 m2
TOTAL AREA ÚTIL 3.225 m2
TOTAL AREA BRUTA 4.400 m2

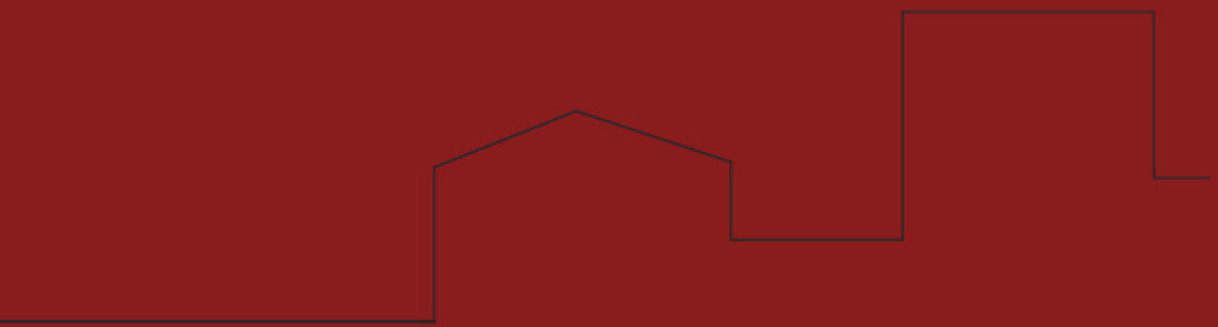
PROGRAMA DO PROJECTO DA DISSERTAÇÃO

EDIFÍCIO EXISTENTE

1. Espaços de entrada
Recepção/Bengaleiro
Loja
Átrio
Sanitários
2. Espaços Administrativos
Gabinete
Espaços sociais
Bar
Balcão/copa
4. Arrumos
5. Espaços didáticos/Performance
Sala A (Principal)
Camarim
Palco lateral
Sala B (Estúdio grande/de aquecimento)
6. Zona técnica (sótão)

EDIFÍCIO NOVO

7. Acesso tardoz
8. Espaços pedagógicos
Estúdio Pequeno
Salas teórico-práticas (4)
Espaço multimédia/leitura
Terraço
9. Espaços exteriores
Logradouro



V PROPOSTA

5.

Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

5.1 Continuidade e Transformação. Uma ideia de reabilitação

> "Transformação, segundo uma perspectiva de projecto, é uma situação que acontece quando o estado de uma coisa é alterado relacionando a *coisa* antecedente com a *coisa nova* e sabendo que nenhuma das duas é, antes ou depois, estática. A arte da transformação é essencialmente hermenêutica e está intimamente ligada ao que existe e por isso envolve nestas discussões, indirectamente, teorias de conservação e património, assim como a questão da relação entre passado, presente e futuro."[1]

Ao intervir num edifício antigo, está-se a intervir na sua história e no modo como esta se relaciona com o presente. Intervir na memória do passado apenas é válido caso se procure criar memórias novas no presente. Passado e presente devem ser aliados em direcção ao futuro, uma vez que não se pode viver somente da nostalgia do passado nem este sozinho se adequa às exigências do nosso tempo.

A arquitectura não é de um tempo só, nela se concentram as diversas camadas de história presentes na memória de quem as viveu e nos materiais de quem as construíu. Assim, olhar para o passado não deve levar a um *pastiche* do existente mas antes a uma metamorfose que permita que este continue a existir no presente de modo natural e o novo seja apreendido enquanto novo. O passado não pode ser encarado como "algo que pueda ser saqueado, sino como algo que debe ser transformado"[2].

Essencialmente, pretende-se que haja uma continuidade acompanhada por

1 CARDOSO, Isabel Lopes, *Paisagem património*, Porto, Dafne editora|CHAIA, 2013, p.96

2 GRACIA, Francisco de, *Construir en lo construído: la arquitectura como modificación*, Madrid, Nerea, 1996, p.72

uma simultânea transformação, assemelhando-se ao método de projecto do arquitecto Fernando Távora: "É simples. Os meus projectos são continuar. Continuar, procurando inovar"[3].

Continuidade

A **continuidade** dentro de um projecto de reabilitação procura não esquecer que se está a intervir num edifício já existente e que, portanto, para não correr o risco de o descaracterizar e perder a sua identidade, deve haver um respeito pela construção do passado. Com efeito, o edifício existente acarreta consigo valores superiores que muitas vezes ultrapassam a própria arquitectura. Refira-se a título de exemplo o valor de pertença que liga a sociedade a determinado tempo e lugar ou o valor construtivo, testemunho de um conhecimento e técnica passados.

Pode-se dizer que, na presente Dissertação, os capítulos referentes ao lugar e ao edifício estão associados a esta procura de continuidade. É com base no estudo destas duas temáticas que se obteve o conhecimento necessário para desenhar uma proposta de reabilitação coerente, coerência esta que integra diversos valores desde o valor histórico, o valor urbano, o valor cultural, o valor arquitectónico, o valor construtivo e até mesmo um valor social visto que se pretende adequar a solução às necessidades da sociedade actual, principalmente às da população residente no lugar do centro histórico de Viseu.

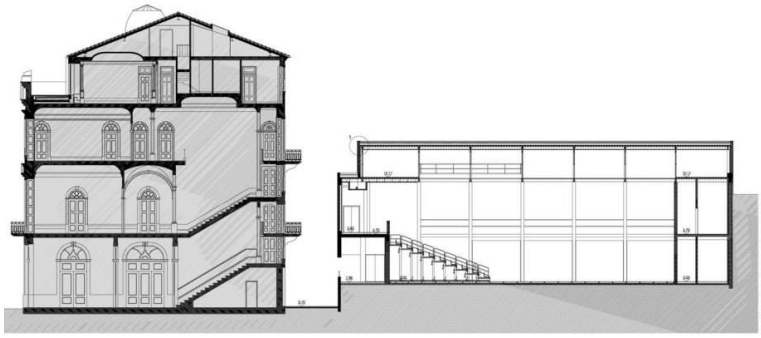
Transformação

A **transformação**, por sua vez, visa criar uma série de condições que permitam ao edifício antigo integrar-se no tempo e no lugar presentes, participando nos mesmos. Sociedade, tempo e lugar são assim três factores a ter em conta durante o processo de transformação, estabelecendo sempre um diálogo harmonioso entre o que é velho e o que é novo.

> "A transformação (…) tem como ponto de partida o existente, descobrindo o que há no lugar e testando aquilo em que este se poderá transformar. Esta actuação em duplo sentido pode ser entendida como um compromisso criativo com o lugar, um processo em aberto por via da intervenção. As intervenções podem ser concebidas como adições, subtracções, sobreposições, *détournements*, etc., e a sua presença e impacto pode variar do quase nada até à mudança completa. Enquanto o acto de projecto tradicional está associada à originalidade em termos de *novo,* a novidade na transformação está associada à capacidade de criar diálogos com o existente, dependendo do conhecimento relativo do lugar: por exemplo, desenvolvendo 'novas visões' sobre usos, estéticas, etc. (...) Na transformação, o existente torna-se o principal impulsionador e o projecto um agente hermenêutico que privilegia a concepção da novidade, no sentido

3 TÁVORA, Fernando, "A arquitectura é o dia a dia". In Boletim da Universidade do Porto, p. 49





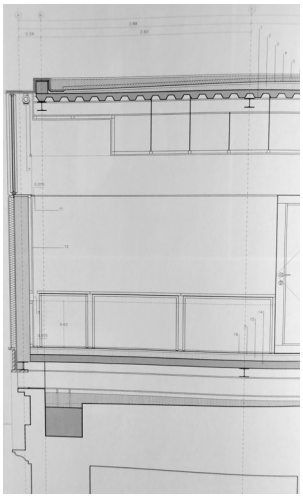




090-091 Adição
- arq. José Gigante, Teatro do bolhão, reconversão do palácio do Conde de Bolhão, (em cima)

092-093 Subtracção
- arq. João Mendes Ribeiro, Laboratório químico, Remodelação e préfiguração do museu das ciências (ao lado)





094 -095 Sobreposição
- arq. Nuno Brandão Costa, Salas polivalentes do anexo Sul da faculdade de ciências médicas da universidade nova de Lisboa, ampliação (ao lado)

> em que se foca mais na criação de novas *percepções* sobre o existente do que na criação *ex nihilo* de novos objectos."[4]

Durante o processo de transformação, é preciso estar-se ciente que o tempo é contínuo pelo que a arquitectura deve integrar-se num processo permanente de mudança e de diálogo com o tempo presente.

> "Mas, porque o espaço é contínuo e porque o tempo é uma das suas dimensões, o espaço é, igualmente, irreversível, isto é, dada a marcha constante do tempo e de tudo o que tal marcha acarreta e significa, um espaço organizado nunca pode vir a ser o que já foi, donde ainda a afirmação de que o espaço está em permanente devir".[5]

O presente capítulo - proposta - assim como o capítulo referente ao programa relacionam-se com o critério de transformação, uma vez que das escolhas e decisões neles tomadas sobressai a metamorfose que permitiu dar continuidade e coerência à proposta final.

No desenvolvimento de um projecto de reabilitação, a relação entre antigo e novo deve ser equacionada da melhor forma para que da sua união resulte um todo harmonioso e estes não intentem em se excluir um ao outro. Ao novo devem atender outras características do lugar e nunca uma arquitectura que procure ofuscar a sua envolvente, vangloriando o génio criativo do arquitecto e não se relacionando com o contexto socio-espacial onde o edifício se insere. Esta questão reveste-se de particular dificuldade quando a intervenção ocorre em edifícios situados em centros históricos, como é o caso da intervenção desta Dissertação. O valor histórico-cultural ganha nos mesmos uma grande amplitude, sendo que a intervenção no edifício é claramente indissociável do lugar, ao passo que o valor social adquire também uma enorme importância, uma vez que a proposta poderá auxiliar no combate da exclusão social que se tem verificado na maioria dos centros históricos.

Importância do contexto

Como refere Francisco Gracia, a **interpretação do contexto** é essencial uma vez que esta poderá indicar o caminho para a melhor abordagem metodológica, isto é, se a intervenção deverá realizar-se por via tipológica, por via da linguagem formal ou por outro tipo de abordagem[6]. Trata-se, assim, de uma dupla participação, quer no próprio espírito do lugar - "... transformar un edificio , ampliar -lo, construir uno nuevo,

---

4 CARDOSO, Isabel Lopes, *Paisagem património*, Porto, Dafne editora|CHAIA, 2013, p. 97

5 TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2006, p.19

6 GRACIA, Francisco de, *Construir en lo construído: la arquitectura como modificación*, Madrid, Nerea, 1996, p. 67.





096 e **097**

Peter Zumthor, casa Gugalun, Versam, 1994

conectar dos o más existentes, etc., supone alterar el *genius loci*."[7] - quer no processo dinâmico da cidade enquanto património.[8]

Nas palavras do arquitecto suiço Peter Zumthor, o próprio material utilizado na intervenção deve relacionar-se com o lugar:

> "El material y la construcción tienen que relacionarse com el lugar, y a veces incluso proceder directamente de él. De lo contrário, me parece que el paisaje no acepta el nuevo edificio (…) Tengo que elegir el material de modo que se logre una sensación de integridad y autenticidad. Los edificios en el paisaje deben envejecer de una forma hermosa"[9].

Zumthor realça, nestas palavras, a importância da escolha do próprio material de construção como meio de unir os vários tempos de construção e como diálogo com a essência do lugar. A esse seu pensamento segue-se ainda um alerta para o facto de o diálogo entre passado e presente ter de ser realizado de forma ponderada e controlada.

> "Si un proyecto bebe únicamente de lo existente y de la tradición, si repite lo que su lugar le señala de antemano, en mi opinión, está falto de la confrontación com el mundo, la irradiación de lo contemporáneo. Y, si una obra de arquitectura no nos cuenta sino el curso del mundo o de lo visionario, sin hacer oscilar com ella al lugar concreto donde se levanta, entonces echo de menos el anclaje sensorial de la construcción a su lugar, el peso específico de lo local"[10].

Ao intervir num edifício deve-se seguir o caminho para a correcção do que se revela perturbador ou deteriorado e criar o que se encontra em falta[11]. No entanto, as intervenções em edifícios existentes foram sempre alvo de polémica e desentendimentos, havendo diversas visões de qual o caminho a seguir pela reabilitação de edifícios antigos. Tais visões já foram enunciadas no primeiro capítulo desta Dissertação e são particularmente opostas, sobretudo, quando o assunto abrange a reabilitação de edifícios situados em centros históricos, como é o caso do edifício do antigo Orfeão de Viseu.

De facto, a maioria destes edifícios possui um elevado valor na sua leitura enquanto conjunto arquitectónico – inserido dentro de um quarteirão – e dado o envelhecimento de grande parte dos centros históricos, estes caracterizam-se por serem

7 Idem, ibidem, p. 178.
8 Idem, pp. 178-179.
9 ZUMTHOR, Peter, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2014, p.99
10 Idem, p.42
11 Citação indirecta do que é afirmado pelo arquitecto suiço em: ZUMTHOR, Peter, *Pensar la arquitectura,* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2014, p.23.

edifícios antigos, velhos, onde o tempo não anula a sua acção de desgaste e onde parece que qualquer intervenção no existente resume-se à reconstrução do elemento passado ou à sua aparente manutenção, provada pela intervenção fachadista que esconde atrás das suas fachadas uma construção que em nada tem a ver com o esqueleto que lhe serve de "máscara".

Importância do programa

É importante defender os valores do passado, contudo, deve haver uma selecção rigorosa dos mesmos e deve-se igualmente proceder a uma nova política de reabilitação dos edifícios situados nestes contextos, procurando recusar ao máximo o *pastiche* verificado em muitas fachadas e alargando o conceito de reabilitação da intervenção propriamente dita ao programa novo que o edifício irá albergar. Por mais que o edifício possa até reflectir uma boa reabilitação em termos arquitectónicos e construtivos, o **programa** novo nele contido pode abolir qualquer valor de pertença que as pessoas daquele lugar sentiam pelo edificado até ao momento e pode ter consequências socio-espaciais gravíssimas, como é o caso do fenómeno de gentrificação que prolifera freneticamente pelos centros históricos, que acentua a desertificação destas zonas e encaminha para situações de exclusão social.

> "Em verdade há que defender, teimosamente, a todo o custo, os valores do passado mas há que defendê-los com uma atitude construtiva, quer reconhecendo a necessidade que dele temos e aceitando a sua actualização, quer fazendo-os acompanhar de obras contemporâneas".[12]

O *novo* na reabilitação de edifícios - abordagens projectuais

O conceito de reabilitação enquanto processo de continuidade e transformação pressupõe o **novo** como qualidade de interacção com o passado ao mesmo tempo que se afirma no tempo presente. O **novo** pode manifestar-se no antigo através de diferentes abordagens projectuais, sejam elas de **inclusão, intersecção** ou de **exclusão**.[13] Como explica Francisco Gracia, a inclusão existe quando a transformação incide no interior do edifício antigo, enquanto que a intersecção pressupõe que o novo modifique os limites do edifício existente, o que faz com que partilhem pontos em comum. Já a exclusão, por sua vez, como o nome indica, manifesta-se quando o novo é considerado enquanto elemento independente da construção antiga, necessitando este de um elemento que dialogue com o antigo para resultar num todo coerente e harmonioso. Este elemento tanto pode materializar-se na forma de um conector, como pode resultar ainda da proximidade entre as duas construções ou do desenho dos limites exteriores dos edifícios que podem ser trabalhos enquanto *poché*[14].

---

12 TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2006, p.58

13 GRACIA, Francisco de, *Construir en lo construído: la arquitectura como modificación*, Madrid, Nerea, 1996, p. 187.

14 Idem, pp. 187-189.

A inovação resultante do processo de transformação por exclusão aplica-se, indubitavelmente, às intervenções realizadas em centros históricos, não vendo qualquer impedimento para uma boa integração de um edifício novo neste enquadramento, aliás espera-se que, havendo oportunidade que o justifique, possam surgir edifícios novos nestes contextos de modo a contrariar uma possível "fossilização" dos centros históricos.

> "Não há muito ouvimos da boca de alguém, (…) esta afirmação: «Façam moderno, muito moderno, mas fora do centro, porque na cidade antiga há que respeitar o passado». Tal afirmação, que nos impressionou grandemente, pressupõe a cidade como espaço descontínuo e pretende que a arquitectura contemporânea é incapaz de se integrar em ambientes passados; a manter-se o critério a referida cidade parecerá dentro de anos qualquer coisa assim como uma múmia, envolvida por rica redoma de plástico".[15]

Estas palavras do arquitecto Fernando Távora aproximam-no, de certa forma, ao conceito de *presente histórico* enunciado pela arquitecta brasileira Lina Bo Bardi. Tal como Távora, Bo Bardi também se opôs à ideia de centro histórico enquanto lugar de edifícios do passado, onde tudo procura ser preservado e não há lugar para a manifestação do tempo presente.

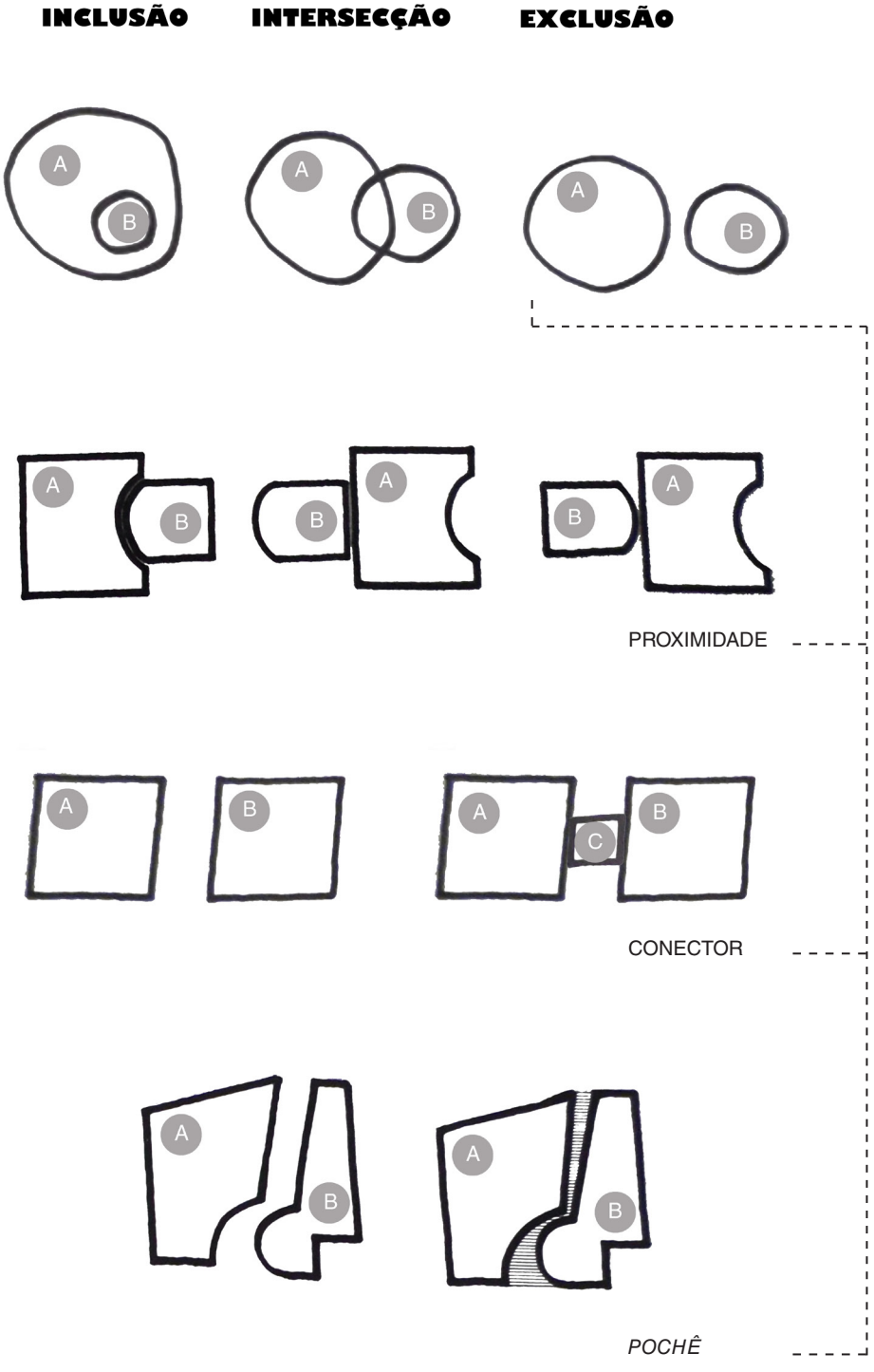
> "Na prática não existe o passado. O que existe ainda hoje e não morreu é o presente histórico. O que você tem que salvar: aliás, salvar não preservar – são certas características de um tempo que pertence ainda à humanidade (…) se a gente acreditar que tudo o que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos. Em trabalhos de restauração arquitectónica é preciso criar e fazer uma selecção rigorosa do passado. O resultado é o que chamamos de presente histórico".[16]

A ideia de *presente histórico* de Lina Bo Bardi introduz a temática entre passado/presente, defendendo o passado com apoio no presente.

> "É preciso se liberar das "amarras", não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história; o que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as aracupas… Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar outro presente, "verdadeiro", e para isso não é necessário um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o

15 TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2006, p.58

16 BARDI, Lina Bo, *Lina por escrito/textos Lina Bo Bardi,* São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 170



098

GRACIA, Francisco de, o novo no antigo - diferentes abordagens,1996

> passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês e tudo isso não se aprende somente nos livros (…) Na prática, não existe o passado, o que existe é o presente histórico".[17]

Intervir num edifício antigo deve ser visto como uma oportunidade do passado manifestar-se no presente de forma activa quando muitas vezes a este não lhe é dado o devido valor ou encontra-se abandonado. Nas palavras do arquitecto norueguês Sverre Fehn: " (…) only by manifestation of the present, you can make the past speak. If you try to run after it, you will never reach it"[18]. O poder da transformação reside no desenho correcto do diálogo entre esses dois tempos.

Cada fragmento do passado torna-se passível de ser reinventado. Quando esse fragmento passa a ser valorizado numa obra, através da sua preservação ou transformação, é da sua convivência com os elementos novos introduzidos no projecto que nasce a beleza da arquitectura. A distinção visível entre velho e novo transmite uma ciente descontinuidade mas é desse contacto que ressalta as características mais singulares de cada tempo. A descontinuidade, quando devidamente controlada, torna-se um processo favorável para a continuidade de uma obra no presente. Cada fragmento, testemunho de uma época anterior, pode ser realçado através da introdução de elementos novos nas suas imediações. Um fragmento, assim, nem sempre é sinónimo de fragmentário. A atenção a cada detalhe e o modo como se relaciona cada elemento criam uma nova perspectiva sobre o passado, ressuscitando-o.

A beleza desse encontro entre antigo e novo sempre me fascinou, desde a delicadeza do contacto das tábuas de madeira na casa Gugalun de Zumthor à perfeita junção de materiais do arquitecto Carlo Scarpa no museu de Castelvecchio ou na própria ponte que este cria no palácio Querini Stampalia, junção tão correcta que o novo e o antigo se confundem, parecendo que sempre existiram juntos.

Esta sábia convivência não se revela apenas na combinação de materiais como também surge através da introdução de novos dispositivos que respeitam a estrutura anterior ou de novos programas que dão vida ao edifício até então apagado. A requalificação de uma antiga fábrica de tambores, dentro do conjunto conhecido por SESC Pompéia, pela arquitecta Lina Bo Bardi, é admirável também pelo novo programa que abraça. É inegável que este, com as suas oficinas e outros espaços dedicados ao lazer e à cultura, irradia dinamismo e devolveu vida às estruturas abandonadas.

Assim, o diálogo correcto entre o antigo e o novo revela a poética da

17 Idem, pp. 61-62

18 FEHN, Sverre, *Ceremony acceptance speech,* The Hyatt fondation, Madrid, 1997, discurso de aceitação do prémio Pritzker atribuído em 1997



099

BO BARDI, Lina, SESC Pompeia, São Paulo, 1986 s.d

arquitectura e é desta procura por uma arquitectura sensível ao lugar de intervenção, por uma arquitectura mais "verdadeira" que dignifica o que existe, que se espera contrariar a sobrevalorização da imagem na arquitectura, quer em projectos de raiz quer em reabilitações.

Construir no construído, seja este último uma ruína ou um edifício deteriorado, não deve ser considerado um acto projectual de menor valor. Pelo contrário, a consciência do valor que essa obra tem do passado enquanto identidade de um lugar e o que ela pode vir a significar no contexto actual é matéria abundante para despoletar a arquitectura mais sublime.

> "(…) a mí me gusta intervenir en edifícios existentes; pero no en el sentido de recuperación o de la rehabilitación, sino com una visión más amplia: de arquitecto. Lo hermoso de un trabajo es que puede llegar a ser como una flor. Una flor no se discute; es algo que viene dado com absoluta determinación, algo cuya solución tiene un cierto grado de fatalidad. Para conseguir esto hay que trabajar com constancia."[19]

Quando se intervém numa construção existente, trabalha-se com a forma que nos é dada. Essa forma não é a essência da arquitectura e não será ela, por si só, a ditar a qualidade do seu projecto ou da intervenção que na mesma ocorrerá - o mais importante encontra-se no seu interior, na atmosfera criada que faz com que o Homem entre e queira ali permanecer. Por certo, é a organização dos seus espaços, os seus materiais e texturas, o modo como incide a luz no seu interior que cativará a atenção do arquitecto e do seu futuro visitante.

Como uma flor, um edifício "vive" em toda a sua delicadeza. Se não se atender às suas características e à sua manutenção, esta "murcha", perde a sua qualidade original e caso essa despreocupação se mantenha pode resultar na sua perda. Ao mesmo tempo, essa flor depende do contexto onde está inserida e do tratamento que lhe é dado pelas pessoas enquanto existe, influenciando-os igualmente. Prosseguindo com esta analogia, deve haver um processo de manutenção para cada edifício sob pena de, com o passar do tempo, este apresentar um claro estado de degradação e levar, sucessivamente, a um estado de abandono ou ruína.

A intervenção no existente permite contrariar esse fenómeno, esforçando-se para realçar as qualidades originais do edificado e possibilitando que este se integre no presente. Para tal, proceder-se-ão às transformações essenciais necessárias para que o construído se mantenha e continue a existir sem perder a sua identidade, seguindo as

19 TÁVORA, Fernando, "Nulles dies sin linea". In Fernando Távora, DPA, Documentos de Proyectes d'Arquitectura, p.10

exigências contemporâneas, sejam estas técnicas ou programáticas. Estas transformações imprimem, assim, uma marca no presente, pelo que se repete que ao intervir num edifício, se intervém igualmente num lugar e numa sociedade, sendo o programa nele instalado entendido enquanto um veículo de transformação dos mesmos.

Em suma, a um projecto de reabilitação deveria estar sempre inerente uma ideia de continuidade e de transformação. Uma continuidade que o identifica e define, procurando respeitar as especificidades do edifício a reabilitar, evidenciando-as e não deturpando-as. Destarte, mais do que a preservação do edificado, preserva-se a sua memória – memória esta de um tempo e de um modo de construir que reflectem a própria sociedade daquele período. Por outro lado, uma ideia de transformação e inovação que o afastam de um projecto nostálgico, isto é, uma reabilitação que aceita o passado no presente e vice-versa. A transformação estabelece, assim, o diálogo perfeito entre o que existe e o que se deseja existir.

Cada alteração, cada adição e/ou subtração representam consequências que vão para além do domínio da arquitectura. O seu poder pode mudar não só a maneira como se olha para esse objecto do passado como também a forma como nos relacionamos com ele e com o que nos envolve. A alquimia é atingida quando essa continuidade e transformação provocam uma mudança social positiva, reaproximando as pessoas entre elas e com os edifícios que foram construídos para serem "habitados" por elas mesmas.

Esse é o papel social do arquitecto.

5.2 Escola de dança - desenho de um gesto

Nota: os textos que se seguem devem ser acompanhados pela observação dos desenhos rigorosos que acompanham esta parte escrita, presentes no segundo volume da Dissertação

A **escola de dança** nasce de um processo maturado de interpretação do lugar, procurando um diálogo harmonioso e coerente entre o lugar - e a sua própria génese – e o próprio desenho do edifício existente a reabilitar. Esta simbiose pretende reforçar o carácter indissociável destas duas realidades, vertendo as características singulares e irrepetíveis do lugar no próprio desenho do edifício, numa relação de influência mútua.

Intervir num edifício antigo comporta em si diversas condicionantes que, embora possam despertar variadas dificuldades, também são responsáveis pela própria identidade do edifício e pelas suas particularidades. O projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu e a sua transformação em escola de dança visam atender às características identitárias, quer do "objecto" quer do lugar, realçando a sua beleza *sui generis*. Neste processo de permanente continuidade e transformação, para além das referências e convicções pessoais naturalmente intrínsecas, distinguem-se três momentos-chave, correlacionados entre si: lugar, edifício e programa.

Com esta ideia reforça-se o discurso defendido ao longo desta Dissertação de que um lugar não é apenas uma superfície para o programa, mas é ele mesmo programa. Associado a uma construção já existente, o desígnio do lugar revela-se também, neste caso, na própria definição do volume novo que se decidiu criar, assim como na compreensão e preservação do carácter original da obra existente. Esta análise do lugar e do construído torna-se fundamental na própria escolha do programa que, adaptando-se à fisionomia do edifício antigo, procura criar igualmente interacções positivas com a sua envolvente, comportando assim uma causa social. Caracterizando-se o centro histórico de Viseu pelo envelhecimento da maior parte dos seus habitantes, pretendeu-se, com a escola de dança, que o programa "contagiasse" positivamente a envolvente social e encaminhasse para uma maior interacção entre as várias camadas da sociedade. A dança não é apenas uma actividade prática. A dança apela ao movimento, mas também à visão, à audição, ao toque com o outro, e era precisamente, com o toque, que se esperava despertar mais alegria neste lugar, hoje em dia bastante abandonado.

A **proposta** para o edifício do antigo Orfeão de Viseu define-se, essencialmente, enquanto **conceito**, no desenho de dois volumes que se interligam através de um

pequeno volume, leve, que estabelece o contacto entre dois tempos de construção - o passado e o presente. O primeiro tempo corresponde ao edifício antigo, procedendo-se à sua preservação e à sua adaptação ao tempo presente. O segundo tempo, identifica-se por uma intervenção nova, contemporânea, que surge perante os propósitos programáticos que uma escola de dança implica e que, face aos espaços existentes, vê necessidade de alargar a sua área construída. A implantação deste novo volume emerge da própria interpretação do lugar, uma vez que este acaba por preencher uma lacuna no desenho do quarteirão onde se insere e formaliza a memória de um edifício destruído que outrora ali existira.

Princípios de intervenção

Do volume existente, procura-se manter o desenho original em quase toda a sua totalidade, apenas retirando o que se considerou excessivo e perturbador para uma leitura clara dos espaços. Assim, com base num princípio de intervenção mínima, pretendeu-se respeitar e preservar a estrutura original do edifício. A organização dos espaços, o desenho da sombra que a luz recria incessantemente nesses mesmos espaços, assim como os materiais utilizados nos mesmos, são considerados enquanto elementos definidores do edifício, para além de compreenderem a memória dos homens que o edificaram e daqueles que o habitaram. A este facto acresce a memória de um uso que hoje em dia já não existe e que, pelo estado de abandono desta obra, necessitou de uma profunda reflexão prospectiva para determinar um novo uso que respeitasse a estrutura do edifício e as exigências do presente – a escola de dança.

Com o volume novo que se desenhou no lote, procura-se que este dialogue em harmonia com o volume existente e que, apesar da contemporaneidade que lhe é subjacente, este assimile a singularidade do lugar, apropriando-se da sua memória e da sua história, recriando-as. Esta continuidade é visível quer na relação que mantém com a envolvente, no contacto com a rua da Senhora da Boa Morte como ainda na própria forma do volume. Respeitando a fisionomia do lote, este eleva-se enquanto volume pétreo que retoma, nas suas fachadas, o granito típico do lugar (Imagem 100), procurando abrir-se para Nascente, num olhar sobre a paisagem envolvente que transparece acima do nível das coberturas dos edifícios que o envolvem. Este olhar, garantido pela própria topografia de Viseu, permite assim desfrutar de um cenário visual que, enquanto miradouro, recria na sua arquitectura a própria origem etimológica da cidade de Viseu.

A esta continuidade não é negada uma inevitável transformação que imprime na proposta a marca do tempo presente para além das convicções pessoais de quem a desenha. Enquanto que o novo volume representa uma clara transformação e inovação, este processo é igualmente absorvido no edifício do passado na medida em que surgem novos dispositivos e materialidades que, respeitando a identidade do edifício existente,



100

Afloramento rochoso e vista Nascente da Sé de Viseu, 2017

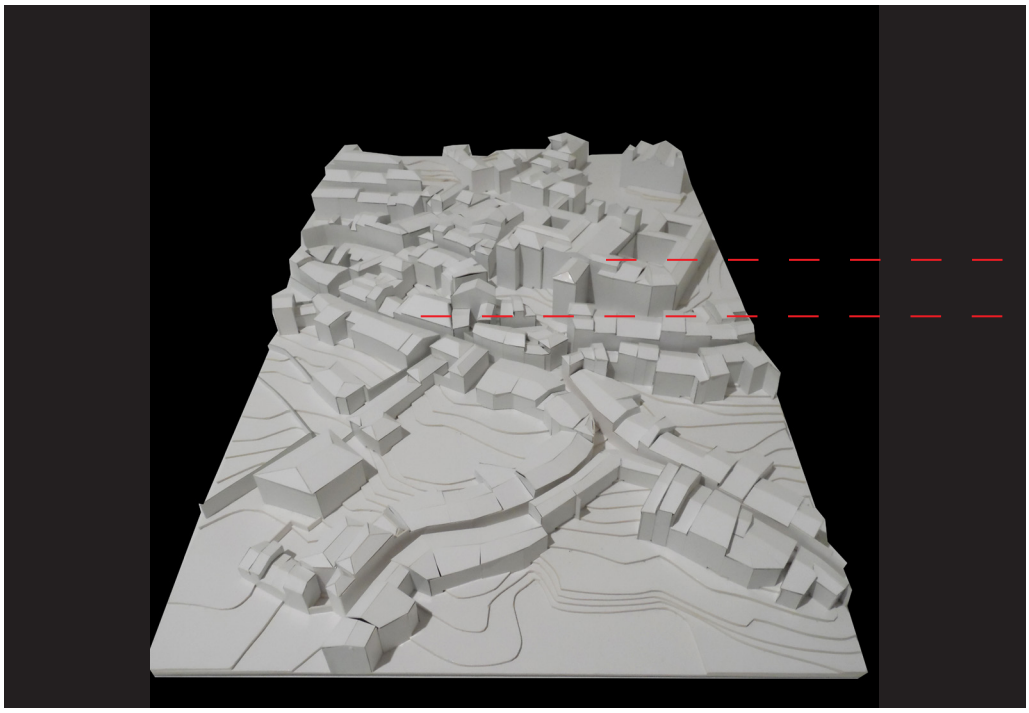
têm por intenção assegurar uma adaptação ao programa de escola de dança assim como cumprir as exigências actuais no respeitante a parâmetros de conforto e acessibilidade.

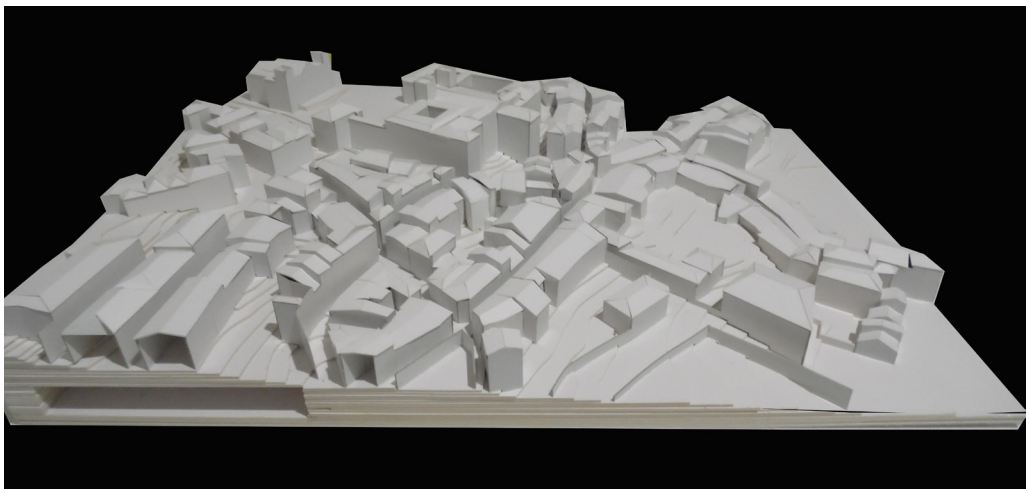
Descrição da proposta

Seguindo esta linha de pensamento, o programa distribui-se nos espaços atendendo às próprias características do edifício existente. Assim, os espaços sociais e os que estão ligados à *performance* situam-se no edifício antigo de acordo com as próprias especificidades dos espaços, enquanto que o volume novo está mais direccionado para o ensino quotidiano da dança com salas de menor área que incitam a uma maior proximidade e diálogo com os instrutores (Desenhos rigorosos P.2.1 e P.2.2). No respeitante aos espaços técnicos, após uma fase em que se mantinham exclusivamente no sótão do edifício antigo, a solução final apresentada é composta por duas áreas técnicas, estando a principal localizada no sótão já referido. Esta localização foi considerada preferível no piso do sótão dado permitir uma maior facilidade na introdução de infraestruturas de aquecimento e arrefecimento no volume "velho" sem proceder a grandes intervenções na estrutura geral do mesmo nem nas suas estruturas parietais exteriores. A segunda unidade, introduzida no volume novo, reveste-se de especial importância, uma vez que a sua independência possibilita a não passagem de condutas pelo pequeno volume que interliga as duas construções, facto que reduziria o pé direito do mesmo e, desta forma, ocultaria as relações altimétricas entre as componentes das sua caixilharia e as do alçado tardoz do volume antigo (Desenho rigoroso P.4.1).

Tal como a dança revela-se na fluidez de corpos em movimento numa perfeita harmonia, pretende-se com esta proposta desenhar um "gesto" na paisagem, um edifício que, interligado à sua envolvente, atraia diversas faixas etárias para o seu interior e que nele sintam felicidade através dos seus movimentos. Um edifício que, embora definido pela estaticidade das suas paredes, abrigue e incite o movimento, essencial na arte da dança como na percepção da arquitectura. Afinal, a arquitectura não é estática, também se move. Esse movimento, essa mudança segundo um factor tempo, revela-se na própria percepção visual das texturas e cor dos materiais que adquirem novas fisionomias consoante a quantidade de luz e o ângulo em que esta toca as suas superfícies.

Dança e arquitectura mantêm, assim, um contacto permanente, em que a segunda não poderia deixar de ser influenciada e influência para a primeira. De facto, projectar um lugar para a dança acarreta diversas condicionantes e revela-se um desafio interessante para o próprio arquitecto que, habituado a projectar mais com e para o sentido da visão, vê-se obrigado a dar um maior ênfase ao sentido do toque e ao modo particular como o dançarino ou aprendiz se relaciona com o espaço. Aprende-se, no fundo, durante este tipo de projecto, a projectar para os pés, o que confere toda uma outra dinâmica e entendimento dos espaços.





101 e 102

Vistas da maqueta 1:500, edifícios envolventes ao do antigo Orfeão e topografia de parte do centro histórico de Viseu, 2016

Poder-se-ia tentar resumir esta proposta e o modo como esta é delineada enquanto uma intervenção sensível. Sensível ao lugar e à comunidade que nele habita mas também sensível à construção que nele se encontra abandonada e se procura preservar. O diálogo entre velho e novo que se cria com esta proposta não poderia deixar de seguir este pensamento, esta sensibilidade, que se considera essencial de modo a não perder valores importantes, cujos testemunhos do passado na cidade demonstram ter existido de forma irrepreensível ao longo do tempo.

5.3 Desvendar a alma do edifício

> "Reabilitar um edifício antigo é adaptá-lo a novos usos. "Adaptá-lo" pode querer dizer apenas dar-lhe uma limpeza ou partir-lhe duas paredes por dentro (os "novos usos" necessitam, as mais das vezes, de espaços não muito diferentes dos "antigos" usos). Mas reabilitar um edifício pode ser encontrar-lhe a alma, a vocação que andava perdida: o que nunca tinha "chegado a ser". Reabilitar pode ser, então, "completar" um projecto. Um edifício, aparentemente, roçava a mediocridade, no momento seguinte, sublinhados certos traços de carácter, afastada certa poeira, reencontra-se com um discorrer arquitectónico que o redime dos anos de obscuridade. Mas reabilitar pode ser também (e muitas vezes) demolir uma estrutura obsoleta que nunca fora nada e erguer em sua vez outro edifício apto a uma nova vida". [1]

Como se tem visto, reabilitar um edifício parte sempre de um princípio de aceitação do passado no presente. Neste processo de aceitação, torna-se essencial desenvolver um critério de selecção do que manter, uma vez que é importante distinguir o "trigo do joio" para não se cair no erro de salvaguardar tudo somente porque é antigo. Esta falácia de que o antigo é necessariamente dotado de qualidade e, por isso, motivo de preservação está na base de diversas posturas que procuram afastar o novo de muitas intervenções em centros históricos. Essa "errónea equivalência", como refere o arquitecto Manuel Graça Dias[2], deve ser contrariada. Como o próprio indica, o novo pode ser igualmente interessante não se devendo para isso afastar a marca do tempo presente em determinado projecto de reabilitação. É necessário dotar as ideias de reabilitação de uma "atitude de progresso" de modo a dar vida a estas arquitecturas esquecidas por entre as poeiras do tempo.

---

1 DIAS, Manuel Graça, «Errónea equivalência dicotómica», *Jornal dos Arquitectos nº136/137*, Junho/Julho 1999, p. 21

2 idem, ibidem.

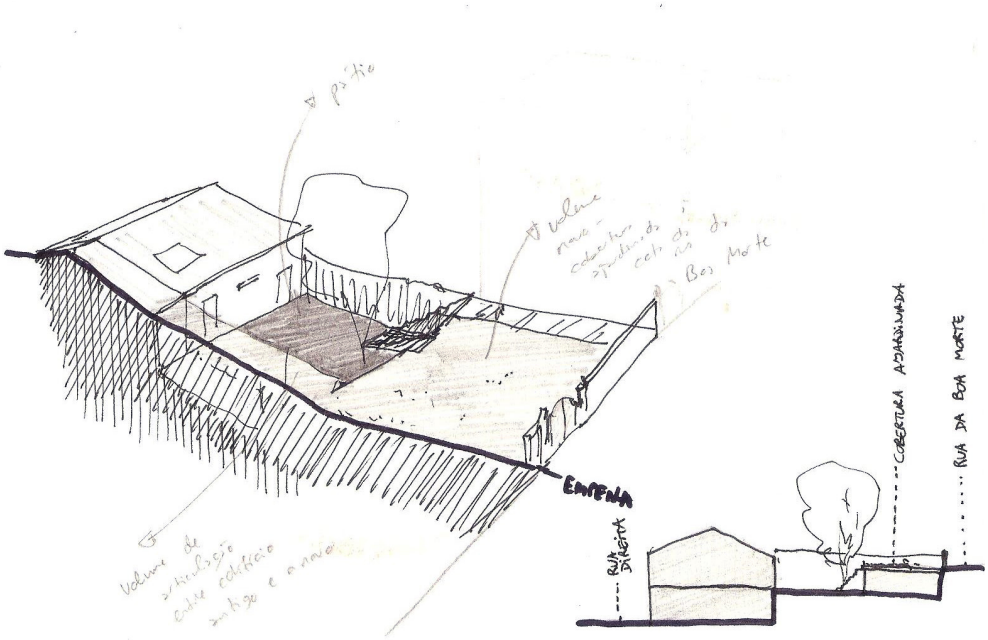
As várias soluções e mudanças que foram surgindo ao longo do processo de reabilitação do projecto em curso assentaram sempre na ideia de que o edifício existente não é um objecto intocável, pelo que não haveria qualquer tipo de sacralização do passado. Com efeito, procurou-se adoptar um olhar crítico sobre a construção existente de modo a equacionar a validade de certos elementos e planear até a sua remoção ou substituição. Contudo, este olhar não poderia obscurecer as características identitárias responsáveis pela definição do edifício tal como se conhece.

Este critério de selecção revela-se particularmente moroso numa fase inicial do projecto, apesar de ser acompanhado de um carácter igualmente estimulante. Em que medida se pode intervir num edifício sem correr o risco de lhe retirar a sua identidade? Até que ponto não se está a proceder a uma eventual descaracterização? Estas questões traduzem o medo sentido na fase inicial.

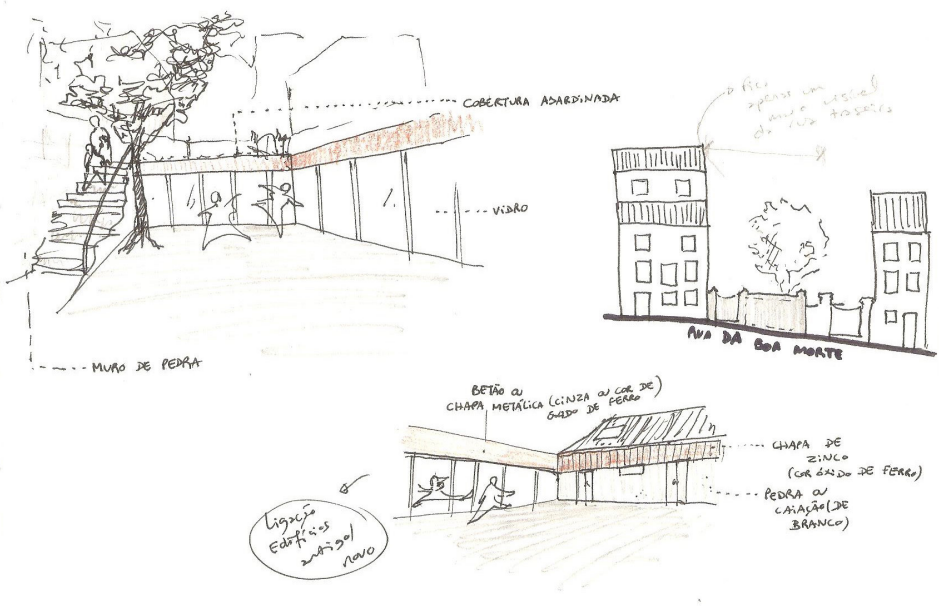
No entanto, por entre as várias ideias que vão surgindo, umas vão-se destacando e solidificando e é no decorrer desta evolução, desta maturação das ideias, que se chega à solução final apresentada. Assim, poder-se-ia agrupar as várias **fases do processo** em três grupos: um primeiro em que se decide enterrar os espaços que se adicionam para além dos do edifício antigo, libertando na sua cobertura um espaço ajardinado que manteria o carácter de logradouro semipúblico que se pensara ter existido no lote[3]; um segundo, oposto ao primeiro, em que a solução de se criar um logradouro para a rua da Senhora da Boa Morte é desprovida e pensa-se na criação de um volume novo que "cosa" o quarteirão e, finalmente, um terceiro grupo do qual faz parte a solução final que consiste numa variação do segundo grupo e em que, decidida e devidamente fundamentada a solução de um volume novo que se eleva no lote, há também uma clara atenção às características específicas do edifício antigo a reabilitar, assim como à qualidade e possível função dos espaços exteriores que se desenham por entre a irregularidade dos limites do lote.

Nas hipóteses iniciais, em que se equacionou enterrar os espaços novos necessários para o programa de escola de dança, foram vários os problemas que foram surgindo. Em primeiro lugar, parecia um contrassenso procurar criar um logradouro que se abrisse para a rua a tardoz. Ainda que este pudesse conter um carácter privado, questionava-se a validade do seu uso. Afinal, para que fim se destinava? Estando a tardoz, seria realmente usufruído pelos utilizadores da escola de dança? Neste momento, questionava-se igualmente qual a relação da proposta com a rua da Senhora da Boa Morte e se tal solução não acabaria por enfraquecer a proposta a nível urbano uma vez que, inserido num meio com elevada carga histórica e edifícios imediatamente

3 Esta suposição é, mais tarde, refutada com base na observação de cartografias antigas da cidade de Viseu.


ENCOSTA
RUA DIREITA
COBERTURA ADAPTADA
RUA DA BOA MORTE

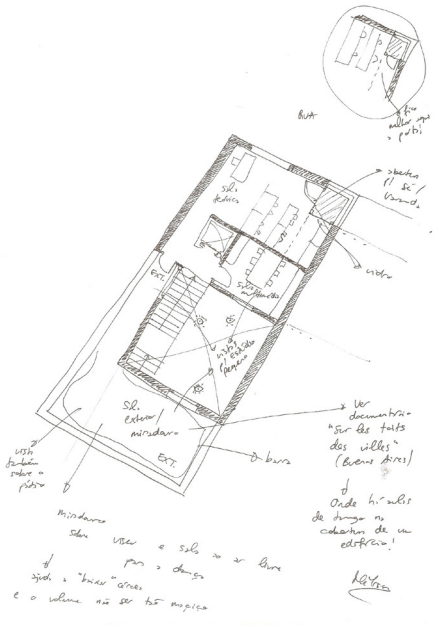
Fase 1


COBERTURA ADAPTADA
VIDRO
MURO DE PEDRA
RUA DA BOA MORTE
BETÃO OU CHAPA METÁLICA (CINZA OU COR DE OURO DE FERRO
CHAPA DE ZINCO (COR DE OURO DE FERRO)
PEDRA OU CAIAÇÃO (DE BRANCO)

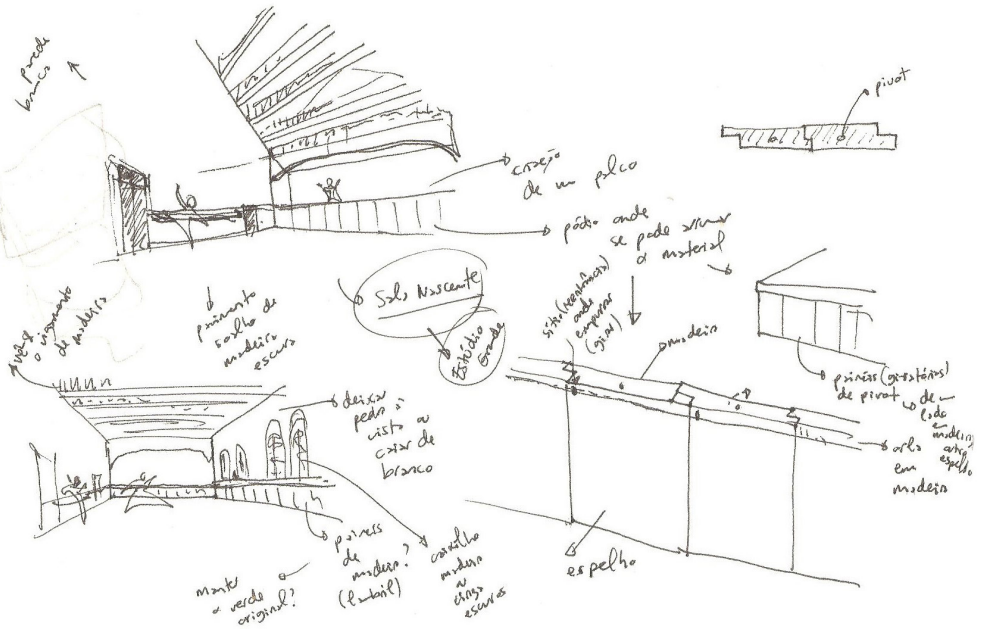
Fase 1



Fase 2



Fase 3



Fase 1

103-107

Esquissos realizados em diversas fases do processo , s.d

contíguos, esta parecia renegar a sua posição dentro do quarteirão.

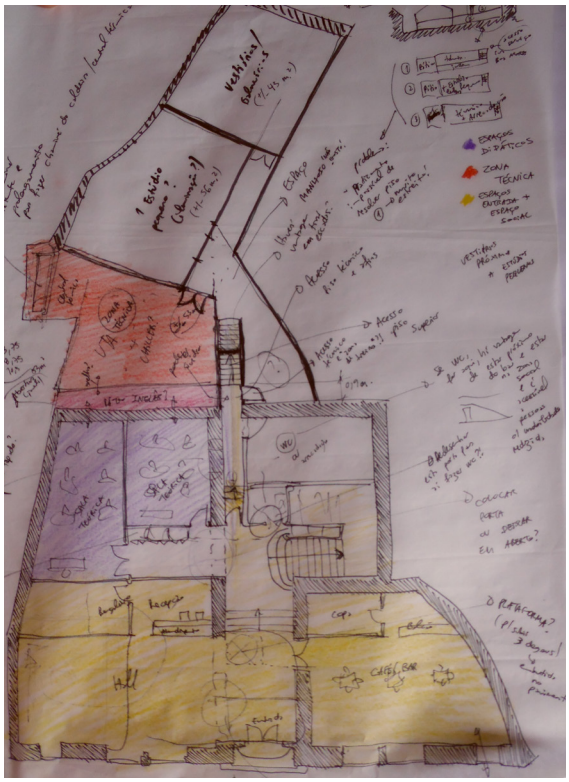
No entanto, apesar desta insegurança face à solução, são outros os problemas que contribuem para o afastamento desta ideia de reabilitação. A partir do momento em que se decide escavar o lote, colocam-se duas questões fundamentais: Em que medida se podem efectuar tais escavações? e, como se efetuaria a iluminação natural destes espaços? Após realizar a devida pesquisa, verificou-se que, apesar de tais escavações serem possíveis em termos técnicos, a morfologia do terreno, em granito com alguma dureza, assim como o sucessivo "descascar" da parede tardoz do edifício antigo, para efeitos de iluminação dos espaços novos criados, tornaria esta solução inviável.

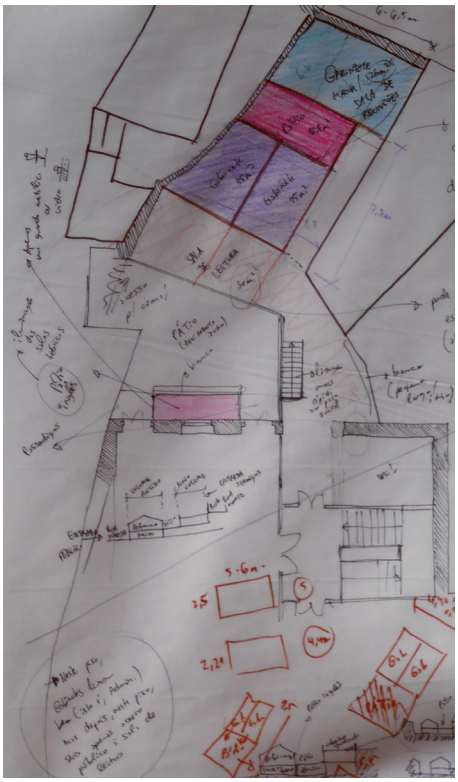
Nestas soluções iniciais, denota-se também uma vontade em manter um lanço de escadas existente como elemento de ligação aos espaços novos. Na verdade, logo de início decidiu-se realizar uma acção de limpeza de modo a retirar o que se considerou excessivo – vestígios de uma antiga copa acrescentada ao volume original, facilmente detetável pela diferença de espessura das suas paredes. No entanto, talvez com receio de estar a destruir em demasia, o lanço de escadas aí localizado acabaria por manter-se em algumas ideias primitivas. O avanço natural e fluído do processo acaba por demolir a conservação do lanço de escadas uma vez que este acaba por constituir um impasse a uma clara organização espacial da proposta.

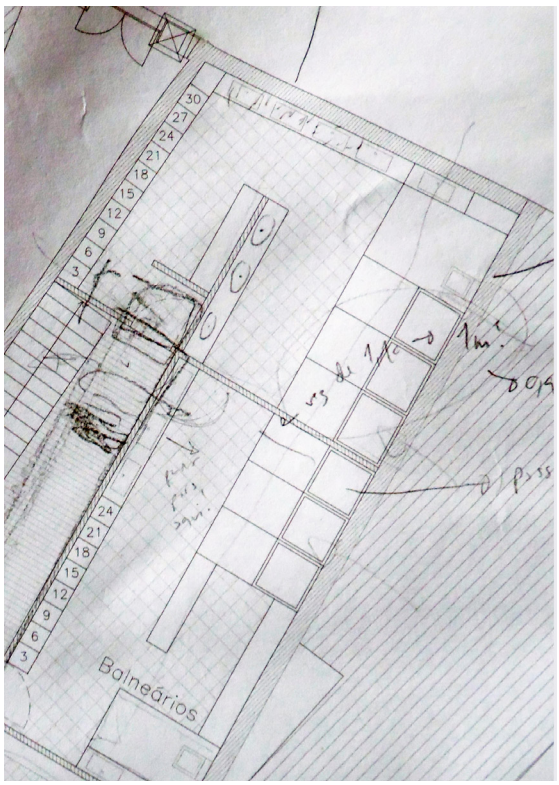
Esta decisão, aliada à ideia de elevar um volume novo no lote onde estariam situados os espaços novos do programa de escola de dança, leva à criação de uma proposta mais clara e coesa com a construção existente. Este volume, para alem de fechar o quarteirão e relacionar-se com os edifícios contíguos, demonstra um maior respeito pela geomorfologia do lote e assume-se enquanto elemento novo dentro de um contexto marcado por edifícios antigos. Evidentemente, esta maturação da proposta também surge como resultado de uma crescente confiança e segurança na solução que se vai desenhando.

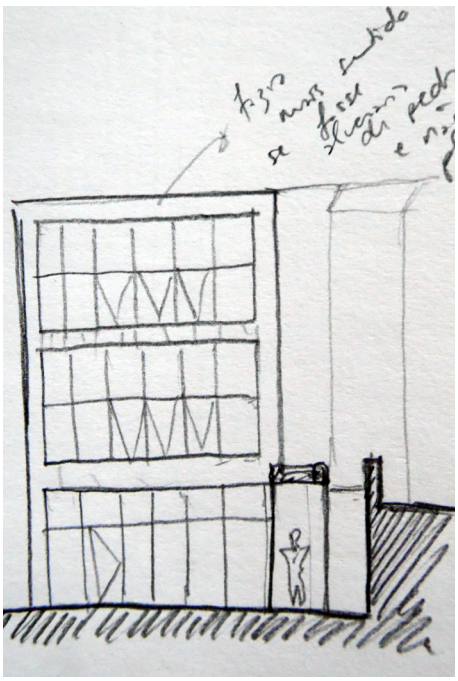
É de salientar que o desafio neste projecto, para além da reabilitação de um edfício antigo, consistiu também na resolução de diversas problemáticas que, para além de cariz programático, prendem-se também com a procura de uma solução que responda às próprias características físicas do lote que, para além da sua reduzida largura , tem a particularidade de dar acesso e interligar-se a duas ruas a cotas distintas. Tal facto teve tanto de aliciante como de preocupante, uma vez que a diferença de dois metros em relação ao piso superior do edifício antigo revelou-se uma grande condicionante para a organização da proposta a que se tentava chegar.

A **diferença de cotas** revestiu-se de especial dificuldade uma vez que não era suficiente para vencer um piso, desde a cota do piso superior do edifício antigo, como









108-111

Esquissos realizados nas fases 1 e 2 do processo, s.d

ainda transportava consigo o problema da acessibilidade, nomeadamente a localização do elevador em relação ao lanço de escadas e a sua localização de modo a ser acessível quer através do novo volume que se pretendia construir, quer a partir do antigo.

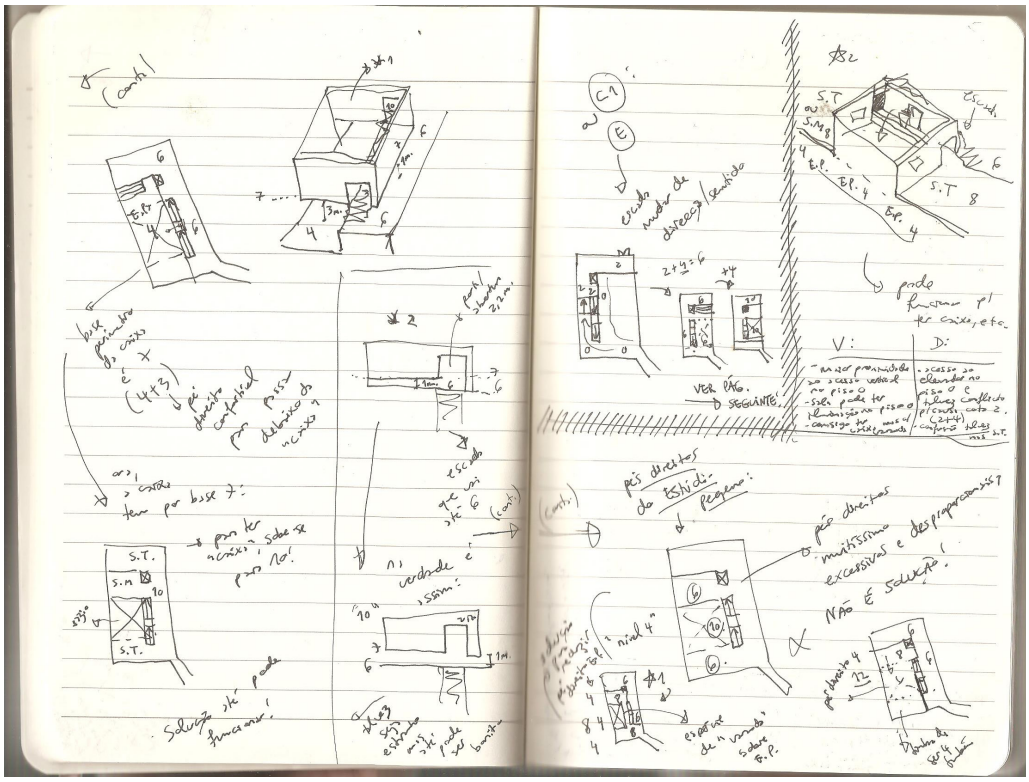
Os vários esquissos que foram feitos ao longo do processo fizeram-se acompanhar por uma profunda investigação de edifícios inseridos em condições semelhantes, sendo que a maioria dos casos estudados não possuía a questão da colocação de um elevador. Durante este processo, surgiram diversas respostas possíveis ao problema, sendo que, perante desejos pessoais, a decisão final apresentada foi considerada a mais clara, com a vantagem de validar quer o diálogo com os edifícios imediatamente contíguos (alinhamento de cérceas), quer o vencimento desta altimetria, como ainda reservar as características organizacionais pretendidas para o projecto.

Assim, após a reflexão necessária para o claro entendimento das condicionantes do projecto, pode-se afirmar que, embora sofrendo ligeiras alterações no respeitante à geometria da implantação e ao alinhamento de cérceas, as modificações realizadas no que se poderá designar de segunda e terceira fases do processo manifestam-se sobretudo na espacialidade interior assim como no desenho dos alçados do volume novo. A isto acrescem as alterações ao volume antigo que se faziam sentir de forma mais contida até estas fases.

No início da fase 2, o novo volume foi pensado enquanto uma construção que, mais encerrada para a rua da Senhora da Boa Morte, se abria completamente num grande envidraçado para o pátio criado em direcção ao edifício pré-existente (Imagem 111), lembrando a linguagem do alçado Oriente da Casa dos 24 do arquitecto Fernando Távora. Com o evoluir do trabalho, esta visão foi-se apurando de modo a desenhar um alçado de aberturas mais pontuais, procurando que a envolvente não se oferecesse directamente em toda a sua totalidade, no interior do edifício.

Esta mudança tornaria então cada abertura mais especial e diferenciaria cada uma das mesmas. A pintura "Office in a Small City" do pintor Edward Hopper constituíu uma importante referência imagética na proposta. Esta obra materializa o desejo deste olhar sobre a cidade, este olhar novo sobre o antigo que manifesta uma comunhão entre o mundo dito tradicional e o mundo dito moderno. A este desejo acresce a ideia de miradouro, característica viseense já referida na presente Dissertação, para a qual a elevação deste volume edificado contribui e reforça através das suas aberturas.

Tratou-se, portanto, de desenhar este olhar sobre a cidade herdada. Esta decisão também terá sido influenciada certamente pelo encanto sentido ao observar algumas aberturas da "Casa das Caldeiras", do arquitecto João Mendes Ribeiro, que abriam "sobre" as coberturas dos edifícios envolventes em Coimbra. Com efeito,



112

Esquissos realizados na fase 3, s.d



113

HOPPER, Edward, Office in a Small City, 1953

ao estudar esta obra durante o processo, foi possível observar que o recorte destas janelas é feito com um extremo rigor e delicadeza que, seguindo a própria organização espacial interior, acabam por desenhar diversas molduras para o exterior. Emoldurada, a percepção da cidade torna-se mágica. O olhar sobre o horizonte faz-nos querer ver mais além, hipnotiza-nos, faz-nos parar e ver. Era, de certo, este o efeito que se pretendia incluir na proposta em curso.

No processo, o desenho deste "olhar" materializou-se de formas diferentes. Primeiro, enquanto abertura, pontual, estática, e, no evoluir para a fase final do projecto, este ganhou outra dimensão, ao criar um terraço no último piso (Desenho rigoroso P.2.2). A sala teórica, encerrada, até então existente, é abdicada em prol da construção de um espaço de contacto com o exterior, onde a dança ganha outra dimensão e onde a função de "miradouro" sobre a cidade herdada capta uma nova amplitude.

Para a ideia deste espaço também contribuíu um de vários documentários[4] de Mathieu Orcel sobre a flexibilidade das coberturas dos edifícios, sendo que, curiosamente, um deles interligava-se à prática de dança na cobertura de um edifício em Buenos Aires. Não que o conceito fosse completamente inovador, a verdade é que consistiu numa influência para a evolução deste projecto. O movimento, acima do nível comum dos telhados circundantes, pareceu ganhar mais força e liberdade, como se se dançasse ao nível dos pássaros.

Com efeito, a ampliação, necessária perante os propósitos programáticos que ditavam um aumento da área construída, ocupou grande parte das preocupações projectuais da proposta. No entanto, tratando-se de um projecto de reabilitação, a dificuldade surge também e sobretudo na transformação do edifício antigo a preservar. Para que o edifício se adequasse ao tempo presente não era suficiente demolir certas construções avulsas, era necessário um olhar mais aprofundado sobre o existente. O edifício deveria responder a parâmetros de acessibilidade e conforto actuais pelo que, logo de início, estas exigências constituíram importantes preocupações. Em acréscimo a isto, houve a necessidade de adaptar os espaços existentes a um programa de escola de dança.

O presente projecto de reabilitação exigiu, assim, que se mantivesse um olhar atento, livre de preconceitos face ao novo e crítico face à construção antiga, só assim se poderia realmente dar vida de novo ao edifício e evitar que se caísse numa tentativa de ressuscitamento de um tempo perdido ou numa ideia pobre de reabilitação levada por fórmulas despropositadas de *pastiches* ou fachadismo gratuito mantido apenas para ocultar as suas intervenções mais radicais e desligadas do existente. Esta busca pela

[4] ORCEL, Mathieu, *Sur les toits des villes - Buenos Aires*, 2016. Disponível em: https://rutube.ru/video/f50e23be0aed4d1658532308dd4cbe4d/



114

RIBEIRO, João Mendes, Casa das Caldeiras, Coimbra, 2008



115

Screenshot da autora de Orcel, Mathieu, *Sur les toits des villes-Buenos Aires*, 2016

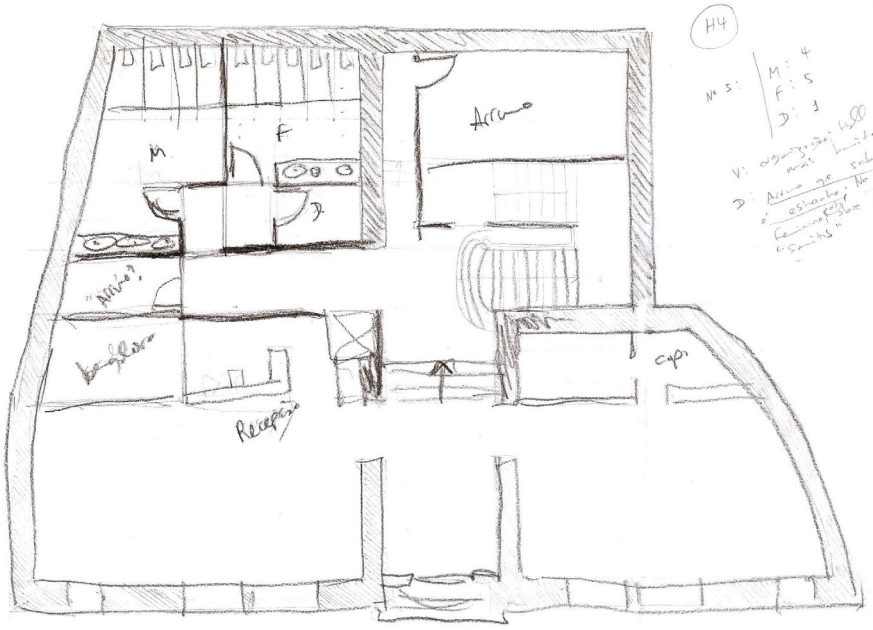
alma do edifício, por devolver-lhe vida, apenas é alcançada a partir do momento em que se aceita que este vive no tempo presente e, portanto, diferente do tempo original.

Após decidir que, face às características espaciais do volume antigo, os espaços sociais e de *performance* se situariam na construção já existente, tornou-se necessário realizar algumas transformações de modo a conformar estes espaços. As maiores transformações surgem no piso do rés-do-chão, dado que o piso superior facilmente se adaptaria às salas de *performance*. Deste modo, as actuais lojas vêem a sua composição espacial alterar-se de maneira a abrigar, numa primeira instância, os espaços de bar, livraria, átrio e sanitários públicos. Na proposta final, e para responder melhor às características geomorfológicas do lote, os sanitários acabam por ver a sua área reduzida, instalando-se os balneários no piso térreo do volume antigo. Uma vez que as lojas existentes já representavam em si profundas descaracterizações face ao que teria sido a estrutura original do edifício, as modificações, nesta parte do edifício, acabam por atender ao perímetro definido pelas paredes em alvenaria de pedra, definindo-se consoante as exigências do programa. As paredes interiores que envolvem os novos espaços são constituídas por gesso cartonado, distinguindo-se da estrutura original em alvenaria de pedra. Já no revestimento interno das paredes exteriores, neste piso, optou-se pela extração do revestimento actual e por proceder ao seu reboco, deixando transparecer as ombreiras dos vãos em pedra.

A organização espacial do edifício teve sempre em conta as próprias características lumínicas do edifício, optando-se pela localização dos balneários e sanitários a tardoz, onde o edifício não possui aberturas neste piso. De modo a transportar uma maior quantidade de luz natural para o interior do piso térreo, também se desenhou, no corredor que liga aos sanitários, uma abertura na parede de gesso cartonado contígua, alimentando esse espaço, assim, da luz proveniente do átrio, ao mesmo tempo que possibilita possíveis interacções pessoais (Desenho rigoroso P.3.2).

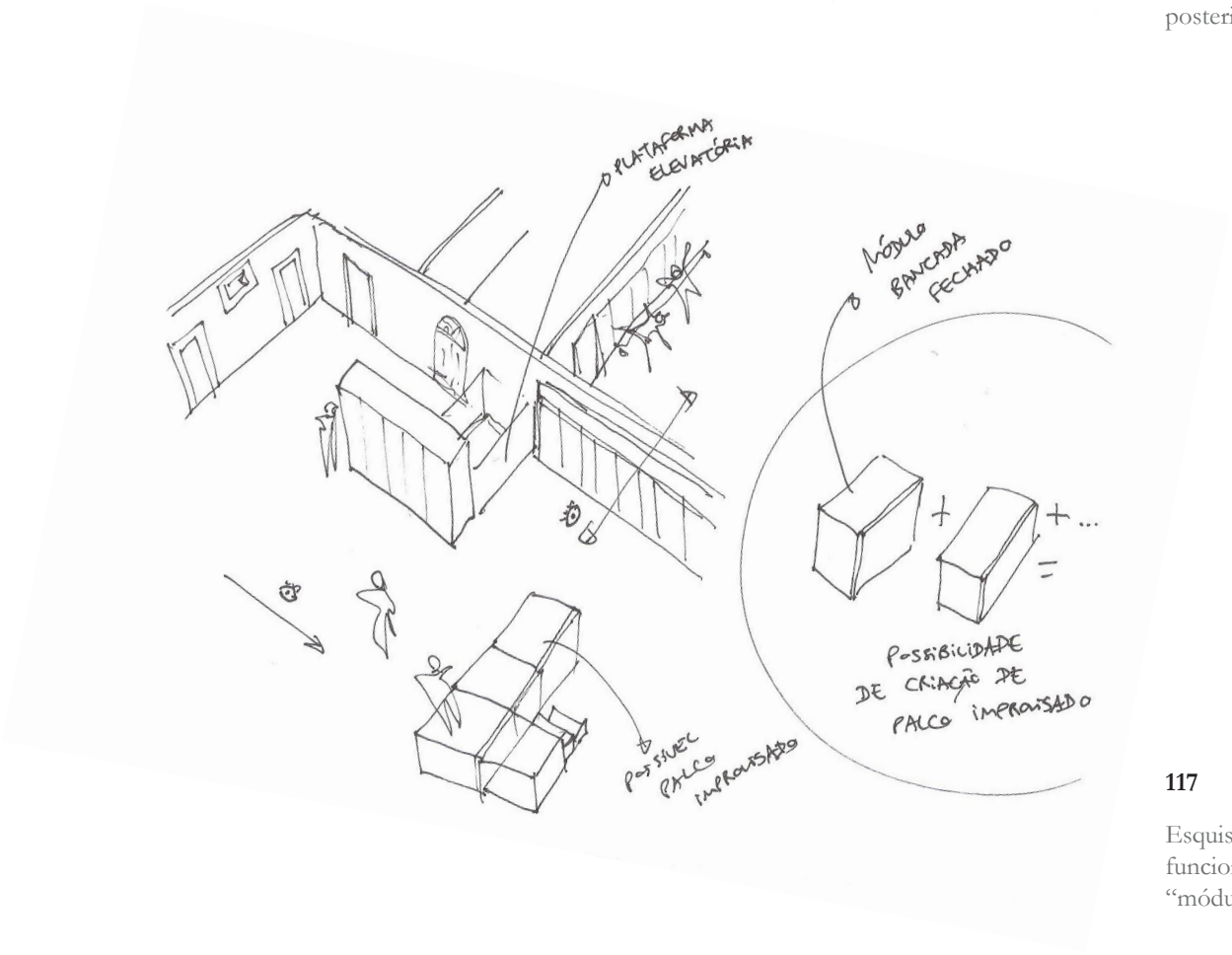
Ao nível do piso superior, a abordagem projectual revestiu-se de um carácter mais forte de preservação, uma vez que se observa a permanência de grande parte da estrutura original do edifício pré-existente, a qual se pretende salvaguardar. Assim, a intervenção neste piso incidiu, sobretudo, na aplicação de revestimento nas paredes e tectos, assim como na criação de peças de mobiliário que dessem apoio às salas e pudessem constituir elementos importantes no espaço cénico ou de audiência das mesmas.

No revestimento das paredes da caixa de escadas, assim como no interior das paredes da fachada, quis-se que o reboco utilizado deixasse transparecer a textura, quer do fasquio quer da alvenaria de pedra (Desenho rigoroso P.3.2). Na sala B, após vários



116

Fase 1-2, estudo dos sanitários e localização de arrumo posterior



117

Esquissos funcionamento do "módulo bancada"

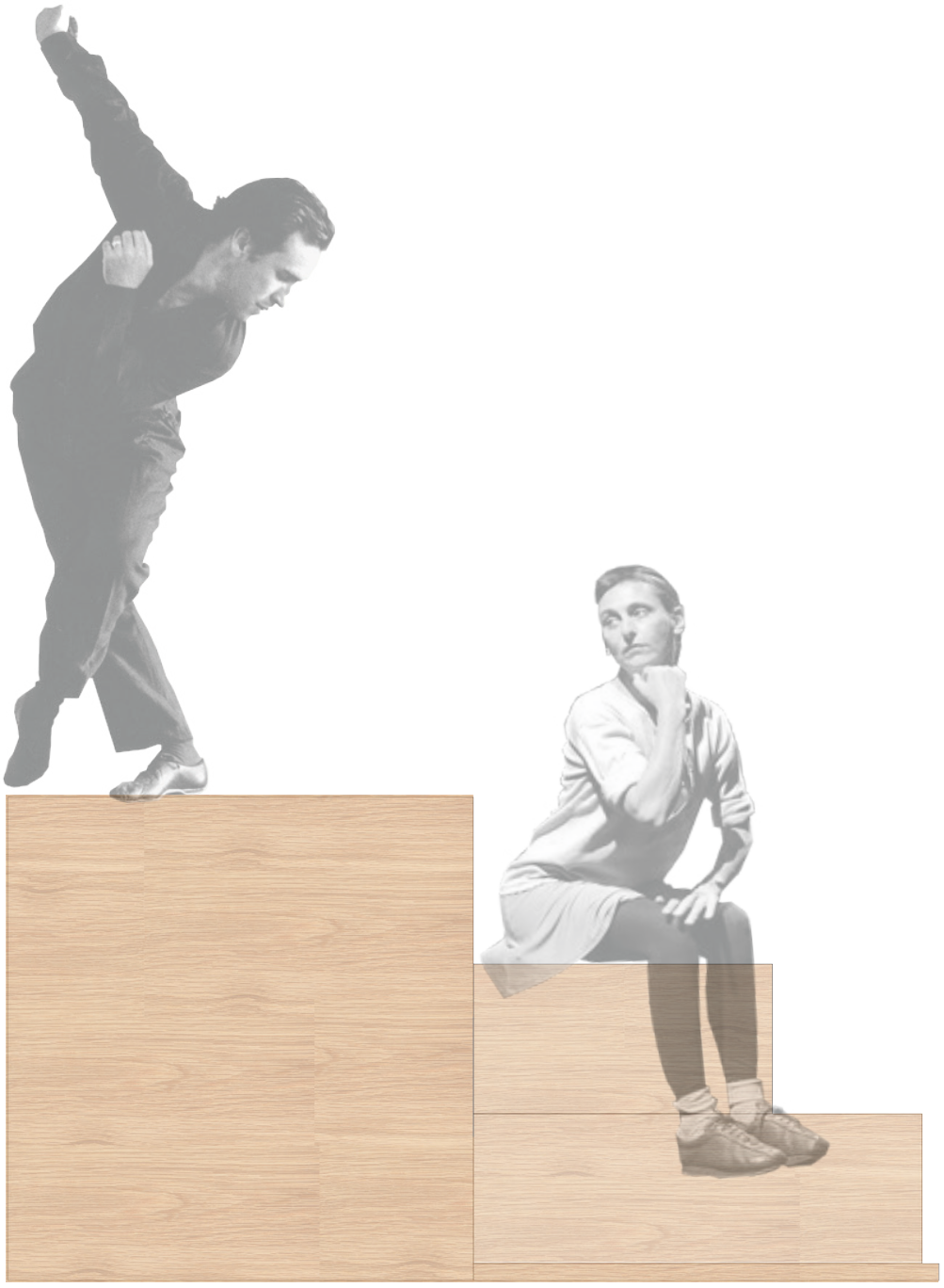
estudos, optou-se ainda pela colocação de espelhos na parede interior assim como de uma barra de dança junto à mesma por forma a servir as **exigências técnicas da prática de alguns tipos de dança**, como o ballet. Esta sala ganha ainda um palco em madeira que, para além de recuperar a memória perdida de um elemento que outrora ali já existira, desperta o interesse do mesmo para a prática de dança.

Neste seguimento, criou-se também um "**módulo de bancada**" (Imagem 118), espécie de caixa em madeira, que, através de um sistema de gavetas no seu interior, permite a criação de uma bancada. A disposição de vários destes elementos justapostos possibilita, assim, o aumento da área de ocupação desta bancada, podendo formar um pequeno anfiteatro. No caso de se optar pela justaposição de diversos "módulos de bancada" encerrados, estes permitem criar uma plataforma elevada, favorável à constituição de um palco. Esta flexibilidade torna-se interessante, uma vez que permite organizar diversas espacialidades assim como joga com o improviso na disposição local do palco criado (Imagem 117).

Porém, outra das dificuldades neste projecto de reabilitação surge na introdução dos mecanismos necessários a uma **adaptação aos critérios de acessibilidade actuais**. O edifício existente apresenta diversos obstáculos no acesso ao seu interior. Em primeiro lugar, a entrada do edifício é antecedida por três degraus que dificultam o acesso a pessoas de mobilidade condicionada a partir da cota da rua Direita. Em segundo lugar, no interior, para além do lanço de escadas principal do edifício, este apresenta igualmente três degraus no átrio de entrada que constituem um impasse a uma acessibilidade inclusiva ao piso superior.

Após várias tentativas de resolução do desnível perante a rua e tendo em conta as diferenças de cotas no interior do edifício ao nível do piso térreo, optou-se pelo rebaixamento do piso do átrio pré-existente de modo a ficar de nível com os espaços adjacentes. Em conversa com o orientador desta Dissertação, esta solução pareceu a mais adequada de modo a cumprir os critérios de acessibilidade actuais. Esta decisão não só permitiria um acesso facilitado a partir da cota da rua como possibilita uma maior fluidez do piso térreo. A pesquisa sobre o vencimento deste tipo de desnível não apresentou soluções viáveis, sendo que as possíveis soluções consistiam na introdução de uma plataforma elevatória no pavimento da rua ou uma plataforma deslizável que, vinda do interior, pousaria nos referidos degraus. Contudo, perante o número e altura dos degraus existentes, nenhuma destas abordagens constituiria uma resposta adequada ao problema.

A **questão da acessibilidade** estende-se para o interior uma vez que a presença de três degraus interiores assim como o lanço de escadas principal exigiram um



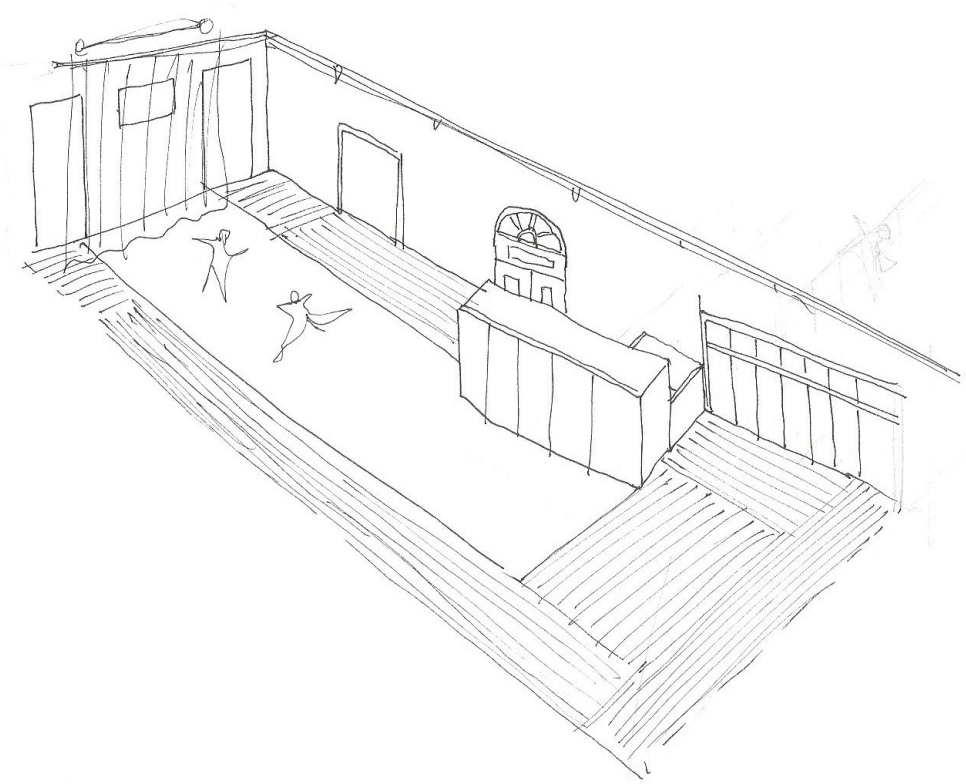
118

Fotomontagem do "módulo bancada" criado pela autora

pensamento em torno da introdução de um elevador que respondesse à necessidade de ligação mecânica ao piso superior. Nesta sequência, a inserção do elevador condiciona principalmente a organização do piso térreo, estando a sua localização dependente das relações que mantém com os diversos espaços. Assim, após ponderar diferentes localizações para o elevador, tornou-se mais sensato que este fosse uma plataforma elevatória inserida nas proximidades dos três degraus situados no átrio alongado original. Esta solução não só se revestia de uma maior sensibilidade face à construção existente como também revelava-se com uma linguagem mais apropriada ao facto deste elemento surgir, no piso superior, dentro de uma sala de *performance*.

Naturalmente, o facto de surgir dentro de uma sala de *performance* apela a que surja um desenho que tenha em atenção a entrada e saída de pessoas, eventualmente indesejadas dentro da sala. Esse acontecimento é mediado e controlado mediante a introdução de uma peça de mobiliário que serve de divisória entre o espaço da sala propriamente dito e a porta da mesma que comunica com a galeria do piso superior. Ocasionalmente, há a possibilidade desta plataforma poder tornar-se ela mesma num elemento cénico. Para esta ideia, oposta à caixa fechada de um elevador, tomou-se como referência a plataforma elevatória presente na "reabilitação da Casa Salabert" do arquitecto Nuno Valentim, plataforma esta que também surge no interior de uma sala, neste caso uma sala de estudo.

A proposta, na sua totalidade, define-se com esta atenção à identidade do edifício antigo e à sua ligação com o volume novo, neste desvendar de uma alma perdida do edifício, do seu brilho agora anémico mas que se pretende, doravante, tornar mais vivo. Esta proposta não poderia deixar de seguir a ideia de reabilitação que nesta Dissertação se defende – uma intervenção sensível ao lugar, às características identitárias do edifício, continuidade e transformação de um edifício que, através do seu programa, procura adaptar-se à comunidade e ao sítio onde se situa. Reabilitar é, no fundo, construir uma ponte entre o passado e o presente.



119

Disposição do elevador e elemento de divisória



120

VALENTIM, Nuno, Casa Salabert, Porto, 2017

5.4 Ligando dois tempos

O volume de ligação

A solução final apresentada assemelha-se, na sua abordagem conceitual, ao projecto de reconversão do palácio do Conde de Bolhão (**Teatro do Bolhão**) da autoria do arquitecto José Gigante, isto é, uma reabilitação de um edifício antigo interligado, através de um elemento – passadiço - à construção de um volume novo. Este elemento, simultaneamente passagem e união de dois tempos de construção, ganha especial relevância pela sua função de conexão de dois mundos aparentemente opostos. Embora diferenciado do passadiço do Teatro do Bolhão pela sua não elevação do plano do solo, este elemento de ligação pretende, na reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu, manter a mesma leveza de materiais.

Aquando o desenho deste elemento foram várias as obras estudadas de forma a constituírem um quadro de referência para a sua concreta materialização. O passadiço já referenciado assim como os passadiços presentes nos edifícios "Museu Nacional de Arte Romana" do arquitecto Rafael Moneo e o volume baixo de ligação presente na renovação da "**MIT chapel**" do arquitecto Eero Saarinen constituíram as principais referências no desenho deste elemento, tendo sido especialmente analisadas no respeitante aos aspectos construtivos da sua estrutura e no desenho da cobertura. Para este efeito também foi analisada a obra "Nova Galeria Leme" do arquitecto Paulo Mendes da Rocha.

Decidida a implantação deste elemento de ligação, a preocupação prendeu-se, essencialmente, a aspectos construtivos (Desenho rigoroso P.5.4) e ao contacto quer com o volume novo quer com o volume antigo. Assim, assente no mesmo plano do piso superior do edifício antigo, este procura dar continuidade a este último quer a este nível, quer no próprio desenho da sua caixilharia metálica que segue a métrica horizontal definida pelas portas e respectivas bandeiras do alçado posterior do antigo edificado, agora visível (Desenho rigoroso P.4.1).

A procura de continuidade também é estabelecida no contacto com o volume novo. Os elementos da caixilharia do "volume conector" seguem na mesma sequência até formalizar o vão desenhado neste volume (Desenho rigoroso P.4.2). Procurou-se que este contacto fosse pensado em detalhe, principalmente no modo como as vigas metálicas tocariam a placagem de pedra usada no revestimento do volume novo. Mais do que uma quebra abrupta, quis-se que estas ganhassem um carácter especial, recorrendo-se a peças de granito especiais em L dando a ilusão que estas vigas suportariam na verdade uma alvenaria de pedra considerável. (Desenho rigoroso P.5.2).

Formalmente, são apenas visíveis pelo exterior, para além da caixilharia metálica



121

GIGANTE, José, reconversão do palácio do Conde de Bolhão (Teatro do Bolhão), Porto, 2015



122

SAARINEN, Eero, MIT chapel, Cambridge, 1955

fixa, as vigas metálicas HEB 300 que perfazem os limites superior e inferior deste elemento de ligação e que ocultam as lajes térrea e de cobertura desta construção.

Quanto à cobertura, pretendendo que este elemento se demarcasse pela sua leveza e por uma facilidade de manutenção deste plano, decidiu-se que esta seria feita com recurso a uma tela com acabamento mineral, devidamente fixa e rematada com o uso de cantoneiras e rufos metálicos (Desenho rigoroso P.5.4).

Assim, a construção deste elo de ligação demarca um espaço-entre, um espaço que pretende dar continuidade e abraçar dois mundos pertencentes a tempos de construção desiguais. Este espaço, aparentemente sem programa, permite uma certa polivalência ao passo que se reveste de especial importância pela marcação de um ritmo na obra, correspondendo a um momento de passagem cujo destino se vai intensificando à medida que se avança em direcção ao volume novo, afunilando e apontando para o lanço de escadas. Este alinhamento ganha relevo pela manutenção de um pé direito baixo, em relação ao restante existente na nova sala que se atravessa, assim como pela fresta criada no tecto falso que aponta e deixa antever o movimento de subida da escada, de onde se solta a sua guarda , convidando a essa deslocação.

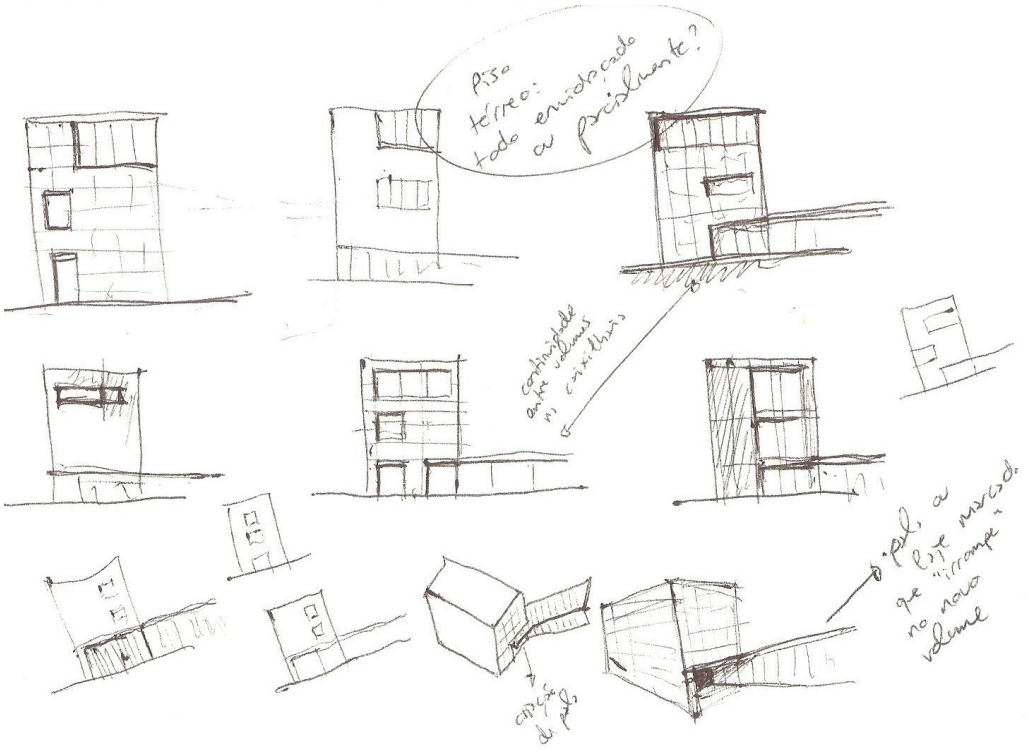
5.5 Todo o antigo já foi novo

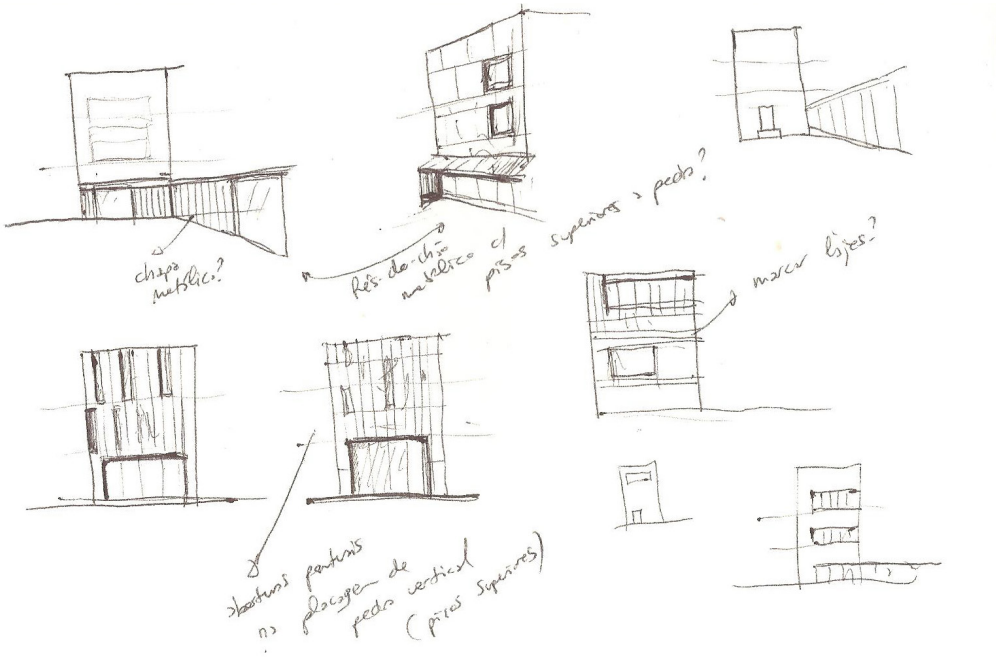
O volume novo

A proposta de uma escola de dança presente nesta Dissertação integrou a construção de um volume novo destinado a receber os espaços de aprendizagem. Embora o lugar seja marcado por um grande valor histórico, não pareceu ajustado considerar tal facto como um obstáculo à construção de um edifício efetivamente novo. Uma cidade é concebida por uma justaposição de vários tempos que vêem na arquitectura o reflexo da sua memória. Negar a marca do presente seria equivalente a aceitar uma voluntária amnésia dos conhecimentos actuais e impedir a marcha natural do tempo, com tudo o que este acarreta a nível económico, social e mesmo arquitectónico.

> "A cidade, uma cidade, é um conjunto de objectos postos lado a lado, onde ninguém, nunca, se preocupou com a integração ou com vocabulário de afinidade. Uma cidade é uma colagem. De diferentes épocas, de diferentes vontades, de diferentes escalas. São os nossos olhos, depois, que lêem o conjunto e o podem tentar classificar, colecionar, ordenar. Mas espúria a operação; e inútil. A colagem só tem sentido se continuada com a mesma liberdade com que chegou ao nosso agrado."[5]

5 DIAS, Manuel Graça, «Errónea equivalência dicotómica», *Jornal dos Arquitectos nº136/137*, Junho/





123-124

Esquissos da relação entre o volume conector e o outro volume novo que se criou

Afinal, com esta aversão por aquilo que é novo não se estaria a cair no mesmo erro dos senadores que condenaram o projecto para o novo **Panteão de Roma** do imperador Adriano? Com efeito, esta vontade de subjugar o que é novo a uma lógica do passado assemelha-se ao mesmo pensamento dos condenadores de Adriano. Este projecto deve, aliás, servir para nós, actualmente, como uma lição. Afinal, tal repreensão de qualquer manifesto do presente pode impedir o surgimento de obras sublimes que revelam a capacidade criadora do Homem, como é exemplo o Panteão de Roma com a luz zenital que o óculo vai desenhando no espaço e que dota este último de uma beleza ímpar que eleva a arquitectura a um "carácter espiritual."

A própria qualificação de uma obra como antiga e, consequentemente, superior não parece fazer sentido. A qualidade de uma obra não deriva da sua cronologia uma vez que se verificam obras sublimes e medíocres em qualquer época. Ao mesmo tempo, a referência a alguma coisa como "antiga" deriva sempre de uma comparação desse elemento face a outro mais recente pelo que, por ordem regressiva no tempo, a qualidade que valida no presente uma obra dita "antiga" acaba por ser negada perante qualquer relação com um objecto arquitectónico anterior no tempo. Daqui depreende-se facilmente que o novo não é mais do que o antigo de amanhã. Afinal, tudo o que é antigo, hoje em dia, já foi novo no tempo da sua construção pelo que não faz sentido repreender a construção do presente. Dever-se-á atender sim a que esta intervenção contemporânea abrace a história do passado, procurando manter a identidade do lugar.

É no seguimento deste pensamento que se desenha a solução para o volume novo. Influenciado na sua implantação pela própria geometria do lote, este edifício procura estabelecer relações com as cérceas dos volumes mais próximos. Se em fases anteriores pretendeu-se alinhar pela cércea mais baixa do edifício imediatamente ao lado, o avançar do processo e a necessidade de lidar com os pés direitos definidos levou a um aumento da cércea do volume que se prente edificar. Assim, embora não se relacionando directamente com a cércea do beiral do dito volume vizinho, este atende à cércea definida pela sua cumeeira, buscando referências quer no acompanhamento da inclinação da cobertura, quer na criação de uma varanda que é como que "escavada" no edifício para se relacionar com a cércea do volume mais baixo do edifício contíguo.

No término da relação com a inclinação da cobertura do edifício vizinho, a parede do volume é inclinada até formar a platibanda que serve de guarda ao terraço criado (Desenhos rigorosos P.3.3 e P.3.4). Ao mesmo tempo, esta inclinação permite uma redução da cércea do lado Nascente, relacionando-se com o edifício vizinho do outro lado[6]. A relação com o lugar existe também no material de revestimento adoptado

---

Julho 1999, p. 21

6 Ver fotografias da maqueta da proposta, à escala 1:100, exibida na apresentação desta Dissertação,



125

Imperador Augusto, Reconstrução do Panteão de Roma, 126

nas fachadas, como é explicado mais detalhadamente mais à frente.

As características do lote, neste ponto, também são responsáveis pela própria organização espacial do edifício. Definindo-se enquanto um lote estreito, traço este que predomina no centro histórico de Viseu, e situado entre duas construções, estas particularidades tornam-se inevitavelmente condicionantes para a própria organização dos espaços.

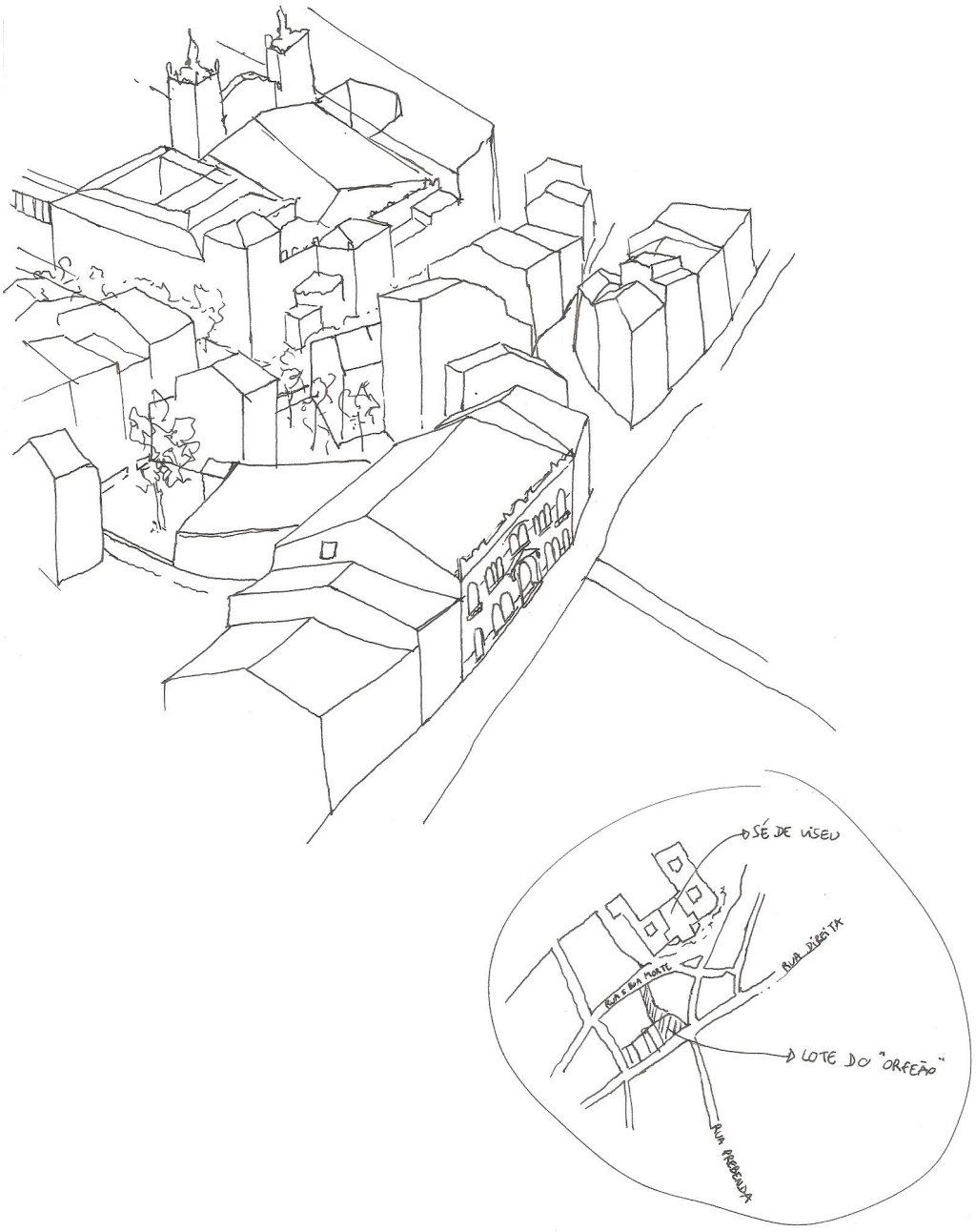
Numa primeira instância, tais particularidades apenas permitem o desenho de aberturas para Nascente e Poente. Numa segunda instância, necessitando de um acesso vertical que sirva de distribuição, a sua localização revela-se de extrema importância uma vez que esta acaba por interferir na dimensão e proporção dos diversos espaços. Após estudar várias hipóteses, optou-se pela localização do acesso vertical próximo ao núcleo central do edifício, sendo a escada de um só lanço. Tais decisões devem-se não só a questões de maior aproveitamento da área útil tendo em conta o afunilamento do lote mas também a questões ligadas à orientação do mesmo.

O recurso a uma escada de um só lanço em edifícios estreitos é já um conhecimento herdado dos edifícios mais antigos, se observarmos com atenção diversos casos presentes nos centros históricos. Possibilitando uma menor ocupação em largura, este tipo de escada permite a criação de um espaço adjacente com proporções mais confortáveis do que utilizando uma escada de dois lanços no seu lugar. A utilização desta última apenas faria sentido se colocada numa das extremidades, o que retiraria área aproveitável no desenho de um espaço que pudesse usufruir plenamente do plano da fachada. Se colocada no centro, esta levaria a uma organização de esquerdo/direito que, para além de se afastar da organização desejada, condicionaria a dimensão das salas presentes no volume novo. Porém, a localização do acesso vertical próximo do centro do edifício também teve por base a orientação do lote. Uma vez que este se situa entre duas construções, as aberturas seriam só possíveis nos espaços libertos das mesmas, ou seja, para Poente e Nascente, como já foi enunciado em parágrafo anterior. Deste modo, esta localização favorece a distribuição do programa em direcção a estes dois pontos cardeais, podendo tirar partido de uma iluminação natural mais directa e intensa.

Estas intenções organizativas revelam uma grande influência das condições físicas do lote. No entanto, outras condicionantes surgem durante o processo de desenho deste volume arquitectónico, quer ligadas à natureza do próprio programa quer ligadas a desejos pessoais.

Se pelo exterior o edifício define-se pela sua simplicidade e pela rugosidade

contidas no fim do Anexo A.



126

Desenhos da inserção do edifício em estudo na envolvente mais próxima

das pedras que o envolvem, não se pretendeu que esta leitura antevisse uma possível organização interior, isto é, o invólucro exterior do edifício e a sua forma não poderiam servir de pretexto para uma organização interior simplista onde a única preocupação que transparecesse era a mera organização dos seus espaços. Quis-se que este espaço, embora estreito, fosse dotado de um carácter especial – uma arquitectura ligada à emoção e à arte da dança.

Como afirma o arquitecto Peter Zumthor,

> " Tento sempre conseguir que a forma interior, ou seja o espaço interior vazio, não seja igual à forma exterior. Não podem pegar numa planta e pôr lá dentro linhas, (...) Devem existir massas escondidas no interior que não se vêem por fora. É como o oco de uma torre de igreja, onde se sobe por dentro das paredes."[7]

É este efeito surpresa, esta concepção da arquitectura que vai para além da conjugação dos seus materiais em direcção a uma arquitectura de emoções, que se quis criar no volume novo.

No fluir do processo são várias as ideias e influências que vão surgindo, todavia, duas influências destacam-se. A primeira é a obra "**Laban Dance Centre**" da dupla de arquitectos suiços Herzog & de Meuron. O que me cativou na sua organização espacial foi a transparência entre os espaços. É possível andar pelos espaços de distribuição deste edifício participando visualmente das actividades exercidas nos espaços contíguos, através de aberturas para os mesmos. Libertada de secretismos ou ocultações, esta permeabilidade confere dinamismo a espaços sem programa específico, levando a que a dança irradie para dentro dos mesmos. Esta influência é vertida na proposta final quer na abertura presente na sala de leitura e multimédia, quer no volume antigo através da abertura para a sala A.

A outra influência é o "**Teatro Oficina**" da arquitecta brasileira Lina Bo Bardi. Esta obra representou o entendimento de toda uma outra dimensão ao nível da *performance* – a visualização a partir de um plano superior que poderia ser um espaço também de distribuição e não um espaço exclusivo da sala de *performance*. A própria organização, em planta, com espaços superiores colocados nas extremidades de um edifício alongado representou também o tipo de organização que se pretendia.

Durante as fases iniciais nas quais a escada se encontrava encostada à parede exterior, tentou-se que os corredores abrissem para o pequeno estúdio de dança como as galerias do "Teatro Oficina". No entanto, na procura de uma organização mais clara

7 ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p.53



127

HERZOG & DeMEURON, Laban Dance Centre, Londres, 2003



128

BO BARDI, Lina, Teatro Oficina, São Paulo, 1984

e de modo a tornar as entradas do estúdio mais controladas, embora transparentes ao público, decidiu-se alterar a localização da escada e do elevador arrastando-os mais para o centro, tal como se apresenta no desenho final da proposta.

O desejo inicial de abrir as salas de aula teóricas para o espaço do estúdio pequeno também se modificou ao longo do processo até chegar à proposta final apresentada. Tal mudança prendeu-se não só à inclusão central de um espaço coletivo de estudo – sala de leitura e multimédia e ao surgimento mais tarde de um terraço - como também a questões de conforto, uma vez que os espaços de aula teórica exigem um justo silêncio para o seu correcto funcionamento, facto que seria perturbado pelo som proveniente do estúdio.

Apesar destas alterações, o desejo dos espaços de distribuição poderem participar visualmente das actividades de dança manteve-se desde início. Assim, a escada foi pensada, na ligação do primeiro para o segundo piso, enquanto um elemento destinado a uma possível pequena audiência (eventuais estudantes interessados em assistir). Esta intenção ganha mais força no surgimento da ideia de criar uma "caixa de luz" que integre no seu interior a própria escada. O contacto da escada com o "vazio" (pé direito duplo do estúdio) para o qual abrem a sala de leitura e o terraço necessitou de uma reflexão profunda. Após equacionar algumas hipóteses e por influência da instalação espacial do *atelier* de arquitectura **Grafton Architects** para a *Royal Academy of Arts* em 2014, desejou-se criar uma "caixa" que envolvesse o "vazio".

Esta "caixa", que passa a integrar a escada no seu interior, é responsável pela criação de um espaço especial, diferenciando-se este das sensações despertadas pelos restantes. Subindo para o último piso, tem-se a sensação de penetrar dentro de uma caixa cujo interior não se revela de imediato à subida dos primeiros degraus. Continuando o movimento, a entrada na caixa denuncia uma realidade que diverge das espacialidades envolventes – um espaço de pé direito duplo.

Este espaço, ao abraçar as *performances* do estúdio pequeno, constitui um "óculo" para o espaço da dança. Esta percepção da dança através do movimento, no acto de subir a escada, permite ao utilizador apreender a *performance* de diferentes ângulos de visualização, dando-lhe ainda a liberdade de parar e assistir ou simplesmente prosseguir caminho até ao último piso.

Contudo, a singularidade deste espaço não provém apenas do desenho deste cenário. Este define-se enquanto **"caixa de luz"**. Pretendeu-se que a iluminação natural do estúdio fosse zenital de forma a não retirar a atenção do que é realmente importante neste espaço – a dança. No entanto, contribuiu igualmente para esta decisão o desejo de criar uma realidade espacial que se distinguisse das restantes.



129

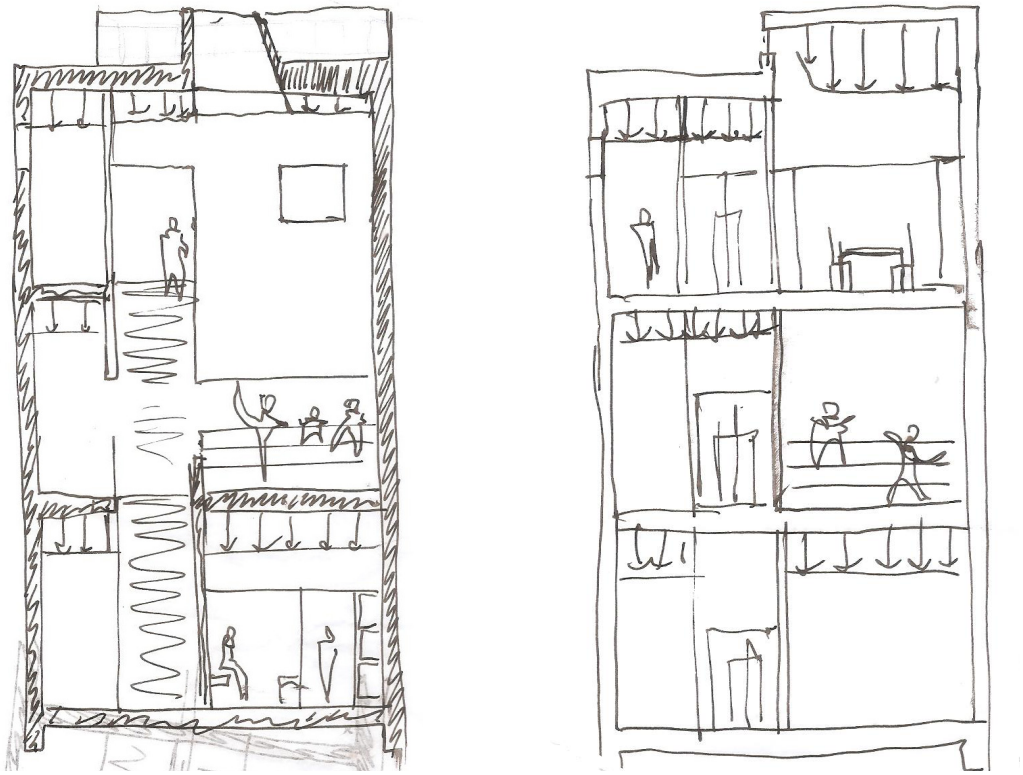
Grafton Architects, instalação para o *Royal Academy of Arts*, 2014

Assim, a luz zenital é entendida no estúdio não apenas enquanto necessidade mas também como elemento poético. A luz que entra e ilumina o estúdio contrasta com a sombra presente nos espaços fora da "caixa". Este "material" nobre, como designa o arquitecto Campo Baeza no seu livro "Principia Architectonica", revela, na sua imaterialidade, o que o Sol deseja mostrar, desenhando nos planos a sombra deste toque. Pensar o desenho desta luz zenital é, no fundo, desvendar esta "espiritualidade", é tornar mágico um espaço que aparenta ser meramente quadrangular.

Decidido o posicionamento do foco de luz natural, tratou-se de reflectir sobre qual o desenho que este possuiria. Após analisar diversas clarabóias de diferentes arquitectos, o interesse recaiu, essencialmente, sobre dois tipos de linguagem. O primeiro tipo diz respeito a clarabóias claramente demarcadas com uma abertura pontual no plano superior. A segunda, mais difusa, corresponde a uma percepção não directa do foco de luz, quer por efeito de "clerestório" quer por ocultação propiciada pelo recurso a determinados elementos arquitectónicos – tectos ou vigas falsas por exemplo. O estudo mais aprofundado deste elemento de iluminação acaba por enveredar a escolha por um desenho de clarabóia com luz mais pontual, procurando que, a determinado momento do dia, esta direccione o foco de luz para o lugar determinado como preferível para a actuação no estúdio pequeno. O tecto falso, que acaba por conferir espessura à clarabóia desenhada, contribui para o direccionamento da luz para o lugar pretendido.

O programa de escola de dança é pensado igualmente no volume novo tendo em conta a espontaneidade desta prática e a flexibilidade de espaços que possa exigir. Neste seguimento, as salas teóricas são pensadas enquanto espaços flexíveis que podem convidar também à prática da dança. As mesas e cadeiras das salas foram desenhadas de modo a serem dobráveis e facilmente encostadas às paredes para a prática da dança (Imagens 133 e 134). O presente projecto integra, assim, o desenho destes dois elementos de modo não só a cumprirem estas intenções para as salas de aula como também para poderem ser facilmente transportáveis para outros espaços, dando apoio às salas de *performance* do volume antigo.

A intenção com a qual o novo volume edificado é pensado consiste, assim, na rejeição da ideia de que a arquitectura é apenas forma ou, pelo contrário, somente função. Estas duas componentes devem estar associadas em qualquer projecto de arquitectura, devendo a proposta procurar atender a questões que vão para além do domínio específico da sua concretização material. É fundamental entender que a arquitectura é condicionada e que ela mesmo condiciona quer o meio físico, quer o meio social onde esta se integra. Ignorar estas preocupações é procurar iludir-se com a validade dos desenhos numa folha em branco.



130-131

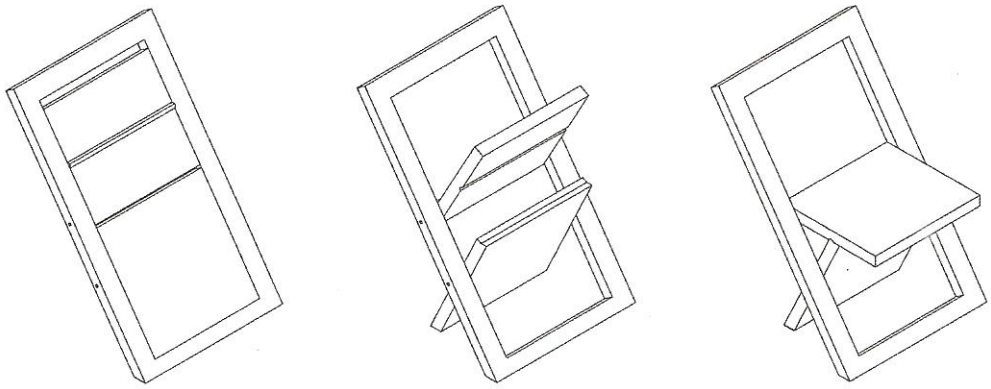
Estudo de clarabóias no edifício novo, fases 1 a 3



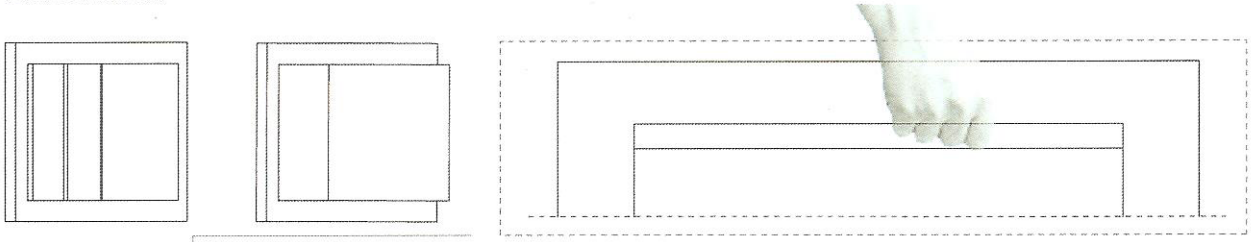
132

João Morgado, Fotografia da obra Teatro Auditório Llinars del Vallès do arquitecto Álvaro Siza,s.d.

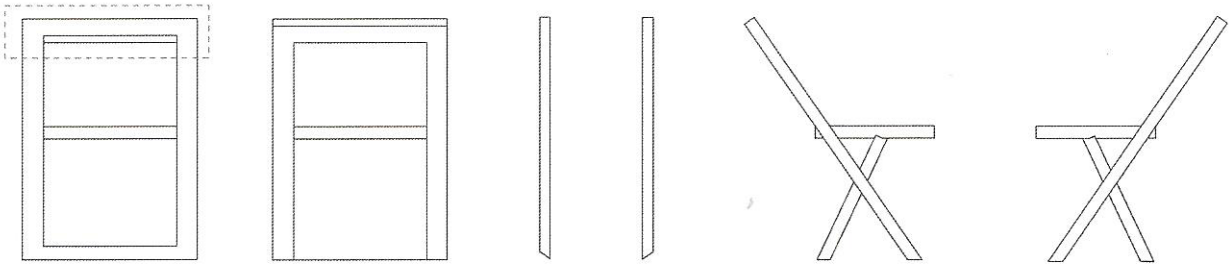
CADEIRA TIPO "FLAT FOLDING"
(desenho da autora)



Axonometrias



Plantas

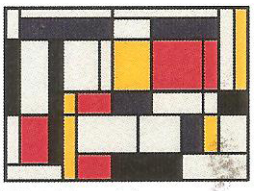


Alçados





Aparência cromática



Piet Mondrian

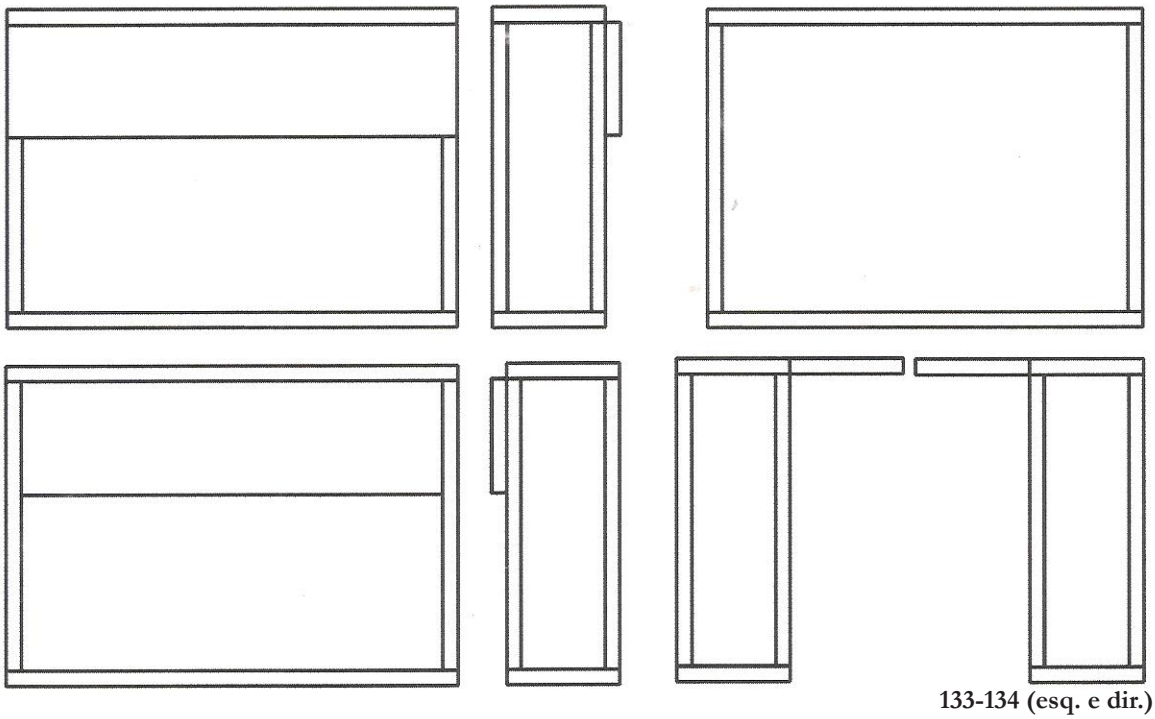
MESA TIPO "DROP-LEAF"
(desenho da autora)



Axonometrias



Plantas



Alçados

133-134 (esq. e dir.)

Estudo de cadeira e mesa dobrável desenhados pela autora

5.6 Consonância de materiais

> "A primeira coisa é que arquitetura é o que não é só construção. Há uma resposta material que pode ser eficaz desse ponto de vista, mas a arquitetura na minha perspetiva vai para lá do material. Há uma parte espiritual, se quiser, que não se satisfaz só com a construção. Nas cidades, construção vê-se muita. Arquitetura, não se vê tanta. Depende também da época. A arquitetura ultrapassa a simples resposta em termos materiais e de conforto material. E, sobretudo, cumpre a sua função maior quando não é uma atividade individual."[8]

A arquitectura não é somente construção mas é na junção dos seus materiais que transforma as suas ideias em algo concreto. Reabilitar um edifício é conhecer profundamente cada um dos seus elementos e o modo como estes se combinam. Este conhecimento é imprescindível para uma correcta intervenção no existente.

Na reabilitação de um edifício também existe esta "parte espiritual" da qual o arquitecto Álvaro Siza Vieira diz viver a arquitectura. Esta função, que se eleva para além de uma mera resposta funcional, vê esta "espiritualidade" desvanecida, derivado do abandono da obra e sua consequente degradação. Em alguns casos talvez nunca tenha acontecido mas será então o arquitecto o responsável por desenhar esta poética no espaço.

Cabe, assim, ao arquitecto saber olhar para o passado e intervir de forma minuciosa em cada um dos seus detalhes, não atendendo apenas às necessidades mais gerais do edifício mas procurar respeitar a integridade de cada um dos seus elementos. Não se reabilitam apenas os espaços mas também um modo de construir, testemunho do passado, que transporta consigo a memória de um tempo. A proposta aqui presente caracteriza-se, a nível construtivo, por duas abordagens. A primeira abordagem diz respeito à construção existente enquanto que a segunda prende-se com a materialização de um volume totalmente novo.

O edifício do antigo Orfeão, apesar de uma visível degradação, não se encontra num estado de conservação deplorável. Como visto no capítulo-chave III, as maiores debilidades verificam-se, essencialmente, nos materiais de revestimento do interior das suas paredes e sobrados. A sua conservação exigiu um conhecimento aprofundado deste modo de construir do passado de modo a ser possível reabilitar as estruturas parietais de uma forma mais íntegra. Assim, procurou-se revestir as paredes interiores

8 SIZA, Álvaro, " Siza Vieira,"A reforma dá uma neura terrível" " in *Jornal Expresso (versão online),* 27 de Março de 2016, disponível em: https://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-03-27-Siza-Vieira.-A-reforma-da-uma-neura-terrivel?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br#gs.OyLRsNY.

existentes da forma mais próxima à original usando um barramento de cal e saibro com acabamento em reboco. Quanto aos elementos estruturais, pretendeu-se manter os seus constituintes, recorrendo à substituição dos elementos mais frágeis por outros de iguais dimensões. Esta substituição, parcial na estrutura dos sobrados e cobertura, ganha uma abrangência total no revestimento dos sobrados a soalho de madeira, dado o mau estado de conservação de vários elementos visíveis actualmente.

Pode-se afirmar que a preocupação a nível construtivo no edifício antigo passa sobretudo por uma ideia de reparação. Uma vez que a maioria dos elementos encontra-se em razoável e bom estados de conservação houve um cuidado em preservar cada componente, desde a estrutura especial da cobertura até aos pormenores mais detalhados como a caixilharia. Regista-se, destarte, a permanência de todos os elementos de guarnição presentes na obra assim como das caixilharias interiores que apresentam um estado de conservação notável. No caso das caixilharias exteriores, a sua manutenção necessita que se proceda a uma operação de reparação e limpeza para efectuar a devida pintura.

Quanto ao revestimento de tectos e pavimentos, optou-se por salvaguardar o revestimento presente nos diversos espaços, mantendo a hierarquia herdada dos mesmos. Deste modo, no piso térreo, preserva-se o pavimento em mosaico hidráulico original presente no átrio de entrada, difundindo-o para os restantes espaços do piso. No piso superior, o pavimento é mantido em soalho de madeira, encerando-o, sendo usado o revestimento em mármore apenas no gabinete da administração e no percurso de continuação que vai desde a galeria deste piso até contactar o volume novo. No referente ao acabamento de tectos, optou-se pelo uso de gesso cartonado onde se verificam tectos falsos e acabamento em estuque, segundo a técnica tradicional, no caso da sala A onde existiam vestígios do revestimento precedente.

Todavia, o sistema construtivo que se preserva no edifício antigo demanda actualmente outras preocupações que se prendem a **questões de natureza técnica** associadas a critérios de conforto do tempo presente, tais como o **isolamento térmico** e **acústico**. Assim sendo, introduziram-se no interior da estrutura dos sobrados do piso 1 e do sótão, por entre as vigas de madeira, placas de lã de rocha de modo a garantir o isolamento acústico destes pisos. No caso do piso do sótão, este isolamento também possui funções térmicas uma vez que o sótão é naturalmente ventilado através das telhas de Marselha aplicadas. Esta ventilação resulta das exigências técnicas relacionadas com as máquinas presentes na área técnica criada no sótão.

Evidentemente, estes critérios actuais também foram devidamente refletidos na procura de uma solução que melhor se adequasse ao isolamento das paredes exteriores.

Esta resposta, indissociável das caixilharias exteriores, exigiu consequentemente um estudo aprofundado de diferentes intervenções. Durante a reabilitação de um edifício, as caixilharias exteriores representam um ponto importante na intervenção. Esta questão tão delicada corporiza em si também uma ideia de reabilitação. A prova de mestrado em reabilitação do património edificado do arquitecto Nuno Valentim[9] serviu de grande auxílio na investigação pelas diferentes soluções possíveis. Essencialmente, denotam-se seis tipos de intervenção nas caixilharias:

> "a restauração da caixilharia original utilizando técnicas e materiais tradicionais, a conservação da caixilharia existente através de técnicas e materiais contemporâneos, a manutenção da caixilharia existente com introdução de uma segunda caixilharia pelo interior ou exterior, a substituição da caixilharia existente por uma nova caixilharia reproduzindo ou (re) interpretando o desenho original e as substituições da caixilharia existente por uma nova caixilharia com desenho de autor ou por uma existente no mercado"[10].

Estando perante a caixilharia original do edifício e sendo que esta se encontrava em bom estado de conservação, o desejo de manter a caixilharia existente no primeiro piso ocorreu logo de início. As janelas de guilhotina e de sacada que constituem esta caixilharia revelam uma delicadeza no desenho de cada uma das suas partes e uma mestria típica do seu tempo de construção. Remover tais elementos seria retirar parte da identidade do edifício. No entanto, o vidro simples presente nestas caixilharias põe em causa o cumprimento das exigências de conforto actuais pelo que, à partida, a sua simples manutenção e reparação não seriam suficientes para esse efeito.

Afastada a hipótese de demolir ou substituir a caixilharia original, visto que o seu estado não o justificava e também por convicções arquitectónicas pessoais, a solução passaria pela introdução de uma segunda caixilharia. Contudo, o facto de as janelas se encontrarem à face interior levava a que a nova se situasse do lado exterior da mesma. Considerou-se que tal desenho retiraria importância à caixilharia original ao passo que se perderia a relação genuína dos seus alçados com a linguagem global da fachada cujo desenho também se mantém intacto.

Assim, resolveu-se manter a caixilharia original, tal como existe, procedendo-se apenas à sua limpeza e eventual substituição de alguns dos seus constituintes por elementos idênticos. Perante esta decisão, a introdução de isolamento térmico nas paredes exteriores revelar-se-ia incongruente com a mesma. Esta introdução, ao invés

9 VALENTIM, Nuno Lopes, *Reabilitação de caixilharias de madeira em edifícios do século XIX e início do século XX,* Dissertação de mestrado em reabilitação do património edificado, FEUP, 2006

10 Idem.

de cumprir exemplarmente os critérios actuais de conforto, acabaria mesmo por criar situações críticas derivadas da inércia térmica, o que justifica a não presença de isolamento nas paredes das fachadas do edifício antigo. A isto acresce que, do lado exterior, a aplicação de isolamento térmico retiraria a expressividade das cantarias como anularia o azulejo típico da fachada. Do lado interior, não só iria alterar a relação da caixilharia com o plano da parede como levaria à remoção das peças de guarnição existentes que se encontram em óptimo estado.

Este princípio de intervenção, talvez considerado por muitos ousado, não deriva de uma falta de pesquisa sobre o assunto. Receosa de tal resolução, esta questão foi discutida com o professor orientador desta Dissertação, tendo mais tarde conhecido, durante uma conferência[11] na Faculdade de Arquitectura do Porto, uma obra na qual a arquitecta seguia o mesmo pensamento. Tratava-se da reabilitação de uma habitação unifamiliar do início do século XX, no Porto, da arquitecta Inês Pimentel. Esta obra também não possui isolamento na fachada exterior principal de modo a manter a autenticidade dos elementos constituintes do edifício. Esta questão é apenas colocada na fachada tardoz do edifício na qual a arquitecta decide, dado o estado elevado de degradação, aplicar o sistema *ETICS*[12].

Porém, a intervenção ao nível da caixilharia do "antigo Orfeão" não se fica apenas pelo primeiro piso. Com efeito, esta questão constitui todo um tema no desenho da proposta apresentada. Ao contrário do piso superior, a caixilharia presente no piso térreo não é autêntica em relação ao tempo original do edifício. Neste piso, apenas a porta de entrada principal, situada ao centro, é original. Toda a restante caixilharia, desigual em cada uma das duas lojas, deve o seu desenho a cumprimentos meramente funcionais. O seu desenho não demonstra qualquer semelhança com o que terá sido o desenho primitivo, nem revela, nas suas características, um princípio de desenho de algo conscientemente novo, diferente, mas belo e com respeito pela construção existente. As suas janelas manifestam apenas uma vontade de protecção das adversidades exteriores e de iluminação do espaço interior.

Esta desigualdade não pareceu fazer sentido ao mesmo tempo que se pretendia um desenho mais de acordo com a linguagem do edifício, no seu todo. Decidido que cada extremidade deste piso possuiria uma porta, de possível entrada independente para a livraria e bar respectivamente, os restantes vãos foram pensados com caixilharia fixa. O desafio incidiu sobre qual o desenho que deveriam ter estes elementos. Pretendia-se que estes fossem em madeira, tal como a caixilharia original, mas estas condicionantes

11 COSTA, Nuno Brandão; ALARCÃO, Pedro, *Pontapé 2.0,* FAUP, Porto, 22 de Novembro de 2016, conferência assistida pela autora da presente Dissertação

12 *External Thermal Insulation Composite Systems*

não eram suficientes para um desenho claro e coerente para com a obra.

Por se situarem no piso térreo e pelas suas dimensões, estes vãos não seriam constituídos por janelas de guilhotina como no piso superior e, dado o programa original do edifício[13], os espaços que iluminam não corresponderiam a espaços comerciais. Como foi referido no início da Dissertação, também não existem qualquer tipo de informações sobre o edifício nas instituições camarárias pelo que uma descoberta do desenho provável destes elementos passaria pela análise e comparação de edifícios com o mesmo programa original – monte-pios[14].

Após um intenso trabalho de investigação, esta procura não surtiu efeito nas bibliotecas consultadas pelo que os resultados foram obtidos graças aos recursos tecnológicos actuais. Os Monte-pios, também conhecidos por *Monte di Pietà*, tiveram grande difusão em Itália e, embora não constituindo uma tipologia arquitectónica, a verdade é que este tipo de programa, similar a um banco[15], acabou por se instalar em edifícios muito semelhantes, denotando-se algumas regras de organização. Ocupando edifícios claramente institucionais que se assemelham a pequenos palacetes, estes normalmente possuíam uma escala generosa na qual se evidenciava uma predominância pela horizontalidade da construção.

Comparando diversos *Monte di pietà*, destacaram-se igualmente certas repetições nas fachadas, tais como a magnitude do seu portal principal, normalmente colocado ao centro, a presença de elementos em cantaria na conformação dos seus vãos assim como a presença de elementos decorativos vegetais nas suas fachadas e de um rosto que encima a porta principal.

Naturalmente, é de frisar que estas características não são excepcionais a este tipo de programa uma vez que diversos edifícios institucionais antigos continham tais características formais na época. Contudo, acredita-se que o facto de este tipo de programa se instalar em edifícios com estas particularidades auxilie na investigação pelo desenho aplicado nas caixilharias presentes no piso térreo dos mesmos.

Assim, após verificar diversas permanências e continuidades durante a comparação entre diversos edifícios, o olhar debruçou-se atentamente sobre as caixilharias. Não se distinguindo da constituição habitual dos edifícios antigos, a diferença reside principalmente na caixilharia do piso térreo. Neste piso, nota-se uma clara distinção do desenho encontrado nos restantes pisos. Embora com uma métrica muito próxima, estes vãos, quando abertos até ao plano do chão, são normalmente

13 O programa original era o de monte-pio filantrópico.

14 Ver definição sucinta de *monte-pio* na nota 1 da página 79 da presente Dissertação.

15 Note-se que os *monte-pios* representam, na sua essência, uma espécie de banco dos pobres.



135 Monte di Pietà de Comiso, Itália, s.d



136

Palácio do Monte di Pietà de Messina, Itália, s.d

constituídos por janelas de sacada em madeira ou somente por portadas em madeira, nos muitos casos onde existem galerias no piso térreo. Talvez estes espaços fossem interpretados como uma extensão do espaço exterior ou procurassem convidar ao seu uso. Frequentemente, esta caixilharia também possuía um gradeamento exterior em ferro forjado, com pintura normalmente a preto.

Esta investigação permitiu olhar para a proposta com uma proximidade mais forte do contexto real, quer sobre este tipo de programa e sua provável organização, quer sobre o desenho a realizar para esta caixilharia. Optou-se, assim, por um desenho que atendesse não só a este conhecimento como às próprias singularidades do edifício. Em primeiro lugar e baseada nas caixilharias originais superiores em madeira, definiu-se uma métrica de composição para os seus elementos e procurou-se que estas mantivessem um desenho próximo às existentes. Seguidamente e aproximando-se do desenho original das janelas de sacada, desejou-se que a caixilharia tivesse um embasamento de madeira que alinhasse com a cantaria de pedra que serve de embasamento à fachada frontal do edifício.

Pode-se por isso dizer que esta proposta se enquadra no grupo das caixilharias novas que reinterpretam o desenho original. Face ao que já foi enunciado relativamente às questões de inércia térmica, achou-se que não faria sentido procurar dotar estas novas de uma protecção térmica maior pelo que a sua constituição e os seus pormenores são idênticos aos das caixilharias originais.

A reabilitação de um edifício pressupõe, indubitavelmente, uma abordagem diferente a nível construtivo pelo que esta incidiu de forma mais significativa na preservação dos seus elementos. O volume novo, embora em continuidade com o antigo, representa uma clara transformação face ao mesmo pelo que a sua proposta a nível construtivo espelha essa mesma diferença, além da marca do seu tempo.

Apesar deste novo edificado evidenciar a sua novidade e em parte ruptura face ao volume antigo, houve a preocupação de este ser coerente com a linguagem da sua envolvente. Inserido dentro de um contexto heterogéneo marcado por edifícios antigos rebocados e em alvenaria de pedra, foi escolhido o material pétreo como acabamento exterior do novo volume. Esta escolha teve também por influência a elevada proximidade com o edifício da Sé de Viseu, considerando assim que este material representaria uma certa continuidade do edifício para com o próprio lugar. A discordância para com o material de revestimento dos edifícios imediatamente adjacentes é assumida, sobressaindo-se dos mesmos e demarcando o seu carácter de edifício de programa excepcional.

A preferência pela placagem de pedra ao invés de uma alvenaria de pedra deve-se também às próprias características do lote. Sendo este estreito no lugar de implantação deste novo volume, quer as decisões tomadas na organização espacial quer as decisões tomadas no próprio revestimento deste edifício têm por base uma preocupação e um desejo de aproveitamento de uma maior área útil. Optar pelo uso de uma alvenaria de pedra nas fachadas do edifício originaria um maior estreitamento do volume, o que, por conseguinte, condicionaria as dimensões das salas nele presentes. Assim, as paredes exteriores do edifício são revestidas com placagem de pedra em granito, semelhante à da Sé de Viseu, quer em cor quer em textura, estando devidamente fixa, através de grampos de fixação metálicos, a paredes estruturais em betão armado que perfazem o perímetro exterior do volume. O afunilamento do lote neste ponto justifica igualmente o recurso a lajes maciças que assentam nas paredes em betão armado do edifício. Pontualmente, houve recurso a vigas metálicas HEB300 de modo a suportar o vão das escadas assim como a "caixa" criada no espaço do estúdio pequeno.

Considerando que os edifícios situados no ponto mais alto da cidade possuem uma visão total das coberturas dos edifícios que se encontram nas imediações mais próximas, o desenho da cobertura do volume novo da escola de dança teve de atender a este facto, uma vez que este plano acaba por funcionar como uma "quinta fachada" (ou, neste caso, quarta fachada dado que uma das paredes do perímetro exterior é de meação). Esta atenção teve especial incidência pelo facto de se ter criado um terraço a este nível que pretende ser acedido e usufruído pelos utilizadores do edifício. Tendo isto em mente, a cobertura mantém uma continuidade com o revestimento das fachadas exteriores em placagem de granito, dobrando e difundindo este material para o acabamento deste plano superior do edifício. Esta opção reforça, deste modo, o carácter maciço deste novo volume pétreo.

Quanto à **materialidade interior**, procurou-se que os materiais atendessem não só às características lumínicas do próprio edifício como também ao contraste de cor dos materiais que se utilizariam quer nos revestimentos, quer nos elementos de carpintaria.

No respeitante ao pavimento, pretendeu-se que o volume novo utilizasse como acabamentos, materiais que fossem confortáveis para a prática de dança. Sendo a dança exigente a nível de conforto e também relativamente ao fenómeno de "ressalto" dos materiais que pisa, pretendeu-se, por forma a minimizar acidentes de impacto, recorrer a soluções de pavimento tipo "Harlequin Floors", empresa conhecida mundialmente pelos pavimentos para a dança. Assim, para além do soalho de madeira, disposto em apoios de borracha devidamente estudados, recorreu-se

ao pavimento em vinil no estúdio pequeno, assente numa camada dupla de painéis, flexíveis graças à colocação de pequenos adesivos entre eles. Já no terraço, que se quer também usufruído pelos utilizadores do edifício para a prática de dança, pensando num pavimento que fosse também antiderrapante e resistisse às intempéries, optou-se por uma solução de lajetas de granito que, retomando o material da fachada, vêem, graças à colocação de apoios de manta elastomera, a oportunidade de realizar esta actividade ao ar livre acima do nível das coberturas envolventes. A este facto acresce a possibilidade de estender igualmente uma manta em vinil por cima das lajetas que possibilite um maior conforto nesta actividade e que possa ser retirado nos dias mais rigorosos, a nível de temperatura (Desenho rigoroso P.5.2).

Pretendeu-se que o perímetro exterior da nova construção revelasse a sua estrutura no interior. Assim, as paredes de betão armado aparecem à vista no interior, fazendo com que o cinzento desta sua matéria realce os efeitos de luz que embatem nestas paredes e intensifique os jogos de luz e sombra. Este material contrasta com a suavidade e brancura do gesso cartonado que reveste as paredes interiores e os tectos falsos. A este jogo de cores e texturas acresce ainda as da madeira, utilizada no mobiliário e no interior das caixilharias do primeiro e segundo piso do novo volume edificado.

Já a escada de um lanço, com degraus em madeira maciça e estrutura em perfis metálicos IPE 180, contrasta da escada principal do volume antigo pela sua leveza e transparência (Desenho rigoroso P.3.3). No que diz respeito aos pormenores construtivos, referentes às caixilharias exteriores, foram utilizadas caixilharias metálicas no piso inferior e caixilharias mistas de aço e madeira nos pisos superiores, sendo a janela fixa que se abre para o terraço, inteiramente em metal, como a caixilharia presente no piso térreo deste edifício.

A caixilharia metálica presente no piso inferior prende-se a questões de continuidade com a caixilharia proveniente do pequeno volume de ligação. Já a caixilharia mista relaciona-se com o desejo de manter uma unidade exterior em termos de caixilharia ao mesmo tempo que se considera que, nos espaços interiores superiores, a madeira associar-se-ia melhor ao jogo de cores e texturas pretendido, relacionando-se com o material do mobiliário (Desenho rigoroso P.5.2.1).

Na clarabóia, elemento de grande importância lumínica no interior deste edifício, é utilizada uma caixilharia metálica com elementos semelhantes aos da caixilharia do piso térreo (Desenho rigoroso P.5.3). Por fim, no volume novo, para além da colocação correcta de isolamento térmico nas paredes exteriores e na laje de cobertura, verifica-se o cumprimento das exigências actuais de conforto através do recurso a tectos falsos que ocultam os "caminhos" infraestruturais necessários, provenientes do piso enterrado.

Concluindo, neste projecto, pretendeu-se atender às características existentes, dando continuidade ao uso do edifício antigo ao mesmo tempo que se deu continuidade ao seu desenvolvimento. Deste modo, assumiu-se a necessidade de uma transformação da pré-existência para se alcançar o objectivo proposto, de onde sobressai que continuidade e transformação são parte integrante da temática da reabilitação.

Considerações finais

O projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu representou, ao longo de todo o seu processo, um exercício interessante de remate deste percurso académico em arquitectura, uma vez que mais do que um novo desafio, este esteve dotado de uma série de problemáticas e temas da arquitectura que não foram aprofundados ao longo do curso. Entendendo que a finitude de um curso obrigue a que certas abordagens sejam remetidas para a posterioridade, não poderia estar mais grata pelo conjunto de conhecimento que adquiri ao longo deste projecto.

Reabilitar um edifício é colocarmo-nos no seu corpo, é compreender o que ele foi e o que ele quer ser. Um edifício fala connosco através das suas paredes e texturas, convida, através dos seus espaços, à permanência no seu interior, liga e desliga diferentes espacialidades consoante a sua luz, demonstra o génio criativo de quem o concebeu na conjugação de cada um dos seus materiais.

A evolução da proposta desenvolvida reflecte a maturação do pensamento face ao edifício antigo a reabilitar e as condições do lugar. Um caminho repleto de inquietações e descobertas que viu no desenho e nas visitas ao construído as ferramentas indispensáveis ao entendimento da "alma" do edifício. Cada traço, cada esquisso, representou uma maneira de ver o problema, uma forma de compreender a realidade observada e de a questionar, "O desenho é o desejo da inteligência", já dizia o arquitecto Álvaro Siza.

Cada passo dentro do edifício, cada visita, por sua vez, permitiu olhar atentamente cada uma das singularidades dos espaços, abrindo novas perspectivas e novos olhares sensíveis às mutações proporcionadas pelo avançar do tempo e das estações. Um espaço sombrio via a sua percepção alterada ao longo do dia e pôde mesmo ver, em alguns momentos, a sua obscuridade dar lugar ao fulgor de um dia ensoleirado. A arquitectura é feita para ser vivida e é condicionada por diversos factores pelo que as visitas e o levantamento exaustivo de cada componente integram um percurso imprescindível para uma correcta intervenção.

Findada esta Dissertação, e porque cada trabalho exige a dado momento uma paragem, trata-se de rever o conjunto de conhecimento adquirido ao longo da elaboração deste projecto de modo a consolidar informações e organizá-las mentalmente na biblioteca pessoal de referências e convicções. Esta viagem aviva na

memória as primeiras inseguranças, a timidez da primeira linha, que originaram a ânsia pela procura de uma reabilitação sensível ao lugar, ao edifício e às pessoas. Um objectivo que, marcado pela dificuldade sentida inicialmente, viu o seu percurso decorrer com alguma naturalidade, abraçando realidades que sempre coexistiram.

Enquanto estudante, a contextualização teórica permitiu criar uma bagagem sobre a intervenção no património construído, essencial, ainda que sucinta, para a compreensão do campo de investigação no qual estava a ingressar. A preocupação com o património é remota e abrangeu, desde sempre, diversas opiniões, das mais intervencionistas às mais conservadoras.

Numa altura em que o domínio da reabilitação é ilimitado e onde proliferam intervenções fachadistas assim como fenómenos de gentrificação, especialmente nos centros históricos, tratou-se de procurar entender qual o caminho que a reabilitação tem vindo a percorrer actualmente - um rumo fortemente influenciado pela mercantilização da cultura, pela crescente turistificação dos espaços e pela especulação imobiliária, resultando num crescente apagamento dos lugares e das suas características identitárias. A assimilação desta conjuntura, para a qual provavelmente o centro histórico de Viseu se encaminha, tornou-se fundamental de modo a procurar estimular o debate e travar tal tendência com maior veemência, desejo este vertido ao longo do discurso presente nesta Dissertação assim como no próprio desenho e organização da proposta.

Porém, o exercício prático da reabilitação de um edifício incita a uma abordagem mais aproximada e específica da construção existente, sendo neste processo de aproximação que se desenvolveu a metodologia de projecto delineada ao longo da Dissertação, assente no diálogo de três instâncias: **Lugar, Edifício** e **Programa**, numa ideia de permanente **continuidade e transformação**.

Sendo o lugar o plano no qual o edifício se apoia, considera-se o mesmo enquanto condicionante de qualquer acto projectual, incluindo o da reabilitação de edifícios. Um lugar possui características (físicas, geográficas, sociais, culturais, …) que o distinguem de outros. A sua fisionomia revela a sua história e a memória daqueles que nele construíram e viveram. Negar a sua importância e a relação que estabelece com os edifícios, especialmente os antigos, é apagar o carácter único e distintivo de cada um dos mesmos, é cortar o fio que manteve unidas as diversas camadas do tempo. Cada relevo, cada textura, cada cor, cada ruído, identifica o lugar e torna-se passível de influenciar uma intervenção arquitectónica.

Naturalmente, a reabilitação de um edifício pressupõe, e pressupôs nesta proposta, um conhecimento profundo e exaustivo do edifício existente através de um intenso levantamento desenhado e fotográfico da realidade onde intervir que, quando

findada esta Dissertação, decidiu-se não incluir, uma vez que o importante era a solução final e o caminho projectual que se levou até encontrar a mesma. A investigação teórica também ganhou relevância nesta temática. Esta instância, dirigida ao estudo do edifício, foi crucial por forma a procurar manter a identidade do edifício.

A escolha do programa assentou na análise cuidada das duas instâncias anteriores – Lugar e Edifício – estando a escola de dança atenta às realidades arquitectónica, urbana e social em causa. Este programa implicou compreender as especificidades do seu uso e os compromissos que os espaços necessitavam cumprir. O mundo da performance possui exigências e particularidades que os distinguem de outros ditos mais banais.

A proposta de escola de dança para o edifício do antigo Orfeão de Viseu consistiu, assim, na materialização das ideias e investigações delineadas ao longo da Dissertação, num método de projecto do qual sobressaíram importantes inquietações apreendidas na dialéctica entre antigo|novo e na ideia de continuidade e transformação através da qual dialogam tempos distintos no respeito da identidade do passado no presente e num olhar crítico que torna o presente gerador de novas memórias e identidades. Registou-se, destarte, uma adaptação do passado ao presente para devolver vida ao edifício, à qual estiveram ligadas as exigências actuais referentes a parâmetros de conforto e acessibilidade.

A presente Dissertação consistiu no acompanhamento gráfico e escrito de um projecto de reabilitação. A título pessoal, o conhecimento obtido é inegável, tendo servido não somente à chegada a uma proposta projectual sensível ao edifício pré-existente e à sua envolvente como também para um enriquecimento que se torna influenciador de investigações e projectos futuros, quer no domínio da intervenção no património edificado quer nos espaços ligados à dança, cujo programa escolhido permitiu desvendar um pouco o véu do mundo da performance que se espera poder vir a desenvolver igualmente na actividade profissional futura.

Espera-se de igual modo que o presente trabalho se torne matéria interessante de estudo para os seus eventuais leitores e para estudantes de arquitectura que, podem ver nesta metodologia ou no projecto desenhado, estímulos a uma arquitectura sensível e à importância do papel social do arquitecto. Da teoria à prática, esta Dissertação é, no fundo, um manifesto, um projecto que revela, na sua concepção, um estudo propedêutico do que se pretende explorar e aprimorar no futuro.

Reabilitar é ser e compreender, é uma procura constante pela harmonia entre passado e presente, num processo atento e crítico que irradie a beleza do edifício na comunhão serene com a génese do lugar. Sobre este processo, finalizo e adapto a este tema da arquitectura, deixando as seguintes palavras do arquitecto Álvaro Siza como

inspiração, esperando ter domado o "animal volúvel" que, ocasionalmente, quis surgir no projecto:

> "Em certos momentos, o projecto ganha vida própria.
> Transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros.
> Se as suas transfigurações não são compreendidas, ou dos seus desejos é satisfeito mais do que o essencial, torna-se um monstro. Se tudo quanto nele parece evidente e belo se fixa, torna-se ridículo. Se é demasiadamente contido, deixa de respirar e morre.
> O projecto está para o arquitecto como o personagem de um romance está para o seu autor: ultrapassa-o constantemente.
> É preciso não o perder.
> O desenho persegue-o.
> Mas o projecto é uma personagem com muitos autores, e faz-se inteligentemente apenas quando assim é assumido, é obsessivo e impertinente em caso contrário. (…)"[16]

16 VIEIRA, Álvaro Siza, *Textos 01*, Porto, Civilização Editora, 2009, p. 25

Bibliografia

Livros

APPLETON, João, *Reabilitação de edifícios antigos. Patologias e tecnologias de intervenção,* Amadora, Edições Orion, 2011
ARAGÃO, Maximiano Pereira da Fonseca e, *Vizeu: apontamentos historicos*, Viseu, [s.n.], 1894-1895
ARAGÃO, Maximiano de, *Viseu instituições sociais*, Lisboa, Seara Nova, 1936
BAEZA, Alberto Campo, *A ideia construída*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2013
BAEZA, Alberto Campo, *Principia Architectonica*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2013
BARDI, Lina Bo, *Lina por escrito/textos Lina Bo Bardi*, São Paulo, Cosac Naify, 2009
BOITO, Camillo, *Conserver ou restaurer: les dilemmes du patrimoine*, Besançon, L'imprimeur, 2000
BOURDIN, Alain, *Le patrimoine réinventé*, Paris, PUF, 1984
BROOK, Peter, *O espaço vazio*, Lisboa, Orfeu Negro, 2016
CANNATÁ, Michele; FERNANDES, Fátima, *Construir no tempo = building upon time*, Lisboa, Estar, 1999
CANNATÁ, Michele; FERNANDES, Fátima, *João Mendes Ribeiro: arquitecto: obras e projectos 1996-2003,* Porto, Edições ASA, 2003
CANNATÁ, Michele; FERNANDES, Fátima, *Territórios reabilitados = revamped landscape*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009
CARDOSO, Isabel Lopes, *Paisagem património*, Porto, Dafne editora|CHAIA, 2013
CASTILHO, Liliana Andrade de Matos e, *A cidade de Viseu no século XVI*, Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2007
CASTILHO, Liliana Andrade de Matos e, *A cidade de Viseu nos séculos XVII e XVIII: arquitectura e urbanismo*, Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2012
CHOAY, Françoise, *Alegoria do património*, Lisboa, Edições 70, 2015
CHOAY, Françoise, *As questões do património. Antologia para um combate*, Lisboa, Edições 70, 2015
CÓIAS, Vítor, *Reabilitação estrutural de edifícios antigos*, Lisboa, Argumentum, 2007
CORREIA, Alberto, *Viseu*, Lisboa, Presença, 1989
CORTEZ, Fernando Russell, *Viseu*, Porto, Marques Abreu, 1959
CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza,* Porto, Campo das Letras - editores, 2005
ECO, Umberto, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, Barcarena, Editorial Presença, 2015
FREITAS, Vasco Peixoto de, *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*, Porto, Ordem dos engenheiros da região Norte, 2012

GIRÃO, Amorim, *Viseu - estudo de uma aglomeração urbana*, Coimbra, Coimbra editora, 1925
GRACIA, Francisco de, *Construir en lo construído: la arquitectura como modificación*, Madrid, Nerea, 1996
LOPES, Flávio, *Património arquitectónico e arqueológico - cartas, recomendações e convenções internacionais*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004
LOPES, Flávio, *Património arquitectónico e arqueológico - noção e normas de protecção,* Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2012
LOPES, Nuno Lacerda, *Scenes: do desenho à representação*, Espinho, Atelier Nuno Lacerda Lopes, 2011
MASCARENHAS, Jorge, *Sistemas de construção. Descrição ilustrada e detalhada de processos construtivos utilizados correntemente em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 2012
MESTRE, Victor; ALEIXO, Sofia, *Reabilitação do tempo = restoration of time,* Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2004
OLIVEIRA, ErnestoVeiga de; GALHANO, Fernando, *Arquitectura tradicional portuguesa,* Lisboa, Dom Quixote, 2003
PEREIRA, Alexandre; POUPA, Carlos, C*omo escrever uma tese monografia ou livro científico usando o Word*, Lisboa, Edições Sílabo, 2016
RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987
SASPORTES, José, *A quinta musa,* Lisboa, Bizâncio, 2012
TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2006
TOMÉ, Miguel; BISCATA, Jorge, *Património e restauro em Portugal: 1920-1995*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998
VAZ, João Luís Inês, *A civitas de Viseu: espaço e sociedade*, Coimbra, CCRC, 1997
VIEIRA, Álvaro Siza, *Centro de Arte Contemporánea de Galicia*, Galicia, Xunta de Galicia, 1993
VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a evidência,* Lisboa, Edições 70, 2013
VIEIRA, Álvaro Siza, *Textos 01,* Porto, Civilização Editora, 2009
ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006
ZUMTHOR, Peter, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2014

Periódicos | Artigos em periódicos

AGUIAR, José, «O medo», *Jornal dos Arquitectos nº136/137*, Junho/Julho 1999
APPLETON, João [et al.], *Reabilitação = rehabilitation, Arquitectura ibérica nº019,* Casal de Cambra, Caleidoscópio, Março 2007
COSTA, Alexandre Alves, «Lugares praticados versus lugares de memória», *revista Património nº1*, Novembro 2013

COSTA, Alexandre Alves, «O património. Entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade», *Jornal dos Arquitectos nº213*, Novembro/Dezembro 2003
COSTA, F. Pereira da, *Enciclopédia prática de construção civil - madeiramentos e telhados*, Lisboa, Portugália Ediora, 1930-1939
COSTA, F. Pereira da, *Enciclopédia prática de construção civil - obras de cantaria*, Lisboa, Portugália Ediora, 1930-1939
DIAS, Manuel Graça, «Errónea equivalência dicotómica», *Jornal dos Arquitectos nº136/137*, Junho/Julho 1999
FERNANDEZ, Sérgio, « A acrópole e a cidade», *Revista monumentos nº13*, Setembro 2000
FIGUEIRA, Jorge, «Do românico ao minimalismo: os caminhos da intervenção patrimonial em Portugal», *revista Património nº1*, Novembro 2013
MOURA, Eduardo Souto de, «Com a naturalidade das coisas naturais», *Jornal dos Arquitectos nº213*, Novembro/Dezembro 2003
NEVES, Edgar [et al.], *Recuperar= recuperar, Arquitectura ibérica nº024*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, Fevereiro 2008
SILVA, José António Raimundo Mendes da [et al.], *Reabilitação= rehabilitación, Arquitectura ibérica nº30,* Casal de Cambra, Caleidoscópio, Fevereiro 2009
TÁVORA, Fernando , «A arquitectura é o dia a dia», In *Boletim da Universidade do Porto*
TÁVORA, Fernando, «Coisa Mental», In *Unidade 3*
TÁVORA, Fernando, «Nulles dies sin linea», In *Fernando Távora, DPA, Documentos de Proyectes d'Arquitectura*

Documentos multimédia

Cafe Müller [filme]. 1985
O baile [filme]. Realização por Ettore Scola.,1985. 1 disco (DVD)
Rosa danst rosas [filme]. Realização por Thierry de Mey. 1997

Provas académicas

LOPES, Pedro, *Estudo comportamental de asnas palladianas*, Dissertação de mestrado em engenharia militar, ISTL, 2014

MENDONÇA, Mafalda da Cunha Azevedo, *Um lugar para a dança*, Dissertação de mestrado integrado em arquitectura, FAUP, 2012
RIBEIRO, Andreia Sofia Garcês, *Reinterpretar uma identidade*, Dissertação de mestrado integrado em arquitectura, FAUP, 2013
RIBEIRO, João Mendes, *Arquitectura e espaço cénico. Um percurso biográfico*, tese de doutoramento em arquitectura, FCTUC, 2008
SILVA, Arménio André Pereira da, *A acessibilidade na casa burguesa do Porto: tipificação de propostas de intervenção*, Dissertação de mestrado integrado em arquitectura, FAUP, 2013
VALENTIM, Nuno Lopes, *Reabilitação de caixilharias de madeira em edifícios do século XIX e início do século XX*, Dissertação de mestrado em reabilitação do património edificado, FEUP, 2006

Actas de congresso, seminários, conferências

COSTA, Nuno Brandão; ALARCÃO, Pedro, *Pontapé 2.0*, FAUP, Porto, 22 de Novembro de 2016, conferência assistida pela autora da presente Dissertação

FEHN, Sverre, *Ceremony acceptance speech*, The Hyatt fondation, Madrid, 1997, discurso de aceitação do prémio Pritzker atribuído em 1997
FERRAZ, Marcelo, *O passado no presente*. FAUP, Porto, 12 de Novembro de 2015, conferência assistida pela autora da presente Dissertação
FREITAS, Vasco Peixoto de, *Actas do 3º Encontro sobre patologia e reabilitação de edifícios*, FEUP, Porto, 2009
MONEO, Rafael, *Construir sobre lo construido*. Conferência. In 2.º Seminário - A intervenção no Património: Práticas de Conservação e Reabilitação. FEUP, Porto, 2005

Documentos iconográficos

001 Viollet-le-Duc, Catedral de Notre-Dame de Paris, 1860

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Notre-Dame_de_Paris_fl%C3%A8ches.jpg [acedido em 23.12.2016]

002 Autor desconhecido, Catedral de Notre-Dame de Paris, 1848

Disponível em: https://mat1968.wordpress.com/2013/03/01/victor-hugo-ed-i-restauri-di-notre-dame/

[acedido em 23.12.2016]

003 Viollet-le-Duc, Gravura do projecto de reconstrução da fachada da basílica de Saint-Denis, 1860

Disponível em: http://www.archdaily.com.br/br/802578/classicos-da-arquitetura-basilica-de-saint-denis-abbot-suger

[acedido em 19.01.2017]

004 John Ruskin, Aguarela Christ Church, s.d.

Disponível em: http://www.victorianweb.org/painting/ruskin/wc/34.html

[acedido em 19.01.2017]

005 John Ruskin, Desenho do exterior do Palácio Ducal em Veneza, 1845

Disponível em: http://pt.wahooart.com/@@/9CWKBV-John-Ruskin-Apar%C3%AAncia-de-ducal-Pal%C3%A1cio-,-Veneza

[acedido em 23.12.2016]

006 Gentrificação verificada na rua Campo dos Mártires da Pátria, no Porto, 2016

Fotografia tirada pela autora em 06.10.16

007-010 Campanha publicitária Visitar Viseu 2017

Disponível em: http://www.ruadireita.pt/editorial/florenca-nao-viseu-ah-se-a-idiotia-matasse-17643.html

[acedido em 18.01.2017]

011 Ortofotomapa de Viseu em relação a Portugal, 2017

Ortofotomapa e montagem feitos pela autora.

012 Ortofotomapa de Viseu em relação ao distrito, 2017

Ortofotomapa e montagem feitos pela autora.

013 Viseu - município e proximidades, 2017

Ortofotomapa e montagem feitos pela autora.

014 Autor desconhecido, Centro histórico de Viseu, s.d

Disponível em: http://www.viseunovo.pt/mobile/noticias/noticia/62

[acedido em 24.01.2016]

015 Quadro de atmosfera do centro histórico de Viseu, 2017

Da esq. para a dir., de cima para baixo: 15.1 e 15.2) Fotografia tirada pela autora, Casa do Miradouro e Museu Grão Vasco, 11.01.2017; 15.3) Recorte de fotografia de autor desconhecido, interior Museu Grão Vasco, s.d. Disponível em: http://habitarportugal.org/PT/projecto/remodelacao-do-museu-grao-vasco/. [acedido em 13.01.2017]; 15.4)Recorte de fotografia de autor desconhecido, Sé de Viseu, s.d. Disponível em: http://mapio.net/pic/p-37681437/. [acedido em 13.01.2017]; 15.5) Fotografia tirada pela autora, Sé de Viseu a partir da Praça D. Duarte, 11.01.2017; 15.6) Recorte de fotografia de autor desconhecido, Jardins Efémeros na Praça D. Duarte, s.d. Disponível em: https://4.bp.blogspot.com/-N3iXTgmBCh8/V2latoAAoBI/AAAAAAAAP2A/Ea_4rtk4rEHdyuSB7NaUH3SgRLiEc-BgCLcB/s1600/jardins%2Befemeros%2Bviseu.jpg. [acedido em 13.01.2017] ; 15.7) Fotografia tirada pela autora, Solar dos Condes de Prime, 11.01.2017; 15.8) Recorte de fotografia de autor desconhecido, interior do Solar dos Condes de Prime, s.d. Disponível em: http://visitviseu.pt/detalhe?pag=top-10&item=7. [acedido em 13.01.2017]; 15.9-15.12) Fotografias tiradas pela autora, rua Direita de Viseu, 11.01.2017; 15.13) Recorte de fotografia de autor desconhecido, porta dos Cavaleiros, s.d. Disponível em: http://www.centerofportugal.com/pt/porta-dos-cavaleiros/. [acedido em 13.01.2017]; 15.14) Recorte de fotografia de autor desconhecido, porta do Soar, s.d. Disponível em: http://perspectivaspessoais.blogspot.pt/2016/08/viseu.html. [acedido em 13.01.2017]; 15.15) Recorte de fotografia de autor desconhecido, vestígios de muralha Romana na rua Formosa, s.d. Disponível em: http://visitviseu.pt/cidade-de-viriato.

[acedido em 13.01.2017]

016 Autor desconhecido, Centro histórico de Viseu, s.d

Disponível em: http://cm-viseu.pt/guiareabcentrohistorico/capitulo2/index.php?pag=1

[acedido em 31.11.2015]

017 Foto Germano, rua Direita antigamente, s.d

Autor desconhecido

Disponível em: ***Fotogermano***, centro de fotografia na rua Formosa em Viseu

018 Rua Direita hoje em dia numa altura de maior movimento, 2017

Fotografia tirada pela autora em 17.08.2017

Cartografias antigas existentes de Viseu

GIRÃO, Amorim, *Viseu - estudo de uma aglomeração urbana*, Coimbra, Coimbra editora, 1925

019 Grafismo feito no Photoshop sobre fotografia de Aeroclube de Viseu, O edifício e o centro histórico de Viseu - vista aérea tridimensional, s.d

Disponível em: http://acv.trignosfera.pt/acv/index.php?page=voos_panoramicos

[acedido em 11.10.2015]

020 Grafismo feito sobre imagem de Fonte: Google maps, O edifício e o centro histórico de Viseu - vista aérea bidimensional, 2017

Disponível em: https://www.google.pt/maps/place/Viseu/@40.6578219,-7.9155528,1187m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd23363eebc35ccd:0xf6bfc08821e7449a!8m2!3d40.6565861!4d-7.9124712

[acedido em 13.10.2015]

021-022 Interior da loja desocupada, 2015

Fotografia tirada pela autora em 16.11.2015

023 O edifício visto da rua Prebenda, 2016

Fotografia tirada pela autora em 08.08.2017

024 Interior da drogaria Cedofeita, 2017

Fotografia tirada pela autora em 08.08.2017

025 Átrio de entrada com tecto degradado, 2015

Fotografia tirada pela autora em 27.10.2015

026 Escadas em granito no átrio de entrada, 2015

Fotografia tirada pela autora em 27.10.2015

027 Copa do aumento posterior em ruína, 2015

Fotografia tirada pela autora em 27.10.2015

028 Átrio de distribuição do piso superior, 2015

Fotografia tirada pela autora em 27.10.2015

029 Sala A, 2016

Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

030 Sala B, 2016

Fotografia tirada pela autora em 27.03.2016

031 Esquisso de possível organização do edifício enquanto montepio, atendendo aos estatutos, 2017

Desenho da autora em 28.02.2017

032 Autor desconhecido, Desenho de muro de vedação proposto, 1926

Documento proveniente do Arquivo Municipal de Viseu, Novembro 2015

033-034 Orfeão de Viseu, Fotografias da ocupação anterior do edifício, 1955-1992

Fotografias obtidas na Sede actual do Orfeão de Viseu no dia 08.08.2017

035 Vistas para os "corpos estranhos" do logradouro e para o alçado tardoz do edifício existente, 2015, Fotografias tiradas pela autora em 2016

036 Edifício visto da rua Direita - duas vistas, 2016|2015

Fotografias tiradas pela autora em 2016 e 2015, respectivamente.

037 Vista da rua da Senhora da Boa Morte para o muro do logradouro, 2015

Fotografia tirada pela autora no dia 28.09.2015.

038 Vista do logradouro para a rua da Senhora da Boa Morte, 2015

Fotografia tirada pela autora no dia 28.09.2015.

039 Pormenor do azulejo da fachada frontal, 2015

Fotografia tirada pela autora em 27.03.2016

040 Pormenor do friso cerâmico abaixo da cornija com a restante linguagem da fachada, 2015

Fotografia tirada pela autora em 28.09.2015

041 Porta de acesso às antigas instalações do Orfeão de Viseu, 2016

Fotografia tirada pela autora em 30.03.2016

042 Joaquim Teixeira, Corte tipo de uma fachada principal (à esq.), s.d.

Disponível em: TEIXEIRA, Joaquim, Descrição do sistema construtivo da casa burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX, Prova de aptidão pedagógica e capacidade científica, FAUP, 2004, p. 110

043-044 Joaquim Teixeira, Corte tipo de uma fachada principal (à esq.), s.d.

Disponível em: TEIXEIRA, Joaquim, Descrição do sistema construtivo da casa burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX, Prova de aptidão pedagógica e capacidade científica, FAUP, 2004, p. 107

045 Alvenaria de pedra da fachada visível na sala B, 2016

Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

046 Parede de meação em alvenaria de pedra revestida por estrutura de tabuado e fasquios visíveis na sala B, 2016

Fotografia tirada pela autora em 27.03.2016

047 Contacto das tábuas e fasquios das paredes interiores de tabique , 2017

Printscreen a partir de SILVA, Raimundo Mendes da, Conhecer e compreender os edifícios antigos. Edifício do antigo Orfeão de Viseu - parte 3 as paredes de tabique [video em linha]. Julho 2017. [Consultado no dia 16 de Agosto 2017]. Disponível em: < URL: http://www.viseupatrimonio.pt/projeto-galeria-videos.php>.

048 Presença de carris de caminho de ferro no interior das paredes de tabique, 2017

Printscreen a partir de SILVA, Raimundo Mendes da, Conhecer e compreender os edifícios antigos. Edifício do antigo Orfeão de Viseu - parte 3 as paredes de tabique [video em linha]. Julho 2017. [Consultado no dia 16 de Agosto 2017]. Disponível em: < URL: http://www.viseupatrimonio.pt/projeto-galeria-videos.php>.

049 Tecto da sala A, 2016

Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

050 Tecto da sala B, 2015

Fotografia tirada pela autora em 23.11.2015

051 Esquissos da estrutura da cobertura feitos durante a primeira visita à mesma, 2016

Desenho da autora.

052 Cobertura - pormenor da estrutura central, 2016

Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

053 Cobertura - pormenor de uma das treliças em madeira, 2016

Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

054 Remanescências do tecto em estuque da sala A, 2015

Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

055 Pormenor do ornamento da sanca presente no tecto da sala A, 2015

Fotografia tirada pela autora em 23.11.2015

056 Pavimento do átrio do piso térreo, 2015

Fotografia tirada pela autora em 28.09.2015

057 Eduardo Nery, Estrutura ambígua IV, 1969

Pintura disponível em: https://uploads8.wikiart.org/images/eduardo-nery/estrutura-amb-gua-iv-1969.jpg

[acedido em 24.09.2016]

058 Lambril e rodapé da sala A, 2015

Fotografia tirada pela autora em 10.10.2015

059-060 Lambril e rodapé do presumível camarim, 2015

Fotografia tirada pela autora em 28.09.2015

061 Vista a partir do átrio superior, 2015

Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

062 Percepção de quatro tipos de caixilharia, 2015

Fotografia tirada pela autora em 04.09.2015

063 Janela de sacada vista do interior do camarim, 2016
Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

064 Porta entre salas A e B. Vista desde a sala A, 2016
Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

065 Escada de acesso ao sótão a partir do palco lateral, 2016
Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

066 Sustentação da estrutura em tabique sobre o vão da porta entre salas, 2015
Fotografia tirada pela autora em 28.09.2015

067 Escada principal em granito, 2015
Fotografia tirada pela autora em 28.09.2015

068 Clarabóia vista do átrio, 2016
Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

069 Sala B e vista dos seus arcos, 2015
Fotografia tirada pela autora em 28.09.2015

070 Pormenor do arco abatido da sala B, 2015
Fotografia tirada pela autora em 28.09.2015

071 Arcos no átrio do piso térreo, 2015
Fotografia tirada pela autora em 28.09.2015

072 Pormenor do ornamento central dos arcos do piso térreo, 2015
Fotografia tirada pela autora em 28.09.2015

073 Janela de sacada, 2016
Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

074 Mata juntas exterior da janela de sacada, 2016
Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

075 Pormenor da guarda em cantaria, 2016
Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

076 Palco da sala A visto de frente, 2016
Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

077 Relação do palco com a entrada da sala A, 2016
Fotografia tirada pela autora em 29.08.2016

078 Rua direita, 2016
Fotografia tirada pela autora em 21.12.2016

079 Ettore Scola. Fotogramas do filme do autor, 1983
Fotogramas tirados do filme “o baile” de Ettore Scola,1983.

080 Henri Matisse. La Danse (I), 1909. Óleo sobre tela. 259.7 cm × 390.1 cm
Pintura disponível em:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/2/2e/La_danse_%28I%29_by_Matisse.jpg/1200px-La_danse_%28I%29_by_Matisse.jpg
[acedido em: 12.03.2016]

081 Pablo Picasso. Trois danseuses, 1924. Serigrafia.
Disponível em: https://img.kingandmcgaw.com/imagecache/4/1/si-414485.jpg_maxdim-1000_resize-yes.jpg
[acedido em: 12.03.2016]

082 Charles Garnier, planta da Opera de Paris, 1878
Disponível em: http://www.archdaily.com/105785/ad-classics-paris-opera-charles-garnier
[acedido em: 22.03.2016]

083 Alvar Aalto, planta da casa da cultura em Helsínquia, 1955
Disponível em: http://www.archdaily.com.br/br/800275/classicos-da-arquitetura-casa-da-cultura-alvar-aalto
[acedido em: 22.03.2016]

084 Hans Scharoun, planta e corte da Filarmónica de Berlim, 1882
Disponível em: http://www.archdaily.com/108538/ad-classics-berlin-philharmonic-hans-scharoun
[acedido em: 22.03.2016]

085 Martha Graham. Frontier, solo dance, 1935
Disponível em: https://c1.staticflickr.com/6/5250/5264120495_d49fbb0985_b.jpg
[acedido em: 19.07.2016]

086 Martha Graham. Lamentation, solo dance, 1930
Disponível em: http://www.afterimagegallery.com/morganlamentation.jpg
[acedido em: 19.07.2016]

087-089 Pina Bausch, Café Müller, 1978
087 disponível em: https://i.pinimg.com/736x/d8/67/18/d867189cb6c50b91de5193ec42531be5--pina-bausch-stage-design.jpg
[acedido em: 20.01.2016]
088 BORTZ, Heloísa, disponível em: https://www.flickr.com/photos/47761926@N03/4387684434
[acedido em: 20.01.2016]
089 disponível em: http://www.flanderstoday.eu/arts/ballet-flanders-gets-rights-bausch-masterpiece
[acedido em: 20.01.2016]

090-091 José Gigante, Teatro do Bolhão, reconversão do Palácio do Conde do Bolhão
Disponível em: https://www.facebook.com/josegigantearquitecto
[acedido em: 18.05.2016]

092-093 João Mendes Ribeiro, Laboratório químico | Remodelação e pré-figuração do museu das ciências
Disponível em: https://divisare.com/projects/302030-joao-mendes-ribeiro-fernando-guerra-fg-sg-conversion-of-the-laboratorio-chimico-science-museum
[acedido em: 18.05.2016]

094-095 Nuno Brandão Costa, Salas polivalentes do anexo Sul da faculdade de ciências médicas da universidade nova de Lisboa, ampliação
Disponível em: TC Cuadernos Nuno Brandão Costa

096-097 Peter Zumthor, casa Gugalun, Versam, 1994
Disponível em: https://8late.wordpress.com/2012/09/09/remembering-with-architecture/
[acedido em: 19.05.2016]

098 GRACIA, Francisco de, o novo no antigo - diferentes abordagens,1996
Disponível em: GRACIA, Francisco de, Construir en lo construído: la arquitectura como modificación, Madrid, Nerea, 1996

099 KON, Nelson, BO BARDI, Lina, SESC Pompeia, s.d
Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.119/3354
[acedido em: 20.01.2016]

100 Afloramento rochoso e vista Nascente da Sé de Viseu, 2017
Fotografia tirada pela autora no dia 24.07.2017

101-102 Vistas da maqueta 1:500, edifícios envolventes ao do antigo Orfeão e topografia de parte do centro histórico de Viseu, 2016
Maqueta e fotografia realizadas pela autora.

103-107 Esquissos realizados em diversas fases do processo
Desenhos realizados pela autora

108-111 Esquissos realizados nas fases 1 e 2 do processo
Desenhos realizados pela autora

112 Esquissos realizados na fase 3
Desenhos realizados pela autora

113 HOPPER, Edward, Office in a Small City, 1953
Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/53.183/
[acedido em: 10.04.2017]

114 João Mendes Ribeiro, Casa das Caldeiras
Disponível em: http://menosemais.com/website-content/casa-das-caldeiras
[acedido em: 10.04.2017]

115 Screenshot da autora de Orcel, Mathieu, Sur les toits des villes, 2016
Disponível em: https://rutube.ru/video/f50e23be0aed4d1658532308dd4cbe4d/
[acedido em: 21.02.2017]

116 Fase 1-2, estudo dos sanitários e localização de arrumo posterior
Desenho realizados pela autora

117-118 Esquissos e fotomontagem do "módulo bancada"
Desenho e fotomontagem realizados pela autora

119 Disposição do elevador e elemento de divisória
Desenho realizado pela autora

120 Nuno Valentim, Casa Salabert
Fotografia tirada pela autora

121 José Gigante, reconversão do palácio do Conde de Bolhão (Teatro do Bolhão)
Disponível em: https://www.facebook.com/josegigantearquitecto
[acedido em: 20.01.2016]

122 Eero Saarinen, MIT chapel
Disponível em: http://capitalprojects.mit.edu/projects/mit-chapel-building-w15
[acedido em: 20.01.2016]

123-124 Esquissos da relação entre o volume conector e o outro volume novo que se criou, s.d
Desenhos realizados pela autora

125 Imperador Augusto, Reconstrução do Panteão de Roma, 126
Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/802972/classicos-da-arquitetura-panteao-romano-imperador-adriano/585d4800e58ece636c00002b-ad-classics-roman-pantheon-emperor-hadrian-image
[acedido em: 29.03.2016]

126 Desenhos da inserção do edifício em estudo na envolvente mais próxima
Desenhos realizados pela autora

127 Herzog & DeMeuron, Laban Dance Centre
Disponível em: El croquis, nº109/110, 2002

128 Lina Bob ardi, teatro Oficina,
Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/882447/teatro-oficina-lanca-movimento-para-a-preservacao-do-entorno-do-edificio-de-lina-bo-bardi

129 Grafton Architects, instalação para o Royal Academy of Arts, 2014
Disponível em: https://www.architectsjournal.co.uk/news/culture/grafton-every-dimension-every-niche-every-surface-in-architecture-makes-a-difference/8658609.article
[acedido em 20.01.2016]

130-131 Estudo de clarabóias no edifício novo, fases 1e 3
Desenhos realizados pela autora

132 João Morgado, Fotografia da obra Teatro Auditório Llinars del Vallès do arquitecto Álvaro Siza
Disponível em: https://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/teatro-auditorio-llinars-del-valles
[acedido em: 10.04.2017]

133-134 (esq. e dir.) Estudo de cadeira e mesa dobrável
Desenhos realizados pela autora

135 Monte di Pietà de Comiso
Disponível em: https://archiviocalciolandiasicilia.forumfree.it/?t=47102743
[acedido em 14.08.2016]

136 Palácio do Monte di Pietà de Messina, Itália
Disponível em: https://www.lecodelsud.it/messina-evasioni-informali-interessante-mostra-di-pittura-al-monte-di-pieta
[acedido em 14.08.2016]

ANEXO A

IMPOSTO DO SELLO
100 RÉIS

OP-162/1912
02

Ao Snr. Presidente e Vereadores
da Camara Municipal de
Vizeu

A Direcção do Caminho de Ferro Beira Alta, desejando substituir as actuaes cancellas de guarda de um edificio situado na Rua Direita desta cidade, pelo assentamento de regulejo, e necessitando para isso da indispensavel licença para proceder ás obras respectivas, e armar o precio andaime

P. a V.as a dignem conceder-lhe.

E. R. M.ce

O Procurador - José d'Almeida Junqueiro

À Repartição competente para informar

Viseu, 6/11/926

O Presidente,

Nº 198 Dum.tada na Secretaria da Camara em 6 de Novembro de 1926. OP-363/1923

02 R. E. e A. nº 363

10-11-926

Esc.mo Senhor Presidente da Comissão Administrativa da Camara Municipal de Viseu

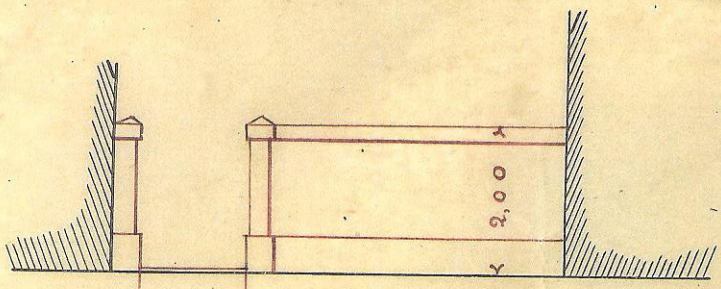
A Sociedade de Recreio Protectora do Monte Pio Viziense deseja construir, segundo o projecto junto um muro de vedação do terreno que foi ocupado pelo predio que possuia na Rua do Senhor da Boa Morte e que foi destruido por um incendio. Necessita para tal fim que lhe seja mandada passar a licença respectiva e mandado marcar o alinhamento conveniente, pelo que

Pede deferimento

Viseu, 5 de Novembro de 1926

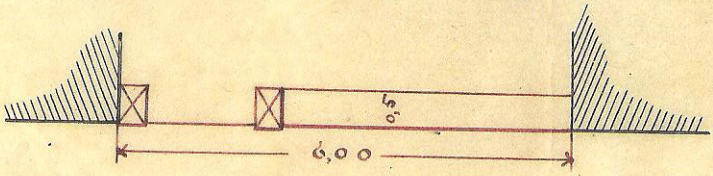
O Presidente da Direcção

Amadeu Gomes de Figueiredo



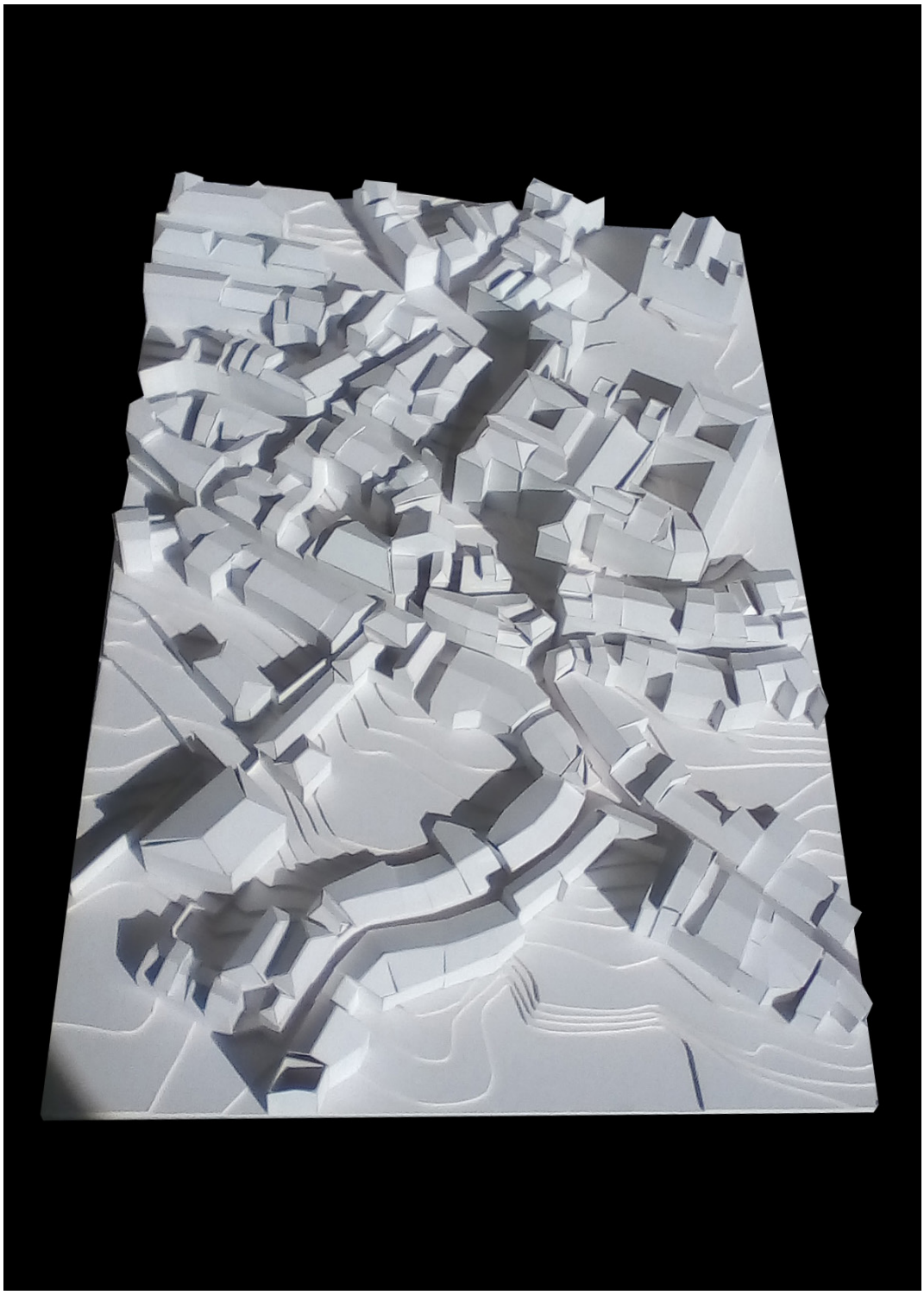
Alçado

Escala 1/100

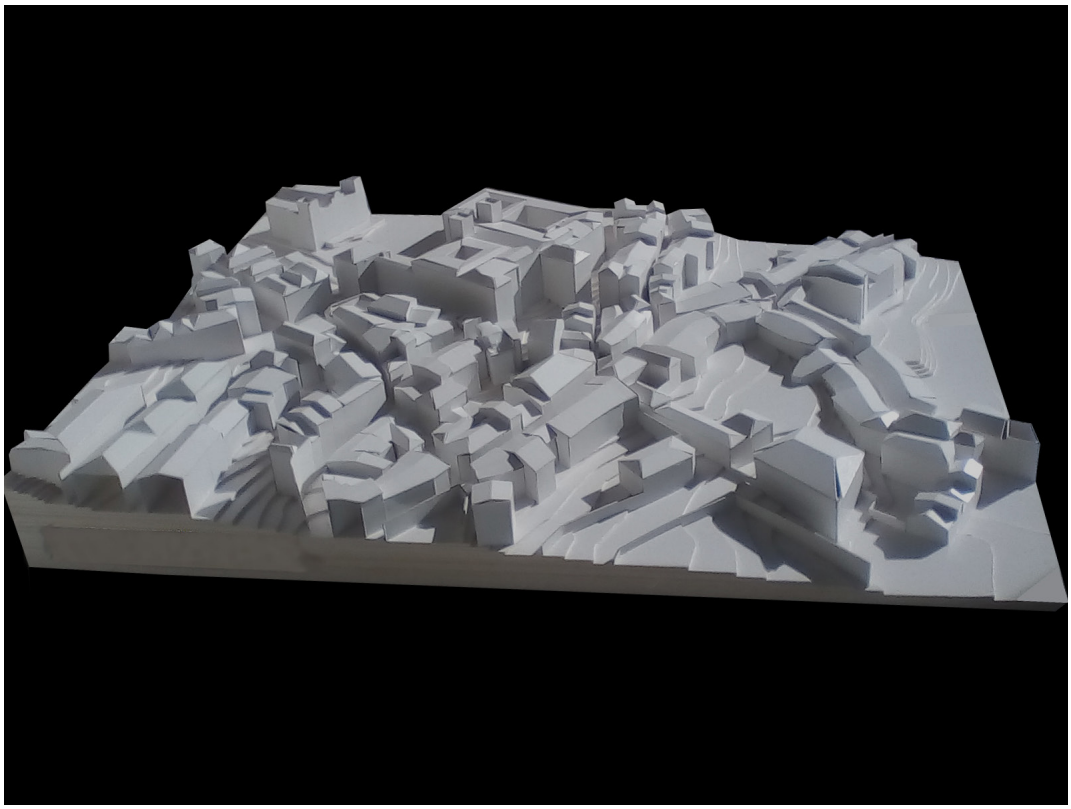


Planta

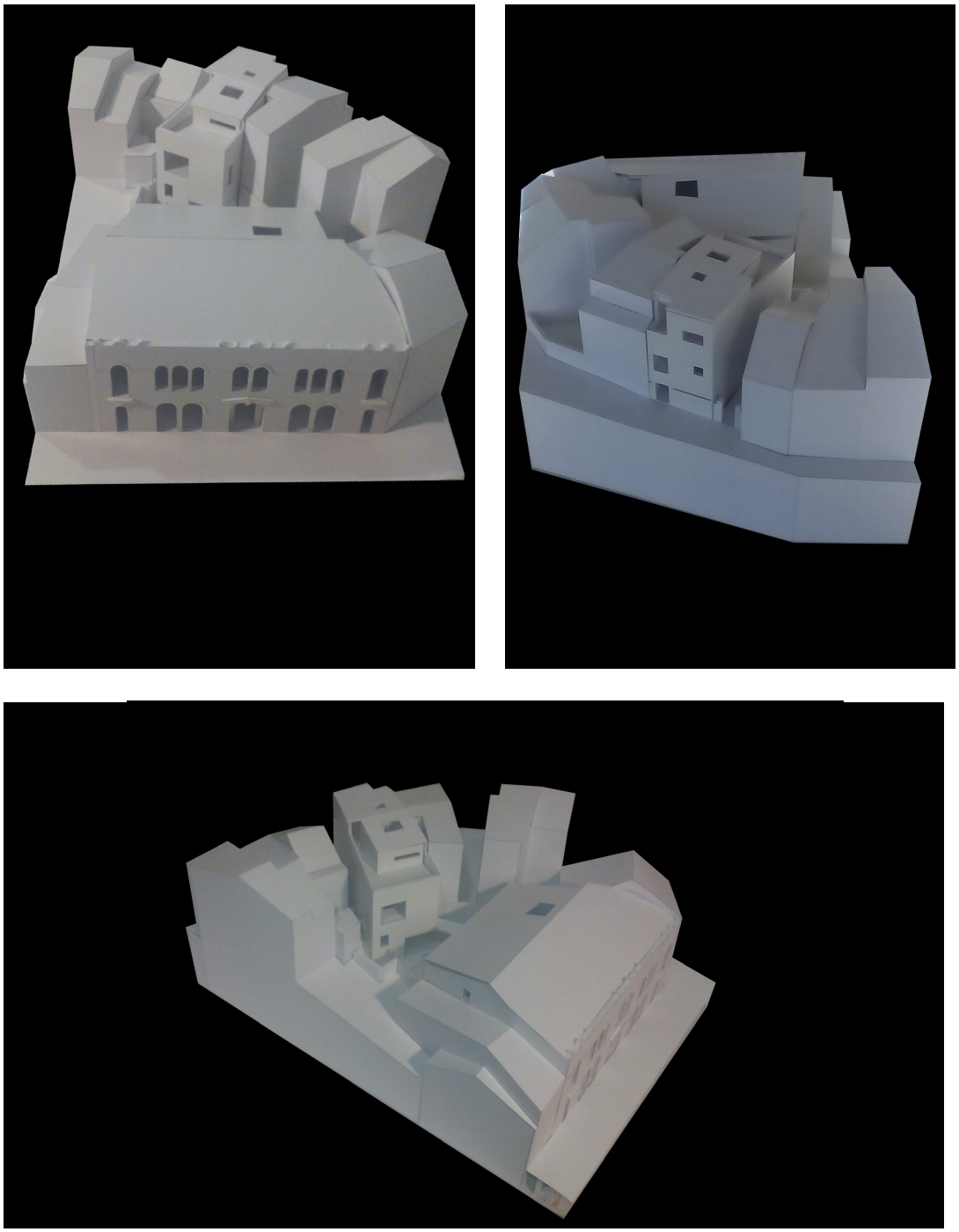




Maqueta 1:500 de parte do centro histórico de Viseu onde se insere o edifício a que se refere a Dissertação, feita pela autora em 2016



Maqueta 1:500 de parte do centro histórico de Viseu onde se insere o edifício a que se refere a Dissertação, feita pela autora em 2016



Maqueta 1:100 do projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu proposto pela autora, maqueta feita pela autora e apresentada na Prova Pública desta Dissertação no dia 7 de Novembro de 2018

U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

Continuidade e Transformação. Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

Desenhos rigorosos

Mélissa Fernandes Almeida

M

2018

I

E

EXISTENTE

E.1	Planta de implantação do existente	escala 1:500
E.2	Plantas do edifício existente	escala 1:200
E.3	Cortes do edifício existente	escala 1:200
E.4	Alçados do edifício existente	escala 1:200
E.5.1	Pormenor caixilharia de guilhotina do edifício existente	escala 1:20
E.5.1.1	Pormenor horizontal da caixilharia de guilhotina do edifício existente (a manter)	escala 1:2
E.5.1.2	Pormenor vertical da caixilharia de guilhotina do edifício existente (a manter)	escala 1:2
E.5.2	Pormenor janela de sacada do edifício existente	escala 1:20
E.5.2.1	Pormenor horizontal da caixilharia de sacada do edifício existente (a manter)	escala 1:2
E.5.2.2	Pormenor vertical da caixilharia de sacada do edifício existente (a manter)	escala 1:2



CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

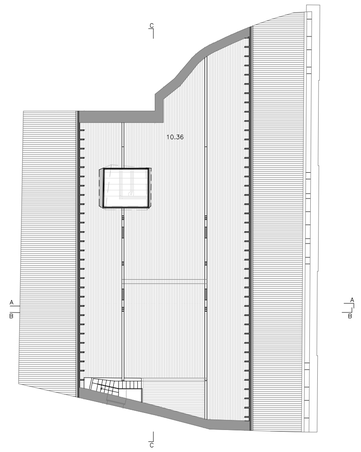
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

E.1

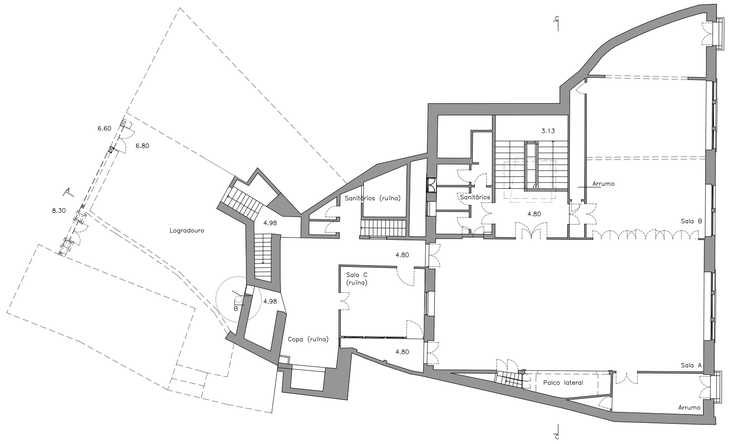
Melissa Fernandes Almeida

Planta de implantação do existente

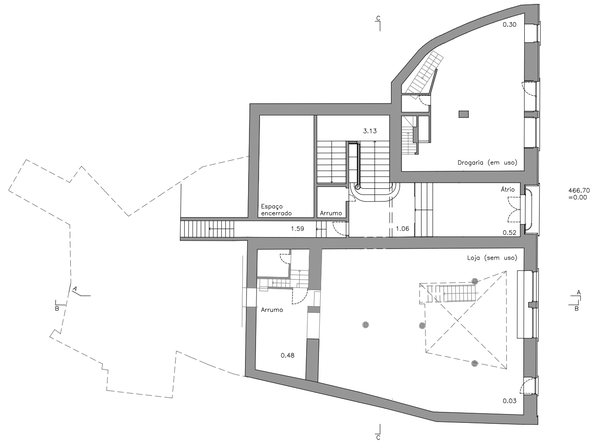
Escala 1:500



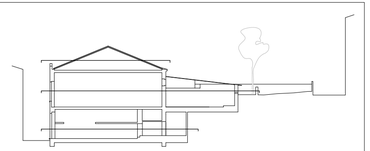
Planta piso 2 (sótão)



Planta piso 1



Planta piso 0



CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

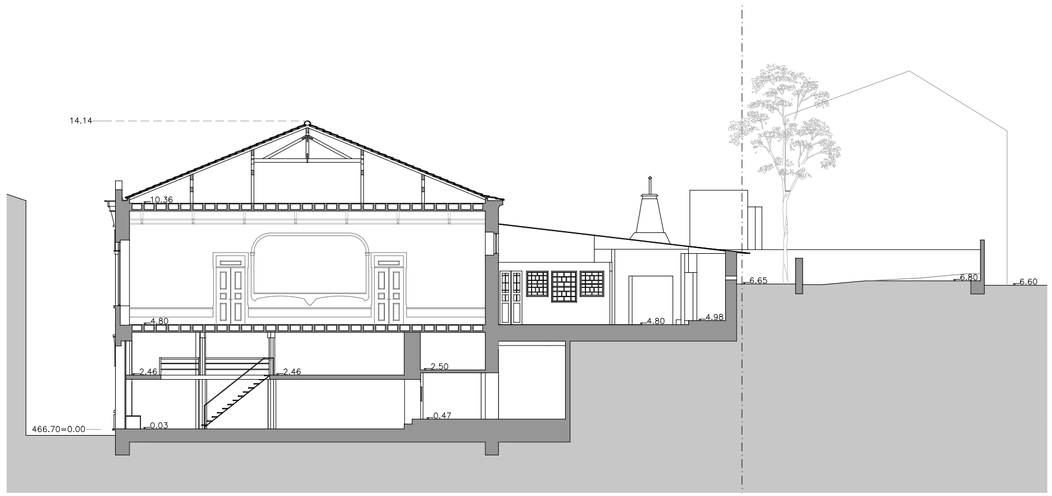
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

E.2

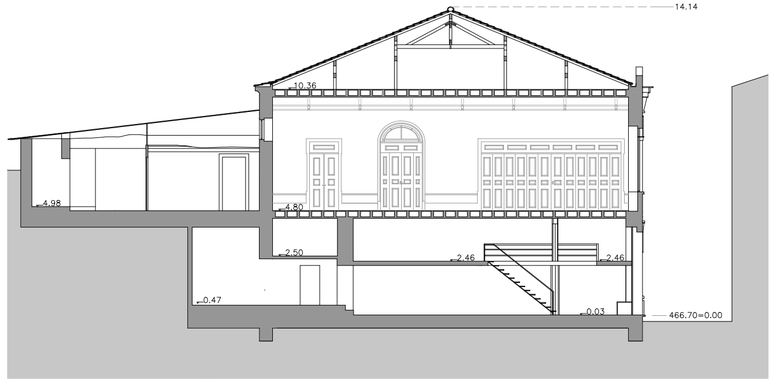
Melissa Fernandes Almeida

Plantas do edifício existente

Escala 1:200



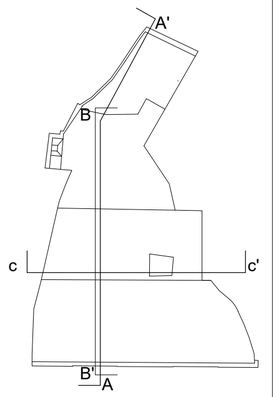
Corte AA'



Corte BB'



Corte CC'



CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

E.3

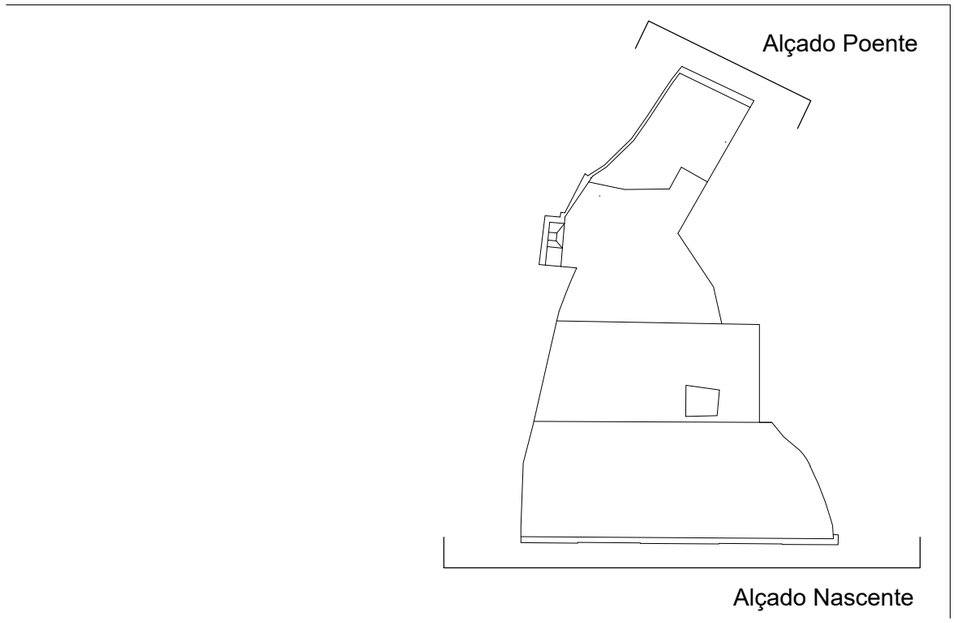
Melissa Fernandes Almeida

Cortes do edifício existente

Escala 1:200



Alçado Nascente – vista da rua Direita





Alçado Poente – vista da rua Senhora Boa Morte

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

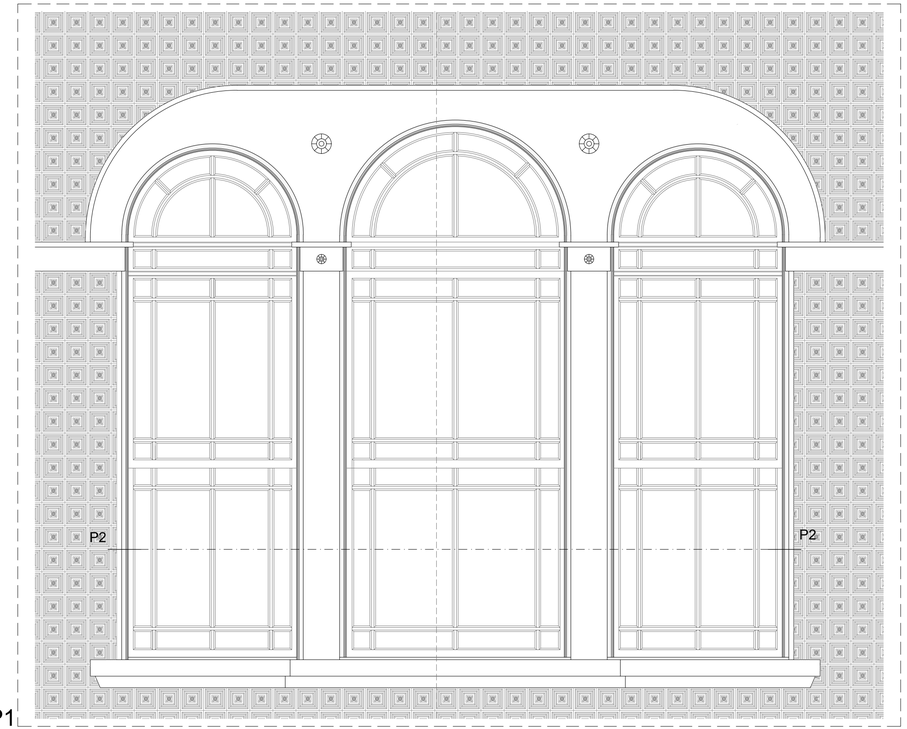
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

E.4

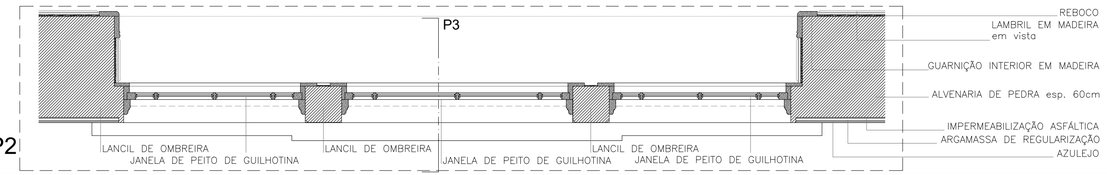
Melissa Fernandes Almeida

Alçados do edifício existente

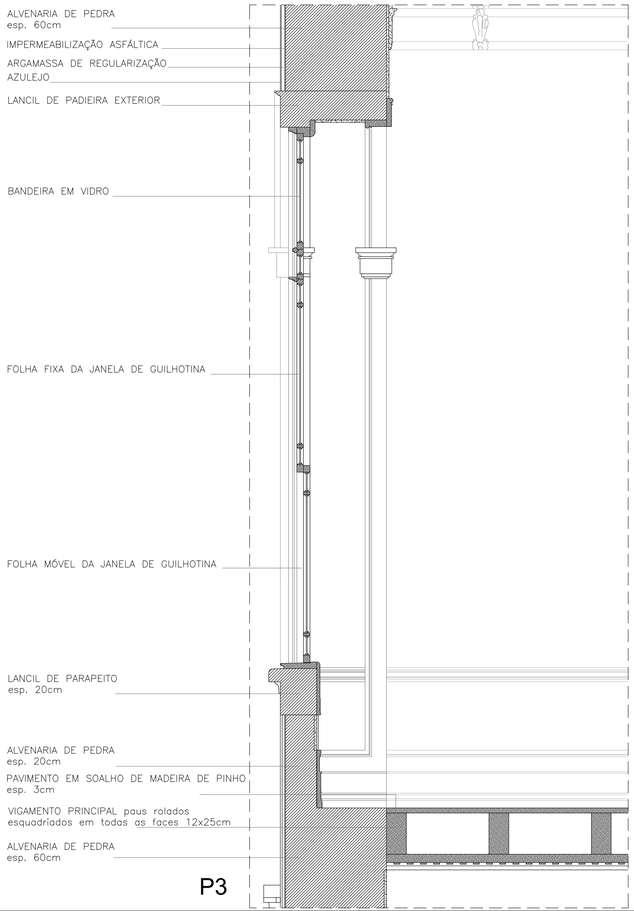
Escala 1:200



P1



P2



P3



P1

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

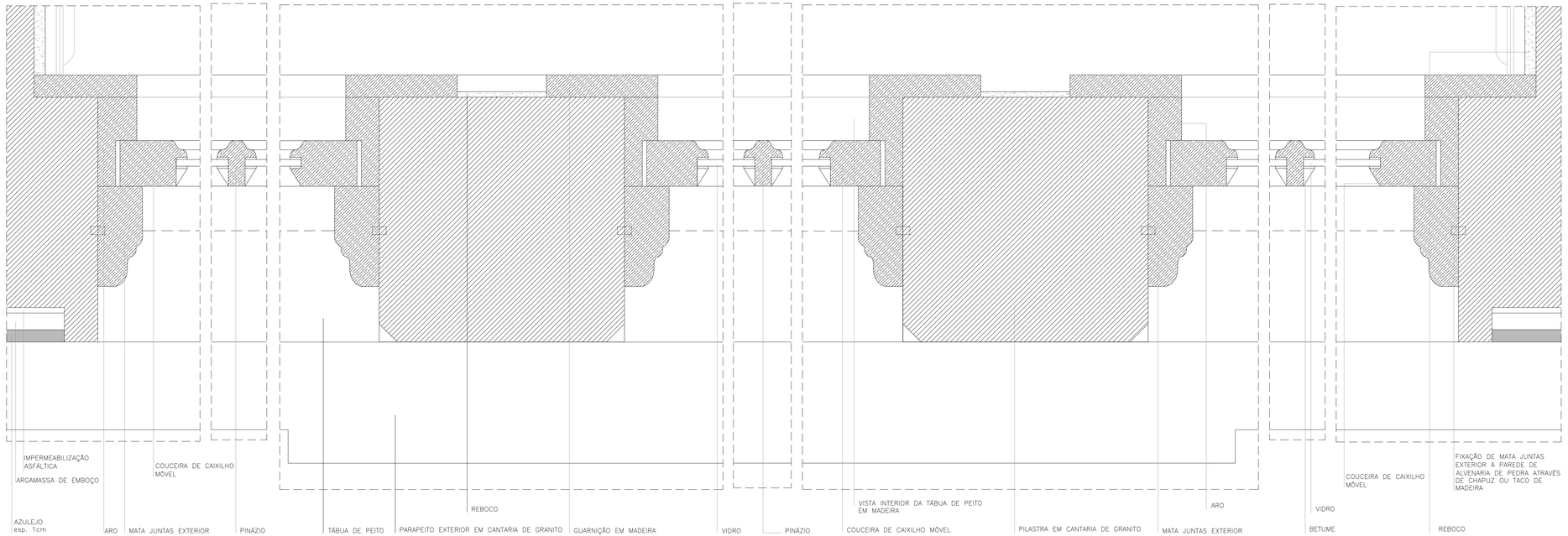
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

E.5.1

Melissa Fernandes Almeida

Pormenor caixilharia de guilhotina do edifício pré-existente

Escala 1:20



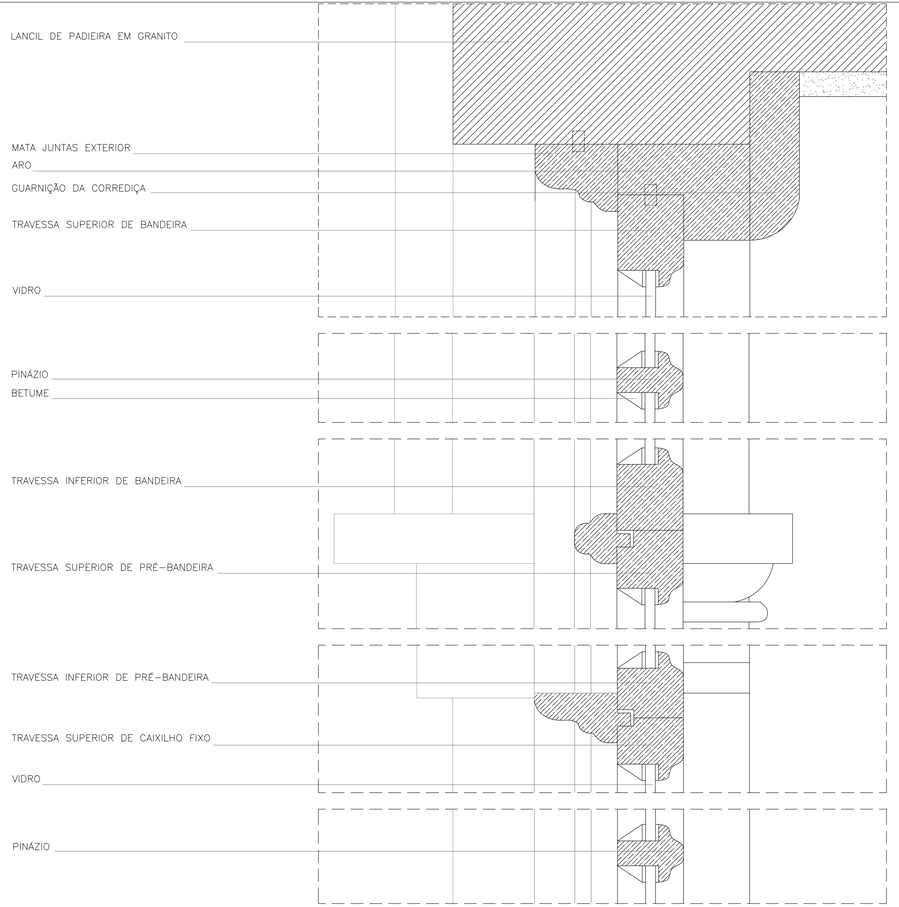
CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

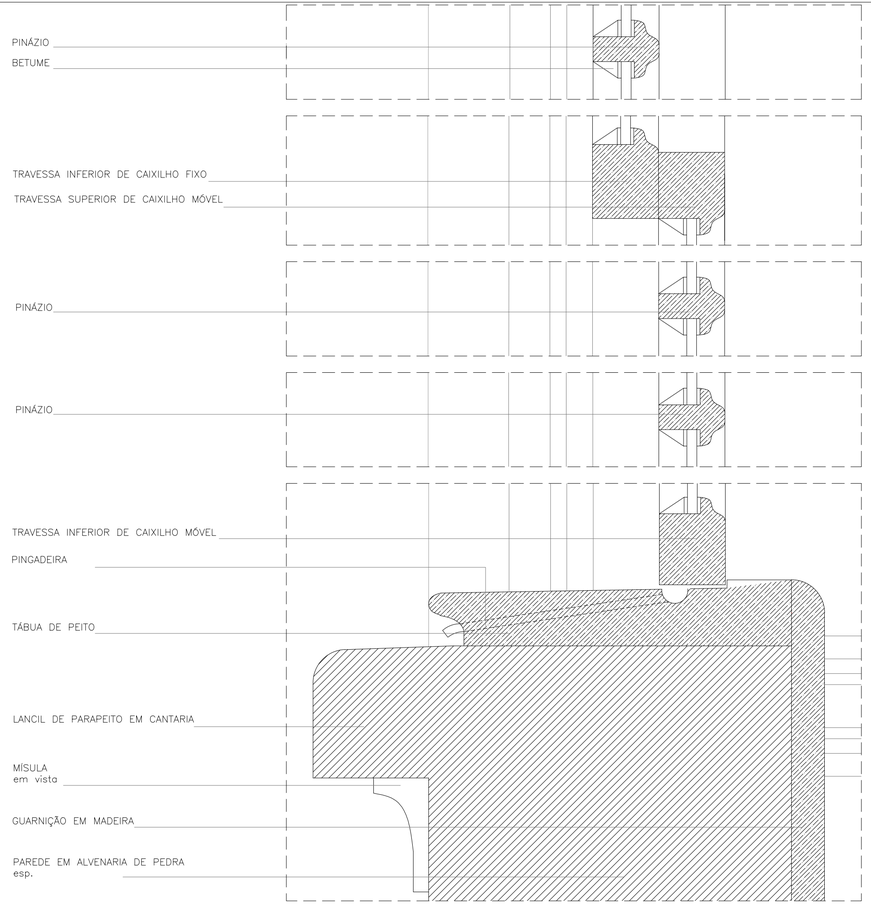
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

E.5.1.1

Melissa Fernandes Almeida

Pormenor horizontal da caixilharia de guilhotina do edifício pré-existente (a manter) Escala 1:2





CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

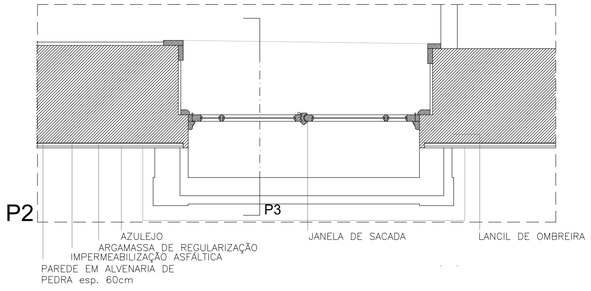
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

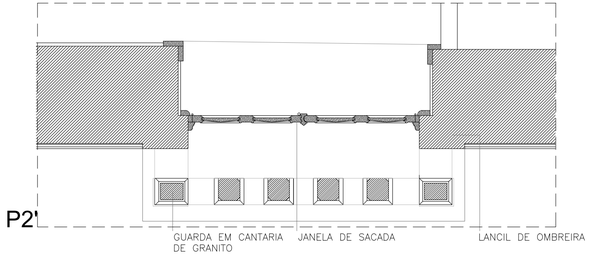
E.5.1.2

Melissa Fernandes Almeida

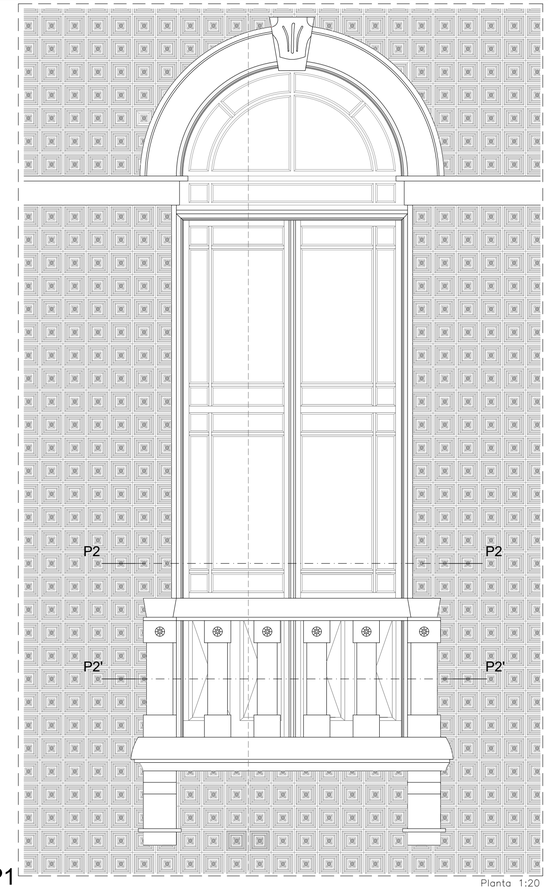
Pormenor vertical da caixilharia de guilhotina do edifício pré-existente (a manter)

Escala 1:2



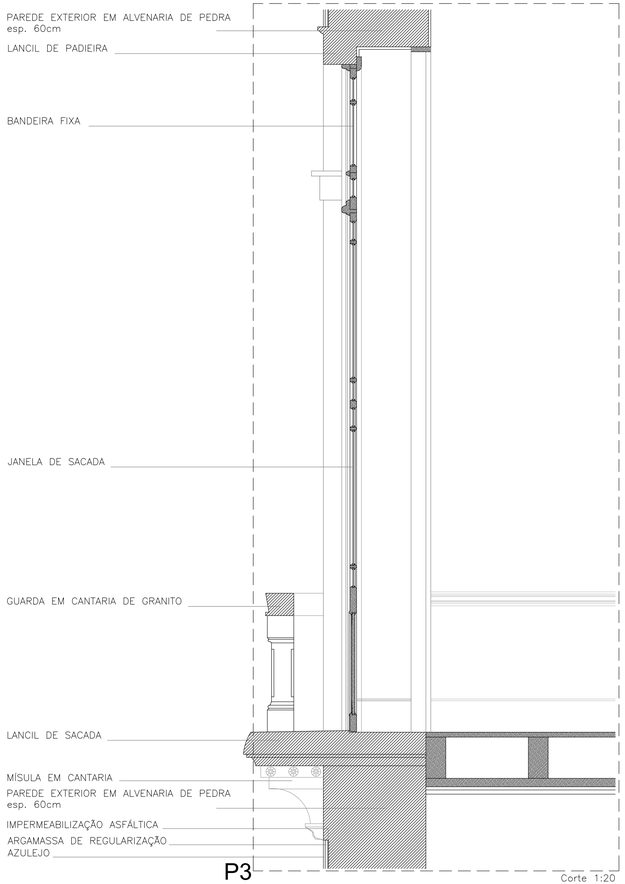


Plantas 1:20



P1

Planta 1:20



P3

Corte 1:20



P1

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

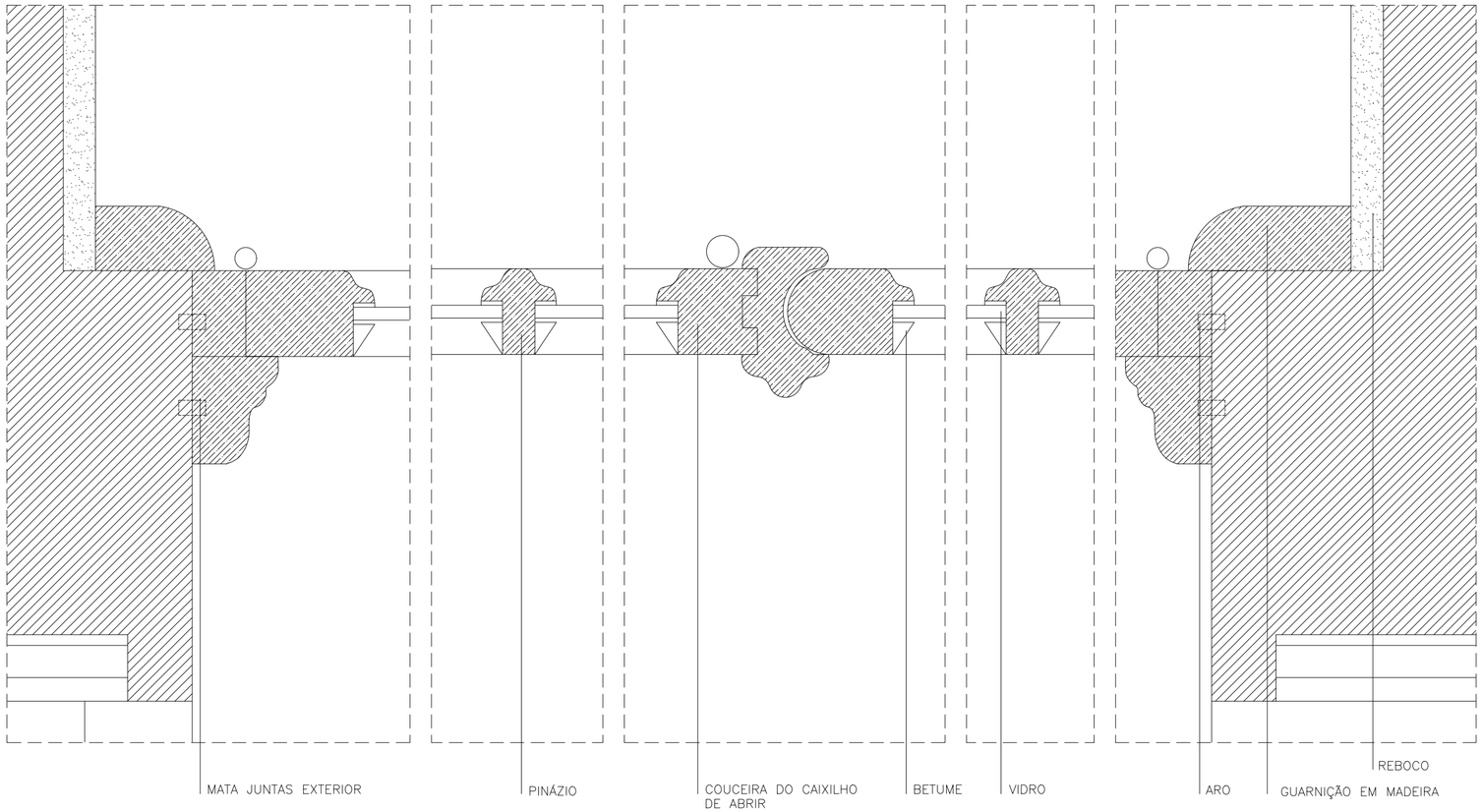
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

E.5.2

Melissa Fernandes Almeida

Pormenor janela de sacada do edifício pré-existente

Escala 1:20



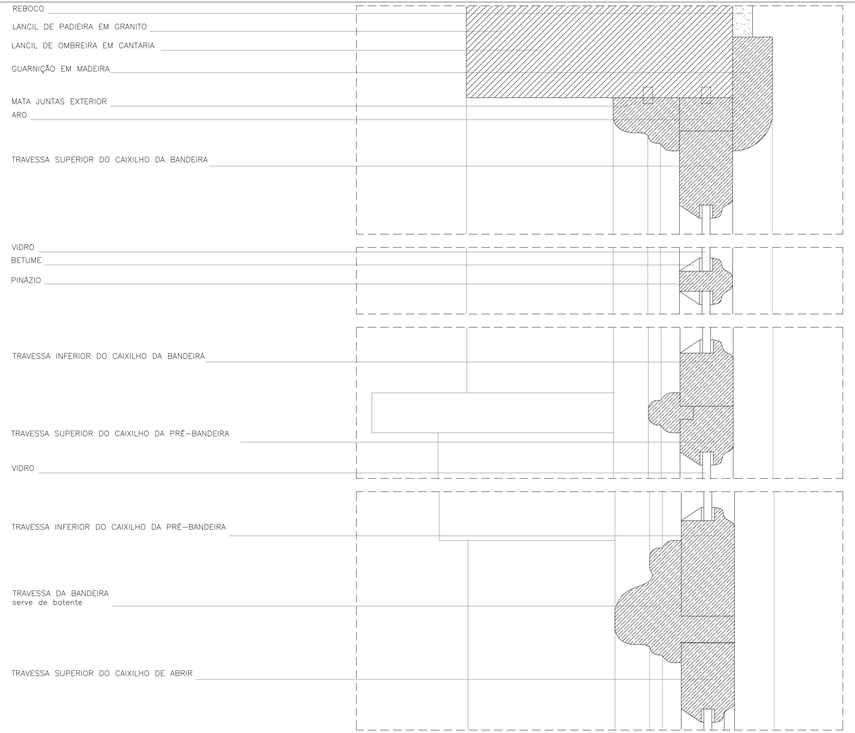
CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

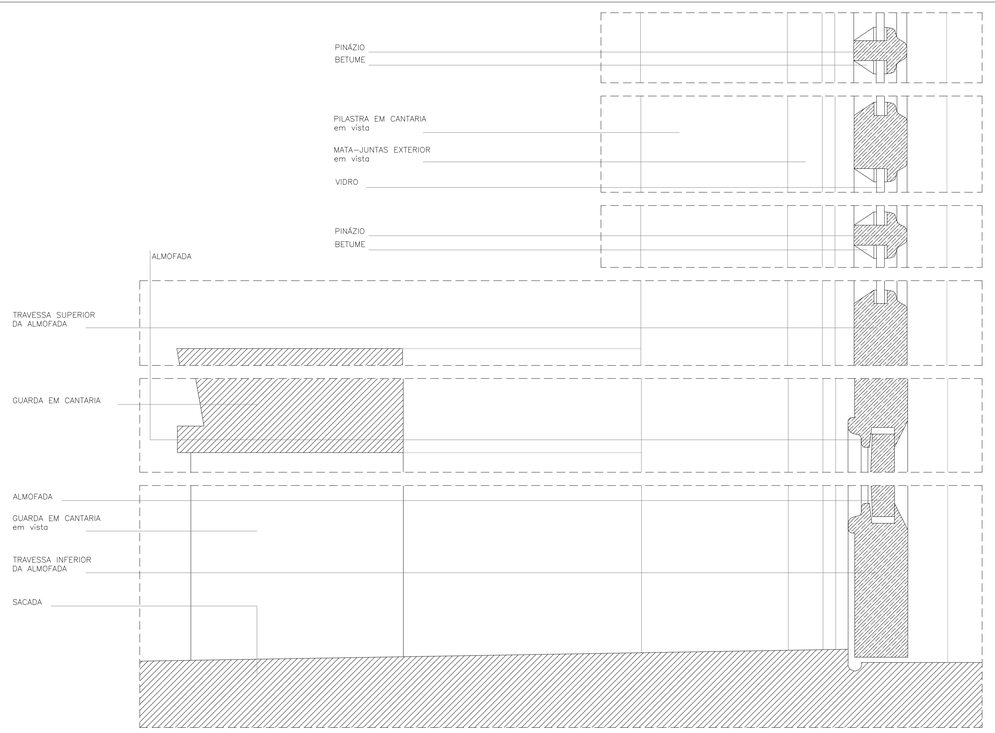
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

Melissa Fernandes Almeida

Pormenor horizontal da caixilharia de sacada do edifício pré-existente (a manter) Escala 1:2

E.5.2.1





CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

E.5.2.2

Melissa Fernandes Almeida

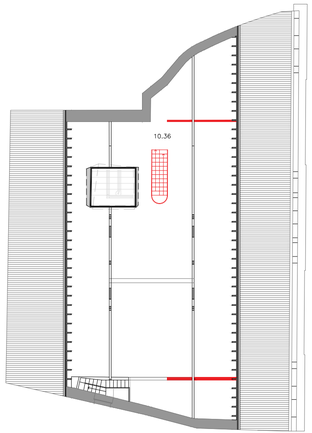
Pormenor vertical da caixilharia de sacada do edifício pré-existente (a manter)

Escala 1:2

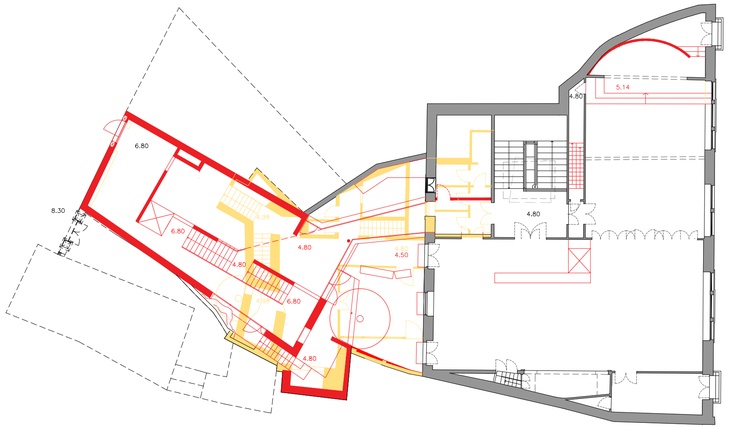
P

PROPOSTA

E.P	Plantas de amarelos e vermelhos	escala 1:200
P.1	Planta de implantação da proposta	escala 1:500
P.2.1	Planta da proposta para o piso 0	escala 1:100
P.2.2	Plantas piso 1, piso 2 e piso 3	escala 1:100
P.3.1	Cortes A e B	escala 1:100
P.3.2	Cortes CC' e DD'	escala 1:100
P.3.3	Corte EE'	escala 1:100
P.3.4	Cortes FF' e GG'	escala 1:100
P.4.1	Alçados da proposta para edifício existente	escala 1:100
P.4.2	Alçados do volume novo	escala 1:100
P.5.1	Pormenor da proposta de cobertura para o edifício existente	escala 1:20
P.5.2	Pormenor corte pela fachada do volume novo	escala 1:20
P.5.2.1	Pormenor caixilharia metálica (planta e alçado)	escala 1:20
P.5.3	Pormenor corte a passar pelas clarabóias	escala 1:20
P.5.4	Corte do volume de ligação	escala 1:20
P.5.5	Pormenor proposta porta piso 0 para o edifício existente	escala 1:20
P.5.6	Pormenor proposta porta piso 0 para o edifício existente	escala 1:20



Planta piso 2 (sótão)



Planta piso 1



Planta piso 0

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

E.P

Melissa Fernandes Almeida

Plantas de amarelos e vermelhos

Escala 1:200



CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

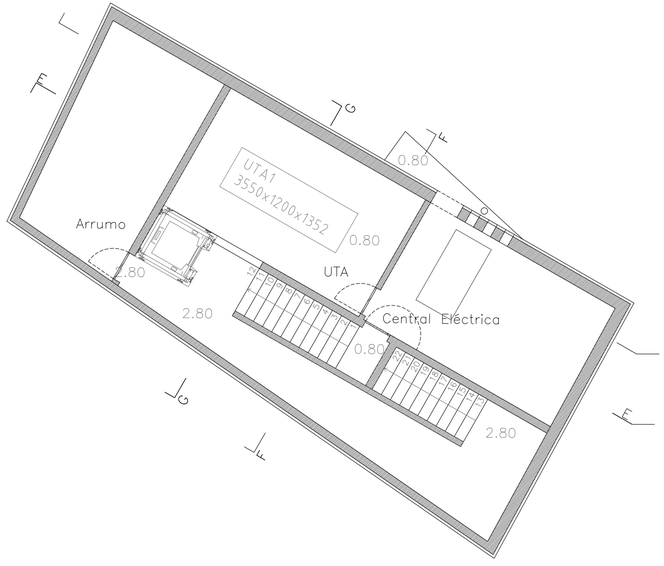
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

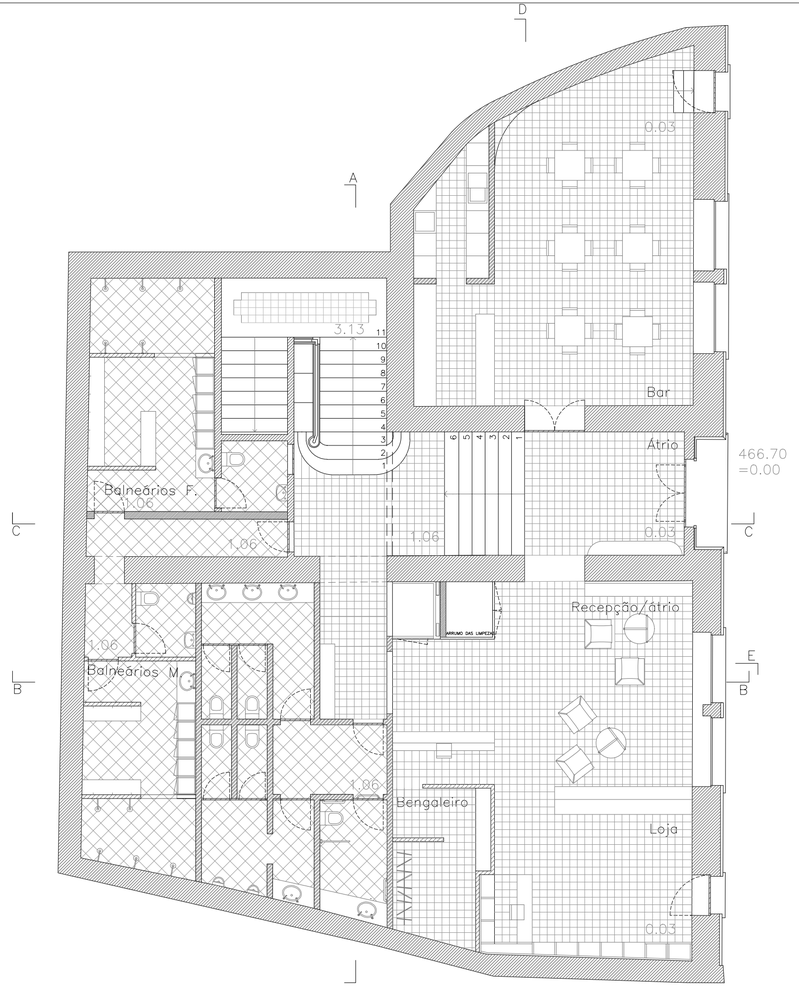
P.1

Melissa Fernandes Almeida

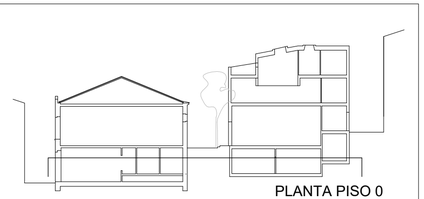
Planta de implantação da proposta

Escala 1:500





Planta piso 0



PLANTA PISO 0

- Paredes em alvenaria de pedra
- Paredes em tabique simples
- Paredes em betão armado
- Paredes em alvenaria de tijolo
- Paredes em gesso cartonado
- Paredes em alvenaria de pedra à vista
- Lajeado de granito
- Pavimento em brita
- Pavimento em mosaico hidráulico
- Pavimento cerâmico
- Pavimento em soalho de madeira
- Pavimento em mármore

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

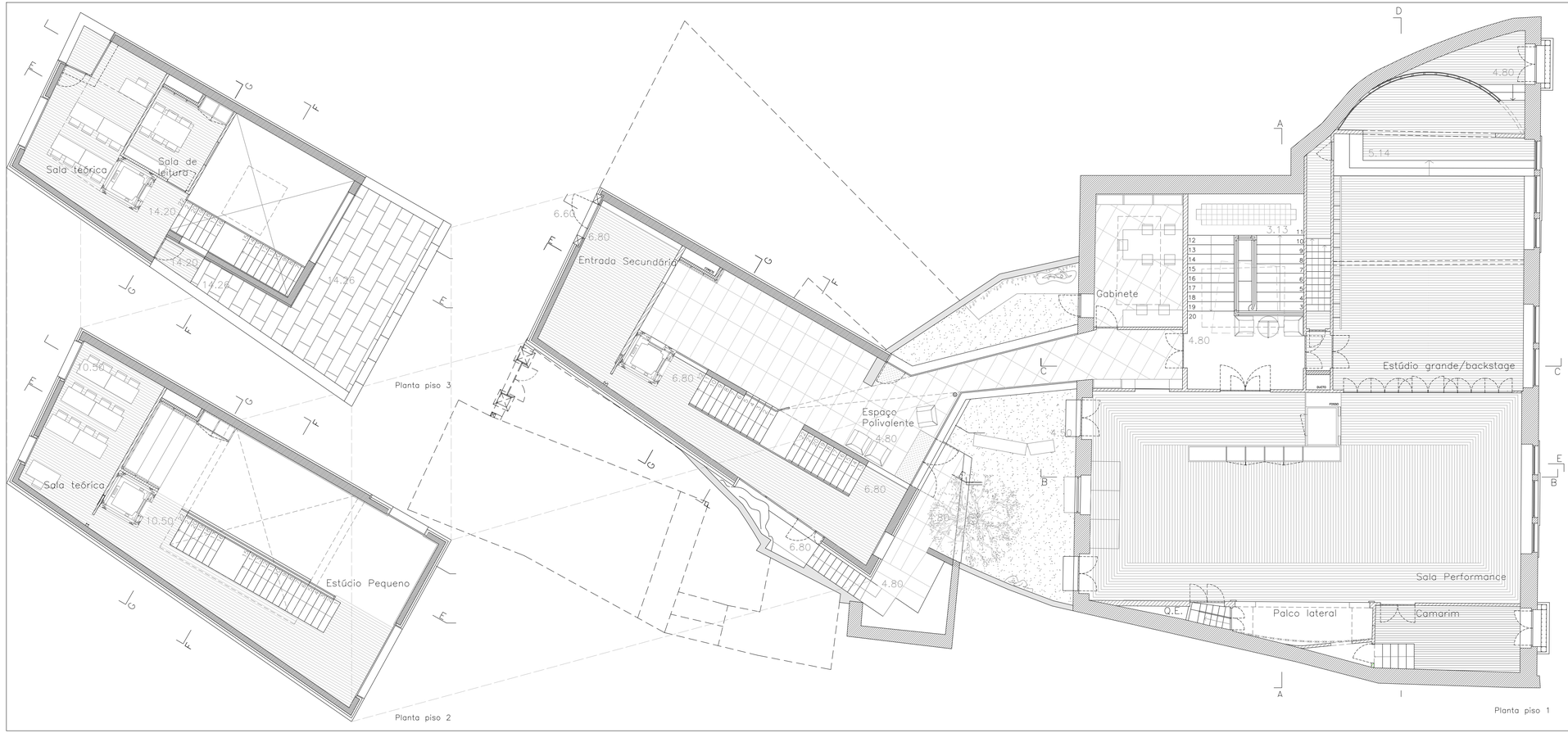
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

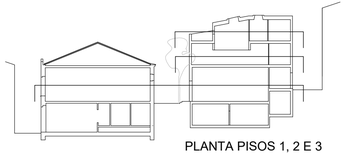
P.2.1

Melissa Fernandes Almeida

Planta da proposta para o piso 0

Escala 1:100





PLANTA PISOS 1, 2 E 3

- Paredes em alvenaria de pedra
- Paredes em tabique simples
- Paredes em betão armado
- Paredes em alvenaria de tijolo
- Paredes em gesso cartonado
- Paredes em alvenaria de pedra à vista
- Lajeado de granito
- Pavimento em brita
- Pavimento em mosaico hidráulico
- Pavimento cerâmico
- Pavimento em soalho de madeira
- Pavimento em mármore

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

P.2.2

Melissa Fernandes Almeida

Plantas piso 1, piso 2 e piso 3

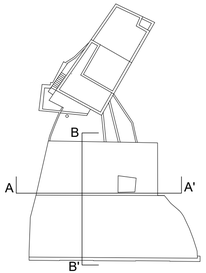
Escala 1:100



Corte A



Corte B



CORTES AA' E BB'

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

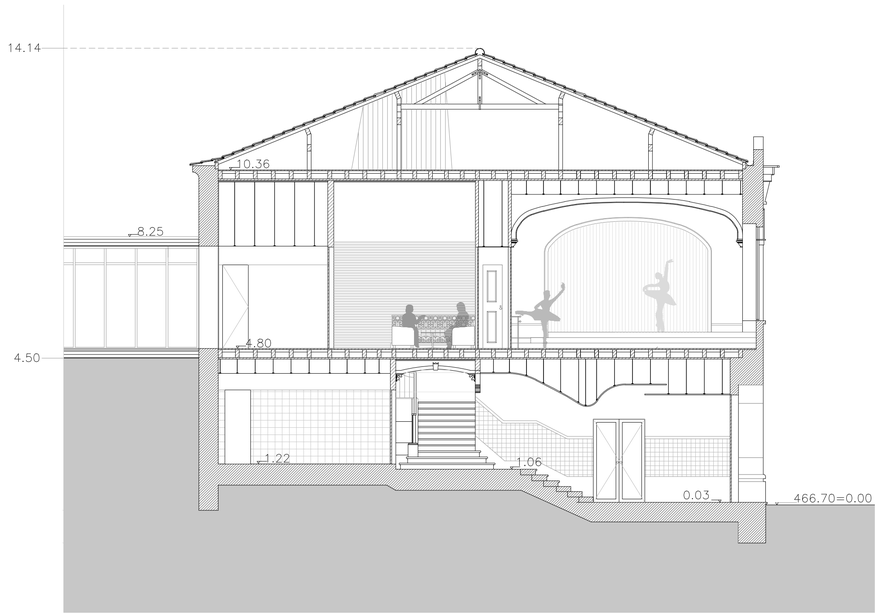
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

P.3.1

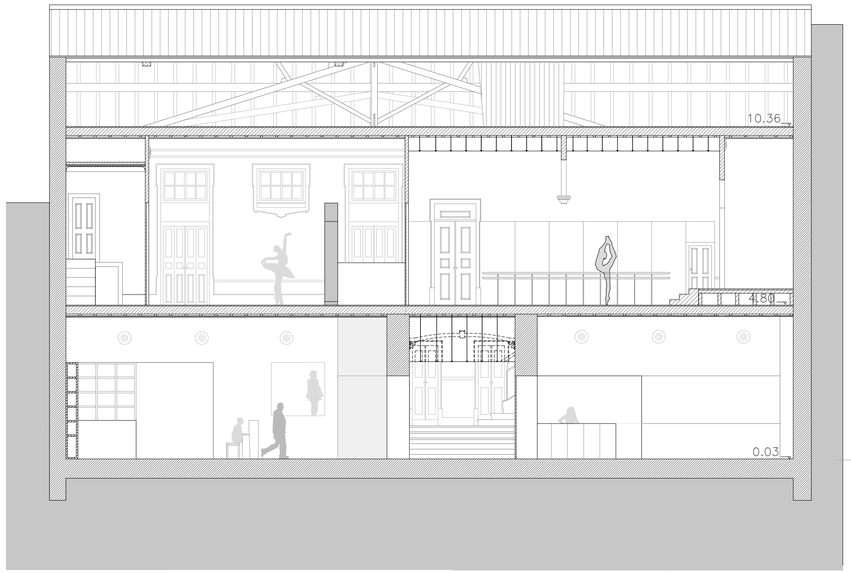
Melissa Fernandes Almeida

Cortes A e B

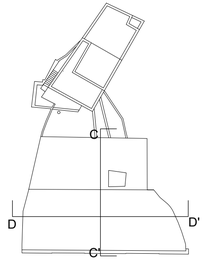
Escala 1:100



Corte CC'



Corte DD'



CORTES CC' E DD'

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

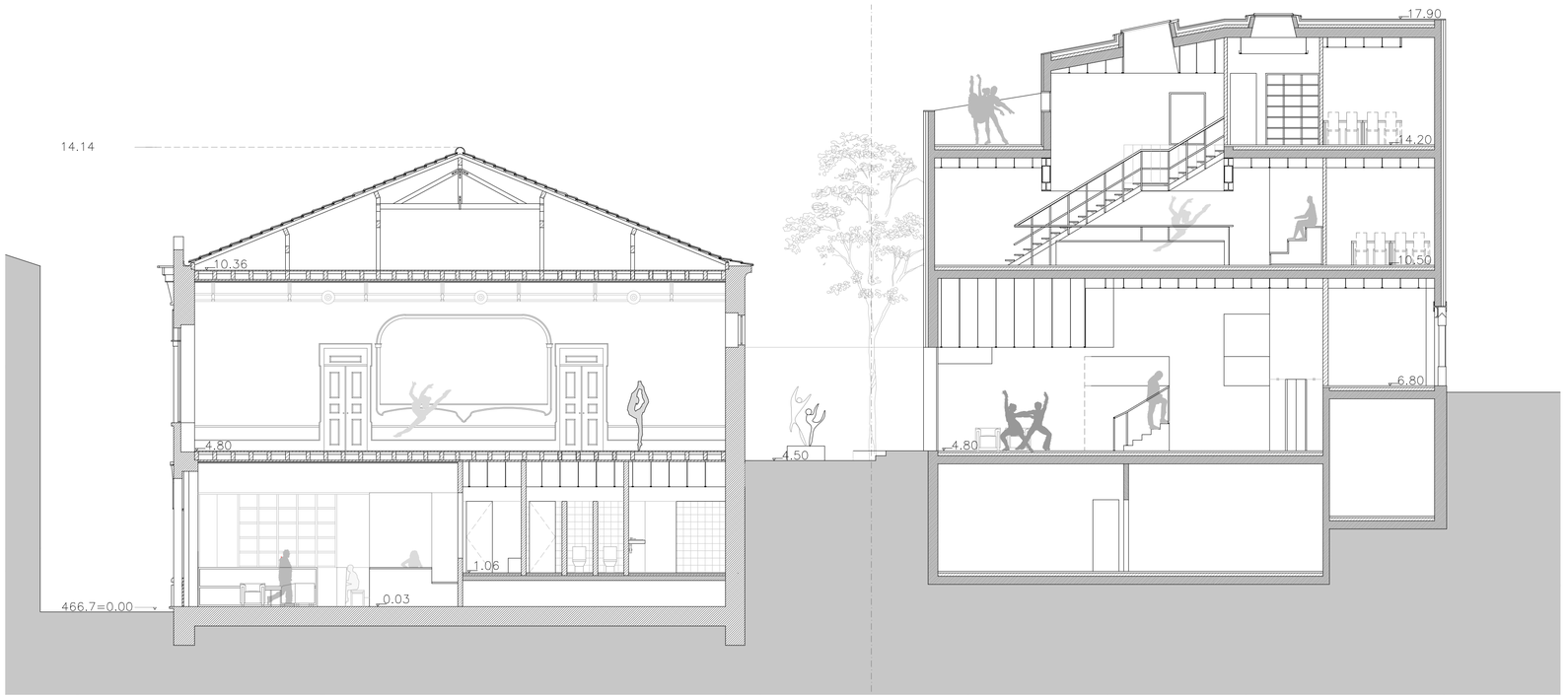
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

P.3.2

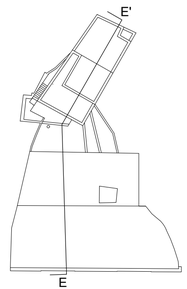
Melissa Fernandes Almeida

Cortes CC' e DD'

Escala 1:100



Corte EE'



CORTE EE'

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

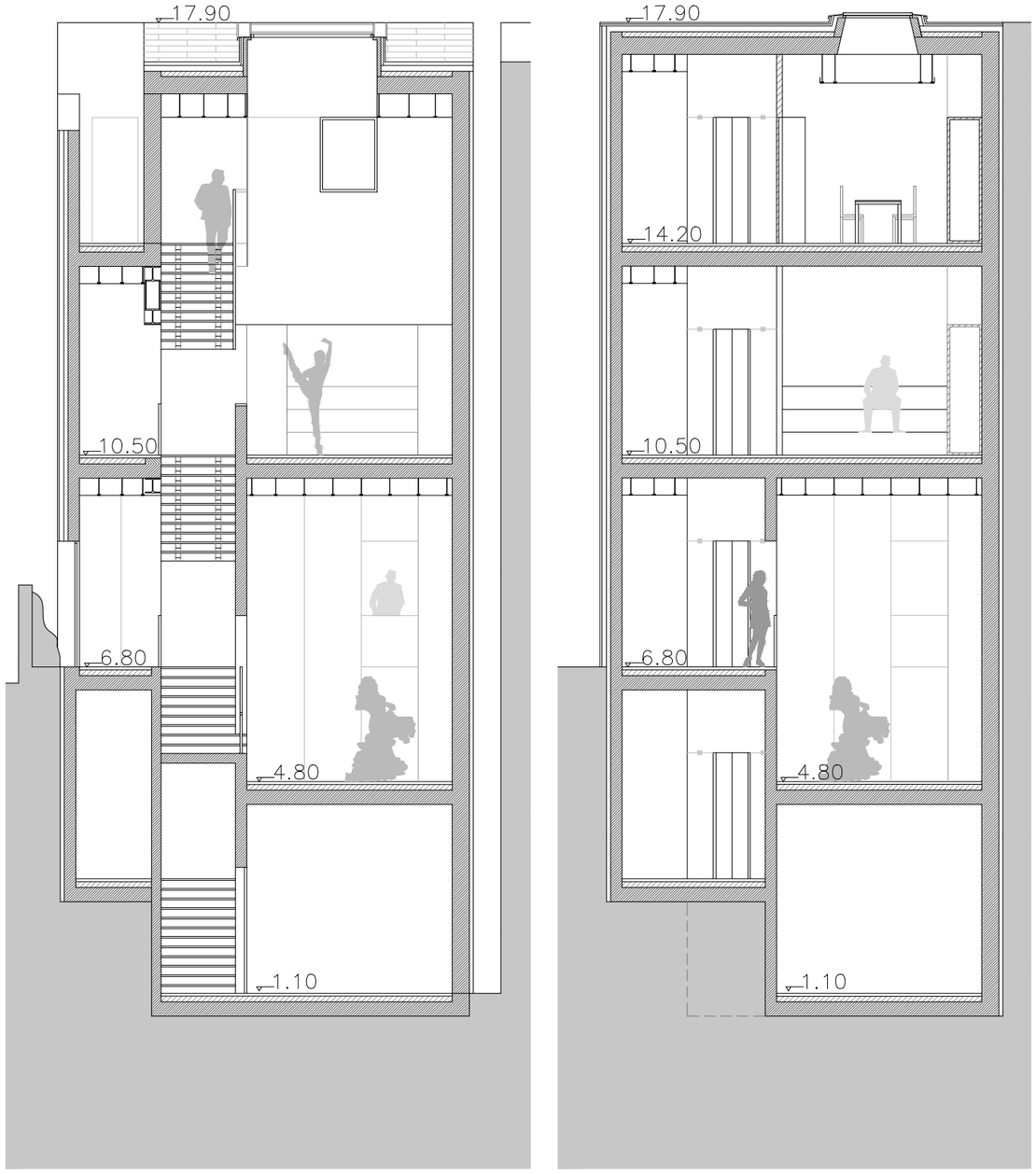
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

P.3.3

Melissa Fernandes Almeida

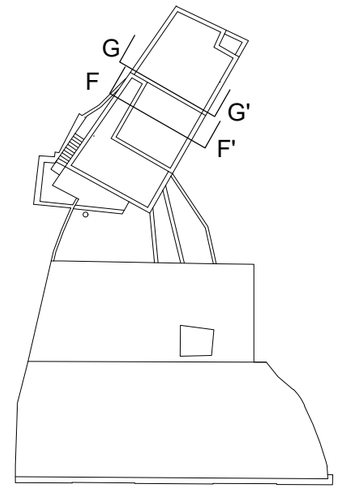
Corte EE'

Escala 1:100



Corte FF'

Corte GG'



CORTES FF' e GG'

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

P.3.4

Melissa Fernandes Almeida

Cortes FF' e GG'

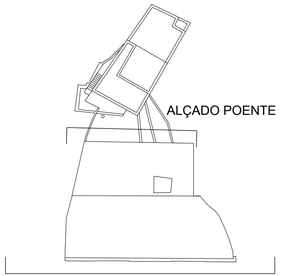
Escala 1:100



Alçado Nascente



Alçado Poente



CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

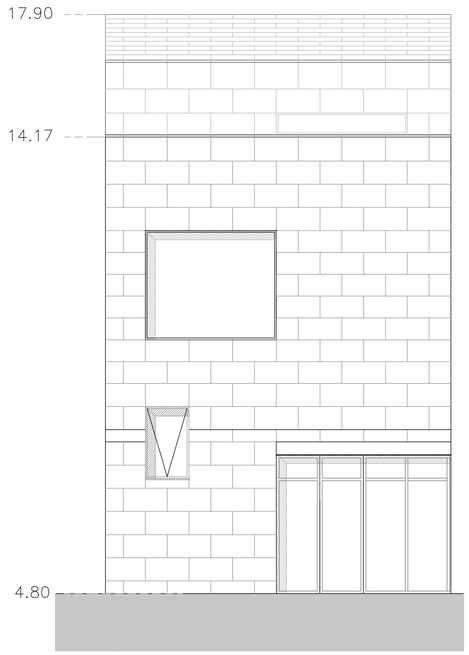
P.4.1

Melissa Fernandes Almeida

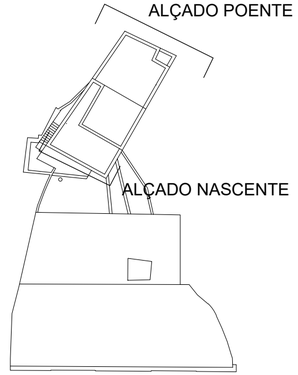
Alçados da proposta para edifício pré-existente Escala 1:100



Alçado Poente



Alçado Nascente



CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

P.4.2

Melissa Fernandes Almeida

Alçados do volume novo

Escala 1:100

ALGEROZ EM CHAPA METÁLICA

PAREDE EXTERIOR EM ALVENARIA DE PEDRA

ARGAMASSA DE SAIBRO

BARRAMENTO ASFÁLTICO

VARA

MADRE

TELHA MARSELHA

ARGAMASSA DE CAL E SAIBRO

RIPA

PLATIBANDA EM GRANITO

AZULEJO

TRELIÇA EM MADEIRA

ABERTURAS NA CUMEEIRA PARA VENTILAÇÃO ADEQUADA DO DESVÃO

MADRE

TELHÃO

LINHA

PENDURAL

CALÇO

PERNA

TRELIÇA EM MADEIRA

MADRE

CALÇO

DESVÃO VENTILADO
piso técnico

MADRE

VIGA EM MADEIRA ESQUADRIADA

PLACA OSB esp. 1,8 cm

ISOLAMENTO TÉRMICO lã de rocha esp. 8cm

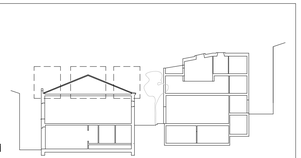
FRECHAL

MANTA ACÚSTICA

ARGAMASSA DE SAIBRO

TÁBUA DE BARBATE

P1



CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

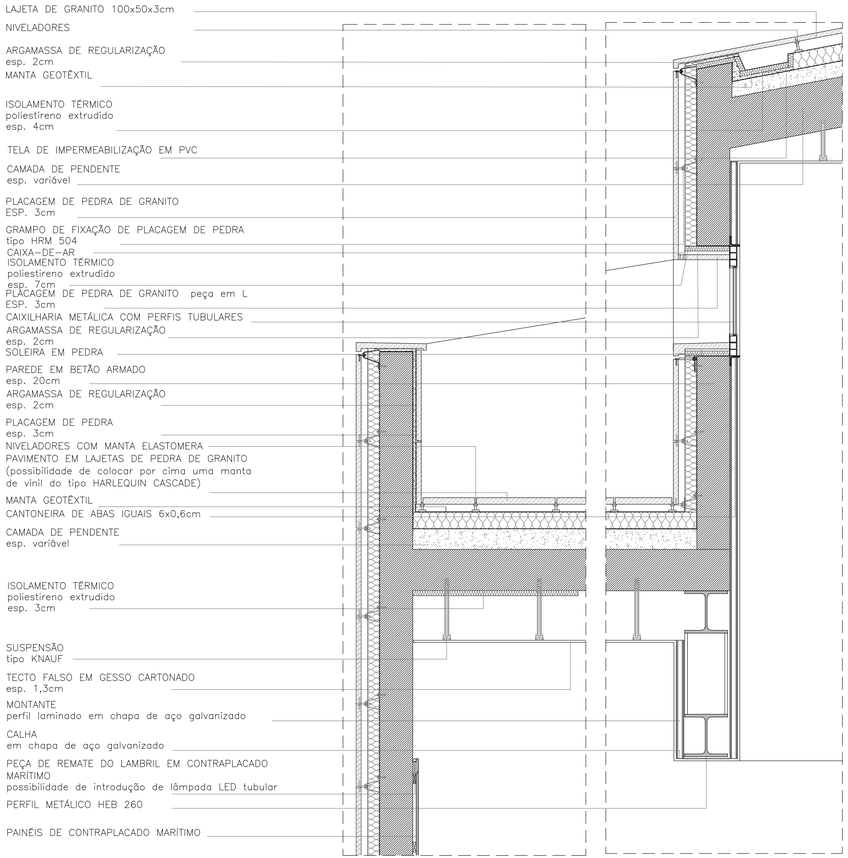
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

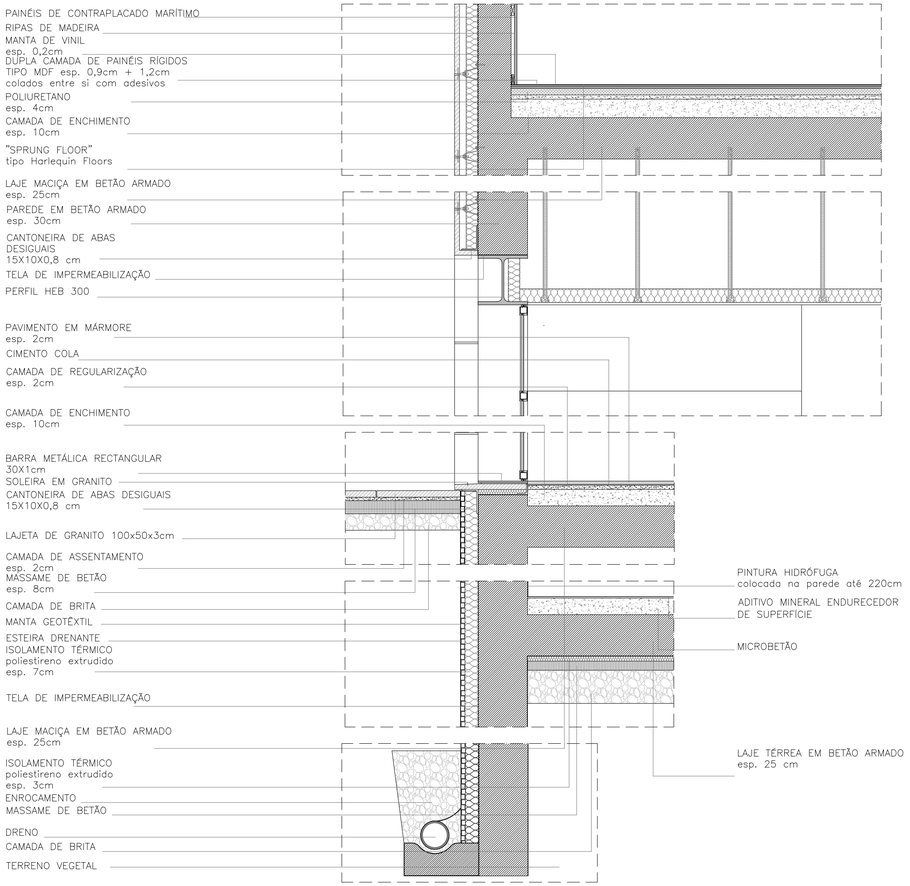
P.5.1

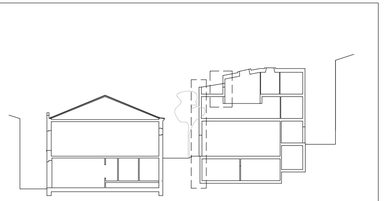
Melissa Fernandes Almeida

Pormenor da proposta de cobertura para o edifício pré-existente

Escala 1:20







CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

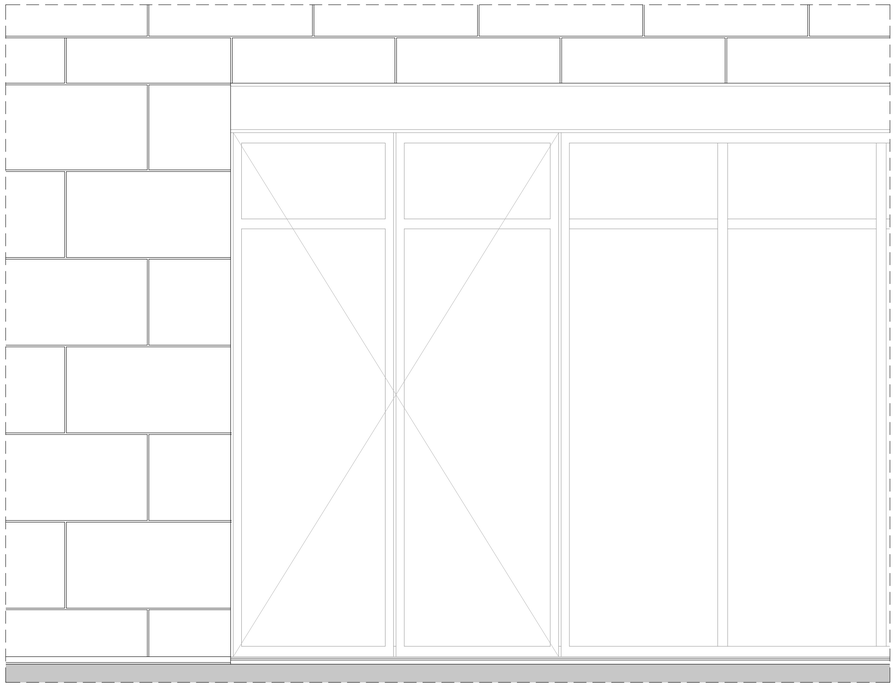
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

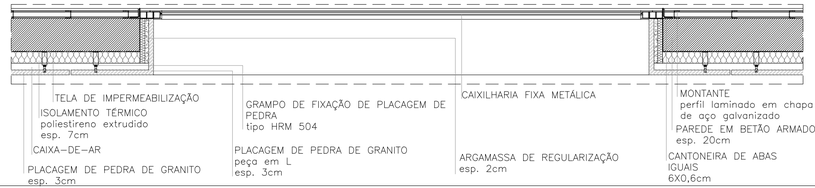
P.5.2

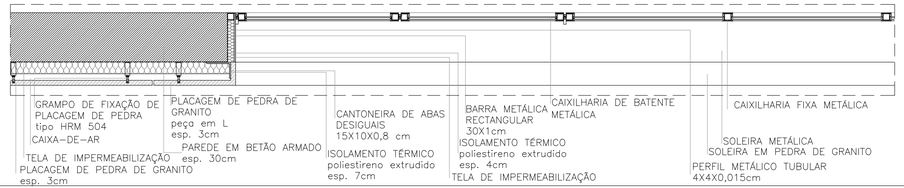
Melissa Fernandes Almeida

Pormenor corte pela fachada do volume novo Escala 1:20









CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

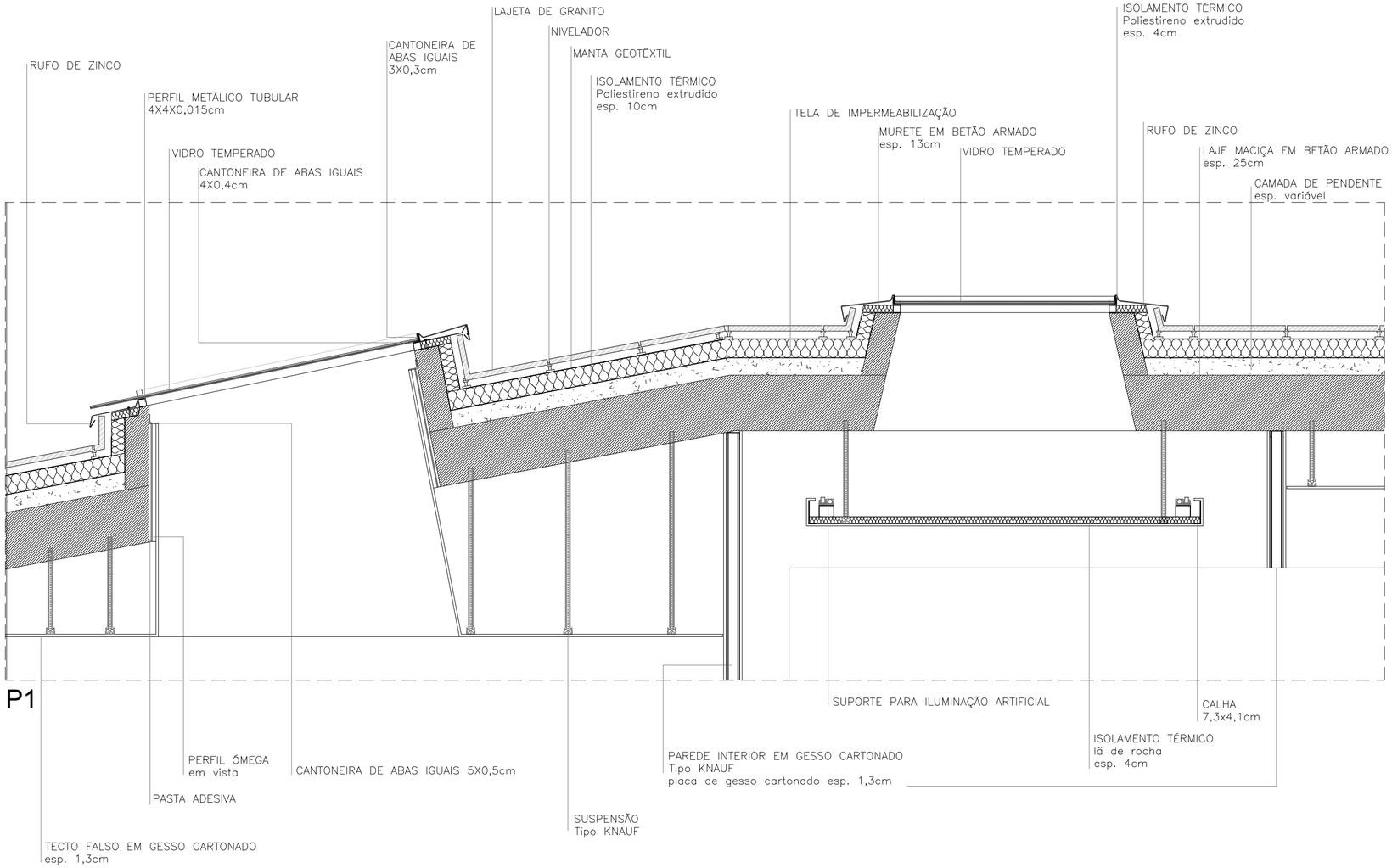
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

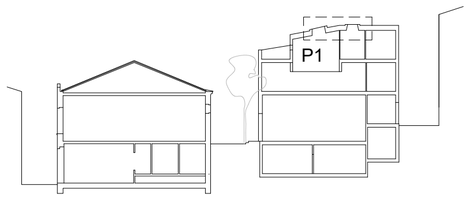
P.5.2.1

Melissa Fernandes Almeida

Pormenor caixilharia metálica fixa (planta e alçado)

Escala 1:20





CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

P.5.3

Melissa Fernandes Almeida

Pormenor corte a passar pelas clarabóias Escala 1:20

RUFO METÁLICO
CANTONEIRA DE ABAS IGUAIS 10X10X0,8cm
PINGADEIRA
PERFIL METÁLICO HEB 300

TELA ASFÁLTICA COM ACABAMENTO MINERAL
CAMADA DE PENDENTE
esp. variável

LAJE COLABORANTE
esp. 10cm

ISOLAMENTO TÉRMICO
lã de rocha
esp. 9cm

PERFIL METÁLICO IPE 100
em vista

GESSO CARTONADO
esp. 1,5cm

BARRA CHATA 6X0,4cm

CAIXILHARIA METÁLICA FIXA

VIDRO DUPLO

PAVIMENTO EM MÁRMORE DE ESTREMOZ BRANCO
esp. 2cm

CIMENTO-COLA

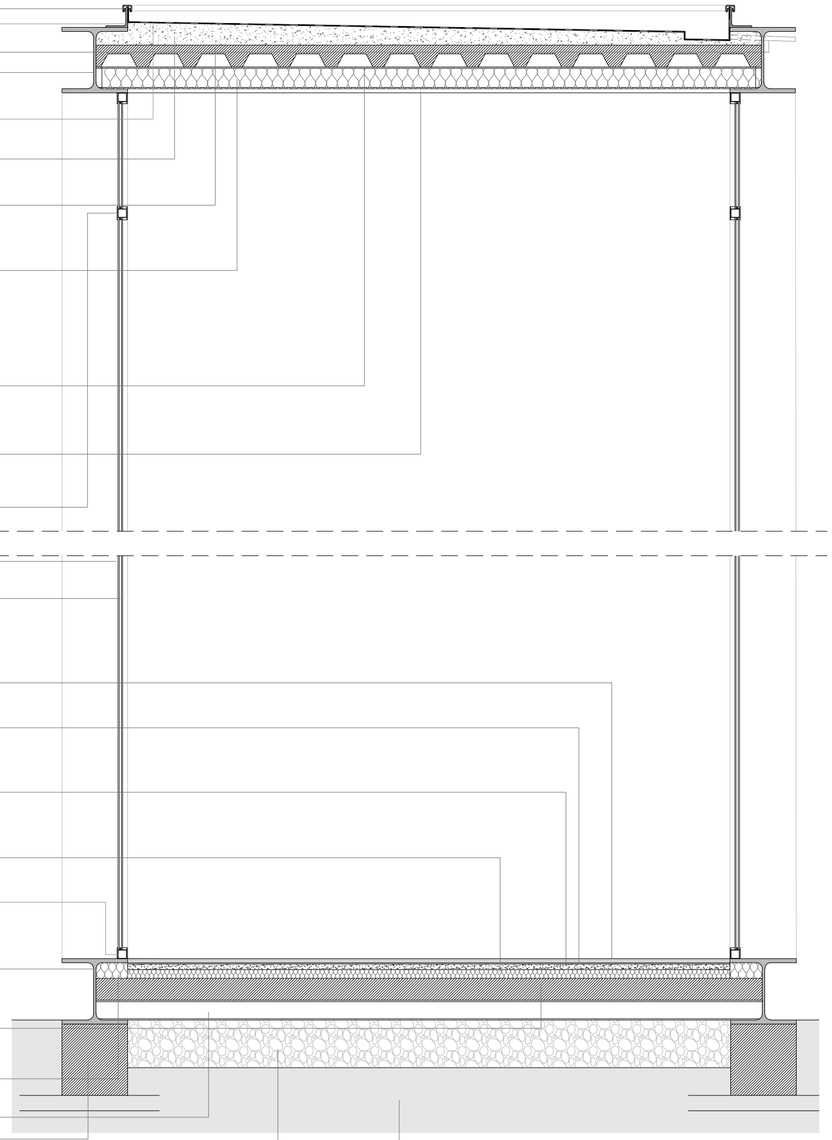
CAMADA DE REGULARIZAÇÃO
esp. 2cm

ISOLAMENTO TÉRMICO
Poliestireno extrudido
esp. 4cm

PERFIL METÁLICO TUBULAR 4X4X0,015 cm

PERFIL METÁLICO HEB 300

LAJE MACIÇA EM BETÃO ARMADO
esp. 10cm
ISOLAMENTO TÉRMICO
Poliestireno extrudido
esp. 7cm
PERFIL METÁLICO IPE 100
em vista
FUNDAÇÃO EM BETÃO ARMADO
ENROCAMENTO
TERRA VEGETAL



CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

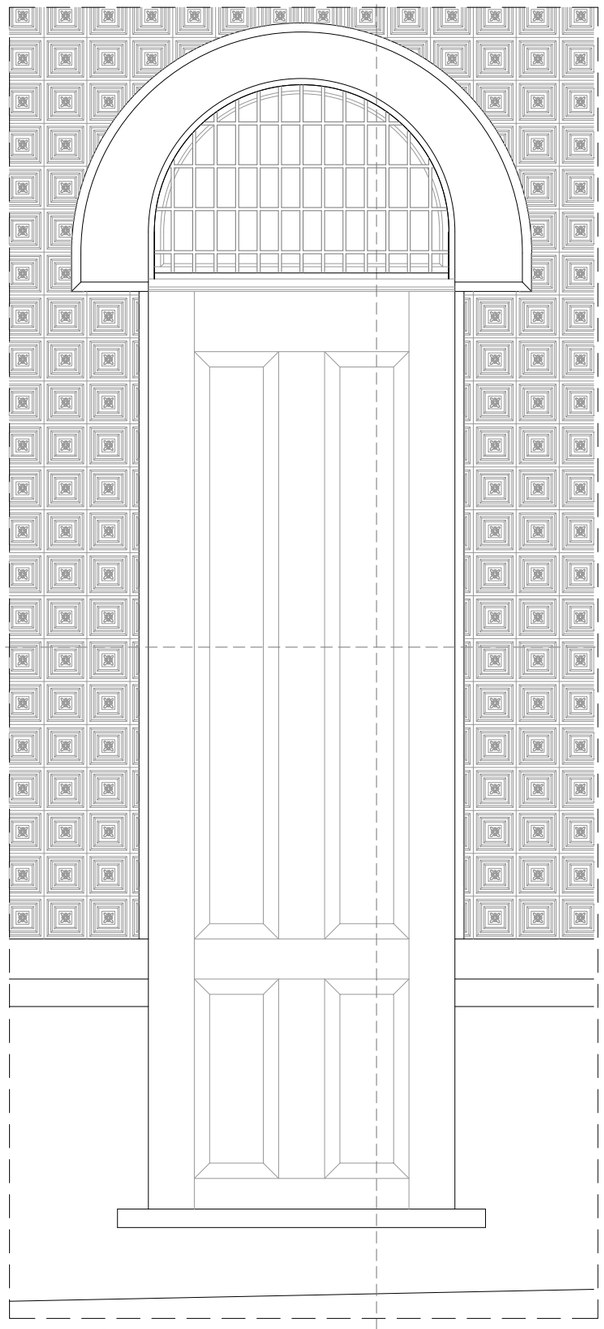
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

P.5.4

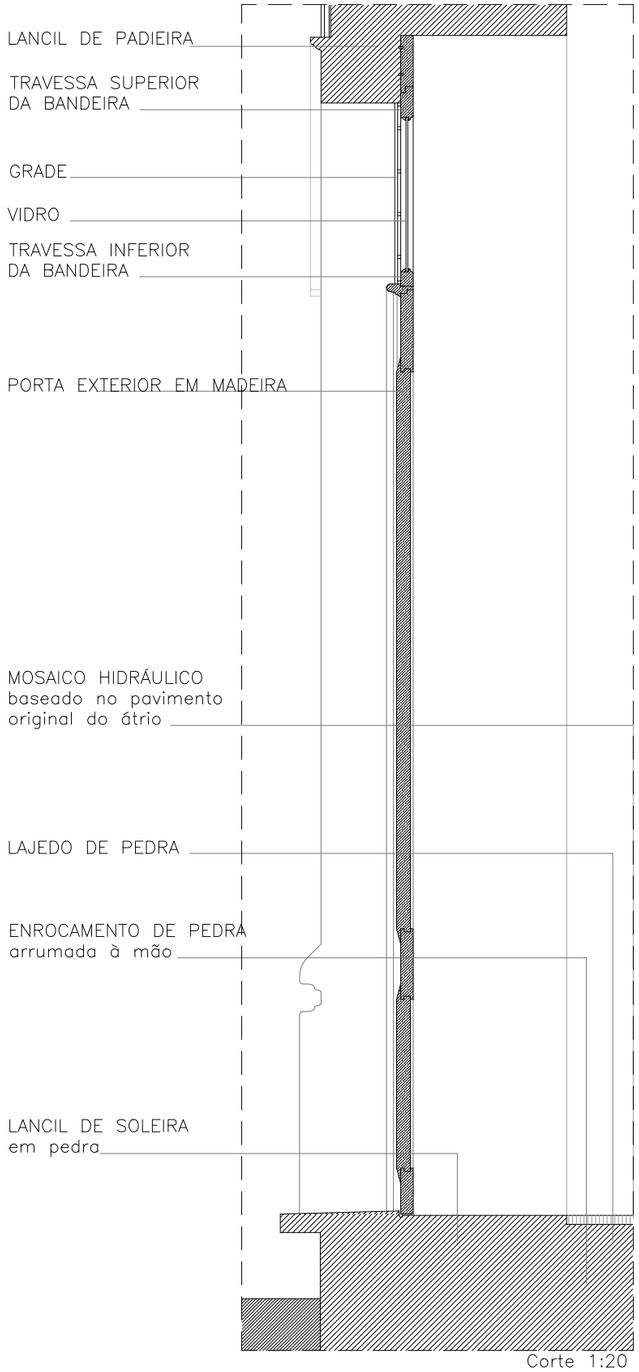
Melissa Fernandes Almeida

Corte do volume de ligação

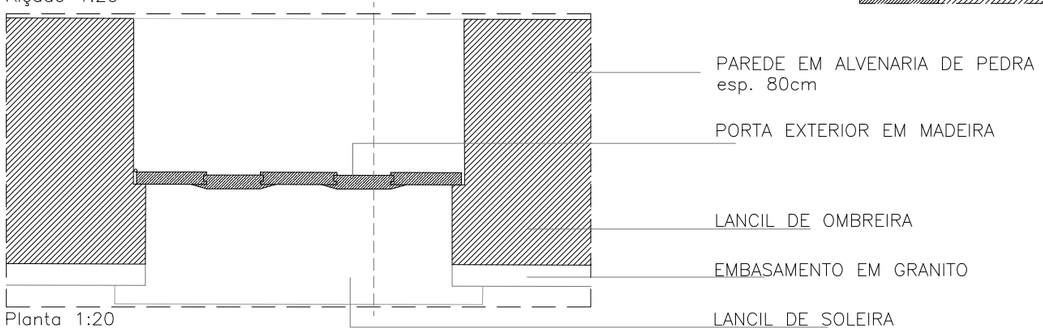
Escala 1:20



Alçado 1:20



Corte 1:20



Planta 1:20

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

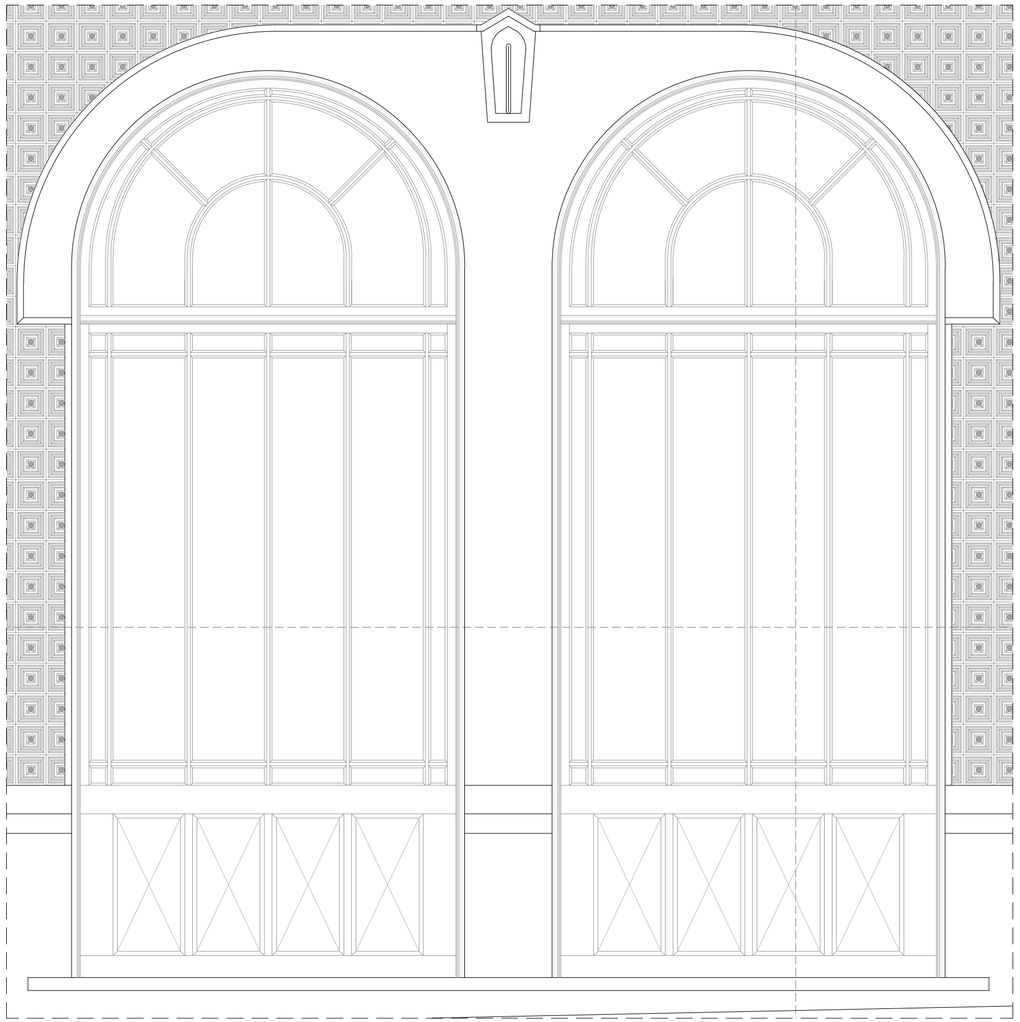
Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

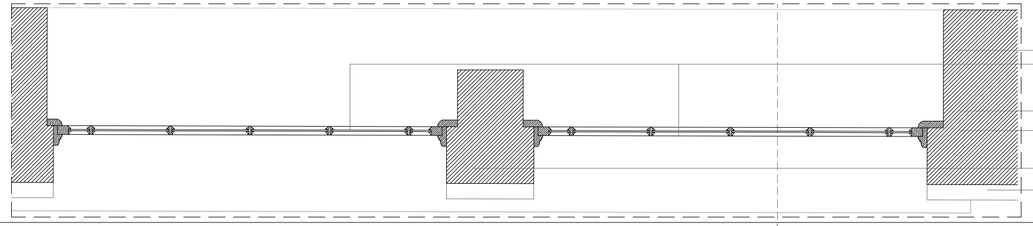
P.5.5

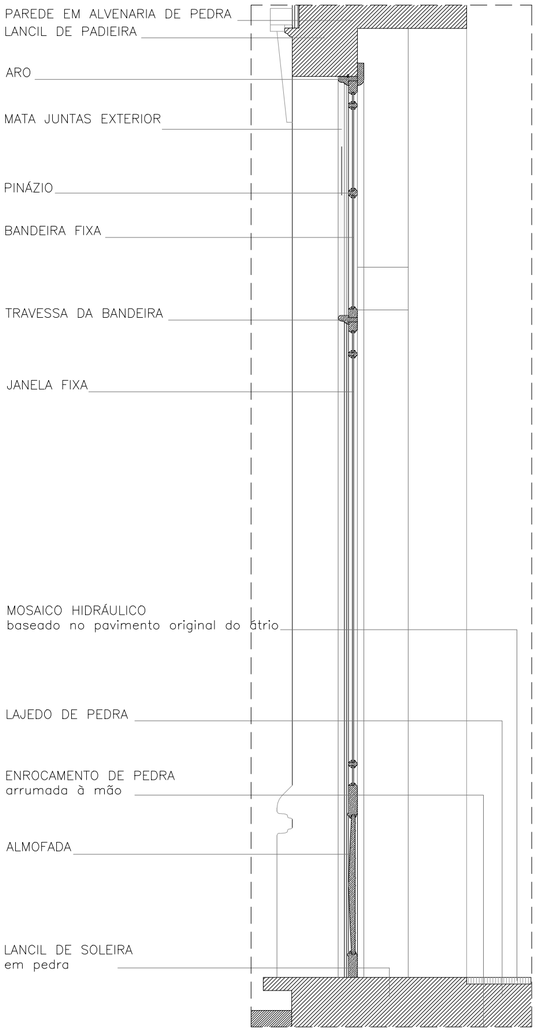
Melissa Fernandes Almeida

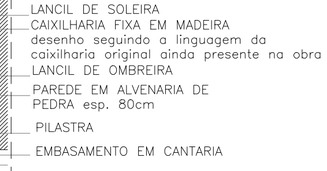
Pormenor proposta porta piso 0 para o edifício pré-existente

Escala 1:20









CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Projecto de reabilitação do edifício do antigo Orfeão de Viseu

P.5.6

Melissa Fernandes Almeida

Pormenor proposta porta piso 0 para o edifício pré-existente

Escala 1:20