

A Necessidade de um refúgio: Transformação da casa de Aldarete

Francisco José Pádua Dias Pereira

M
2021



Francisco José Pádua Dias Pereira.
A Necessidade de um refúgio:
Transformação da casa de Aldarete



M.FAUP 2021

A Necessidade de um refúgio:
Transformação da casa de Aldarete
Francisco José Pádua Dias Pereira



FRANCISCO JOSÉ PÁDUA DIAS PEREIRA



A Necessidade de um refúgio:

TRANSFORMAÇÃO DA CASA DE ALDARETE

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

sob a orientação do PROF. DOUTOR CARLOS PRATA
PORTO 2021

Nota prévia:

Algumas das imagens apresentadas na dissertação foram redimensionadas, cortadas e/ou editadas pelo autor e têm a respetiva referência no índice iconográfico.

As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram traduzidas livremente pelo autor de maneira a permitir uma leitura fluída e uniforme.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, ao meu irmão, aos meus avós, pelo seu incondicional apoio, compreensão, paciência e incentivo, principalmente nos momentos mais difíceis do percurso;

Ao Professor Doutor Carlos Prata, pela sua orientação ao longo deste trabalho, pela partilha de conhecimentos e pelo seu permanente estímulo para progredir com esta investigação;

Ao Senhor Engenheiro Vitorino Silva, pela sua generosidade e amizade ao longo das várias conversas;

Ao Emanuel Nogueira, à Raquel Moreira, ao Francisco Lessa e em especial, ao Vasco Sousa, pela amizade e pela significativa ajuda nesta reta final;

A todos os amigos, colegas e professores, que, de uma forma ou de outra, foram fundamentais para o meu desenvolvimento enquanto pessoa e arquiteto.

As palavras serão escassas para exprimir a minha gratidão!

“O espírito da conservação associa a preferência pelo passado e pelo presente numa mesma recusa de um futuro incontrolado, de uma fuga para a frente e de uma modernização exagerada.”

Michel LACROIX

RESUMO

A presente dissertação debruça-se sobre aquilo que Antón Capitel designou como um dos “*mais interessantes e complexos temas de composição em arquitetura*”¹ - a Reabilitação². A dificuldade inerente a esta temática está associada à procura de uma solução coerente e equilibrada entre conceitos aparentemente paradoxais: permanência e transformação, tradição e inovação, passado e presente, valorização da preexistência e a necessidade de se adaptar às exigências contemporâneas.

O reconhecimento de que uma dada herança da evolução humana deve ser transmitida às gerações futuras está subjacente a uma *determinada carga valorativa*³ que a sociedade que os herda atribui, conferindo a esses vestígios do passado o estatuto de *património*. Tratar-se-ia, por isso, de um *processo simbólico de legitimação social e cultural de determinados objetos que conferem a um grupo um sentimento coletivo de identidade*.⁴

A problemática inerente a como intervir em contexto preexistente, neste caso, numa casa vernacular localizada no concelho do Peso da Régua, motiva a construção de uma narrativa teórica que auxilia o exercício de projeto, assente numa contextualização analítica e reflexiva de *como foi sendo feito* ao longo do tempo, bem como no conhecimento aprofundado das circunstâncias e condicionantes do objeto a intervir, de forma a encontrar uma solução arquitetónica adequada.

Não havendo uma teoria universal de atuação, as circunstâncias que estão subjacentes a cada intervenção serão distintas e cabe ao arquiteto “*ter a sensibilidade para, através do conhecimento da preexistência, fazer uma síntese entre o passado e o presente, acrescentando novos significados e utilidades ao existente, sem o destruir ou anular.*”⁵ Assim, o arquiteto caminha no fio da navalha entre o *pastiche historicista* e a *exaltação contemporânea*, correndo o risco, no primeiro caso, de congelar a arquitetura, de musealizá-la, tornando-a desajustada às exigências contemporâneas e, no segundo, de os valores introduzidos anularem a natureza e o carácter documental da própria obra.

¹ CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, página 13.

² “*Por reabilitação de edifícios entendem-se as ações de intervenção necessárias e suficientes para os dotar de condições de segurança, funcionalidade e conforto, respeitando a sua arquitetura, tipologia e sistema construtivo.*” FREITAS, Vasco Peixoto, *Manual de apoio ao Projecto de Reabilitação de Edifícios Antigos*, página 24.

³ Termo usado por Mário Chagas in *Memória e Poder: dois movimentos*.

⁴ PERALTA DA SILVA, Elsa, *Património e Identidade. Os desafios do Turismo Cultural*, página 218

⁵ RIBEIRO, João Mendes, *Ações Patrimoniais: Perspetivas críticas*, in *Arquitectura e Arte* 82, página 29.

“Progress does not consist in annihilating yesterday today, but, on the contrary, in preserving the essence of yesterday that had the virtue of creating a better today.”

José ORTEGA Y GASSET

ABSTRACT

This dissertation focuses on Antón Capitel, one of the “*most interesting and complex architectural composition themes*”⁶ - Rehabilitation. This theme’s inherent difficulty is associated with searching for a coherent and balanced solution between apparently paradoxical concepts: permanence and transformation, tradition and innovation, past and present, valuing pre-existence and the need to adapt to contemporary demands.

The policy of conserving human evolution’s testimonies has been changing over time, from the most remote times to our days, depending on the culture and the geographical place. From this point of view, the intention to prolong a material heritage’s life has always relied on recognizing its values and meanings, whether or not they legitimized its future. Hence there is an unmeasurable list of works that have not survived until then, vulnerable either to vandalism, harmful re-use or even to the natural effects of degradation.

The inherent problem of how to intervene in the pre-existing context, in the case of a vernacular house inserted in the municipality of Peso da Régua, it motivates the construction of a theoretical narrative that helps the exercise of project. Based on an analytical and reflexive contextualization of *how it has been done* over time and on an in-depth knowledge of the object’s circumstances and conditioning factors to intervene and find an adequate project solution.

In the absence of a universal theory of action, the circumstances underlying each intervention will be different. It is up to the architect “*to have the sensitivity, through knowledge of pre-existence, to make a synthesis between the past and the present. They are thus adding new meanings and utilities to the existing, without destroying or nullifying it*”⁷.

Thus, the architect walks on the razor’s edge between *historicist pastiche* and *contemporary exaltation*. Running the risk, in the first case, of freezing the architecture, to integrate into a museum or to transform into a museum piece it, making it unsuited to contemporary demands, and, in the second, of the values introduced annulling the nature and documentary character of the work itself.

⁶ CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, página 13.

⁷ RIBEIRO, João Mendes, Ações Patrimoniais: Perspetivas críticas, in *Arquitectura e Arte* 82, page 29.

SUMÁRIO

Agradecimentos	05
Resumo Abstract	07
Nota Introdutória	14

CONTEXTUALIZAÇÃO

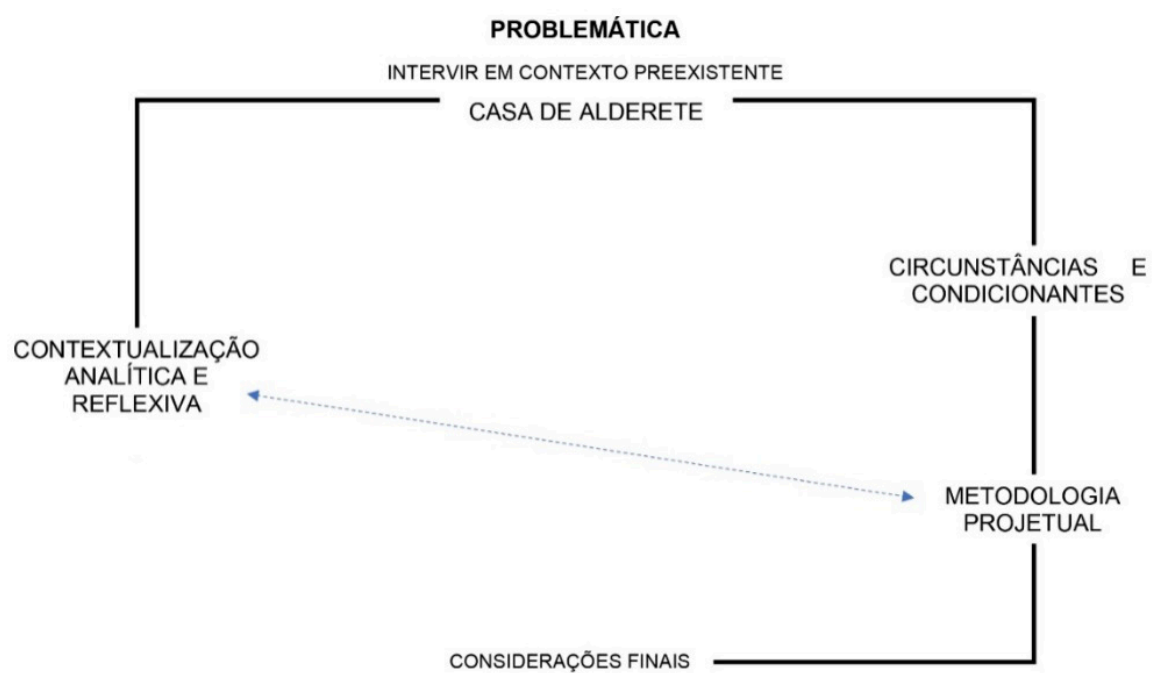
1. Salvar o Património	17
1.1. Enunciados teóricos e práticas de conservação e de restauro: desde as origens até à Atualidade.	23
XV - renascença italiana: início da conservação moderna dos monumentos	25
XVIII - revolução francesa	33
XIX – <i>entre o reprimido e a renúncia fatalista à intervenção:</i> debate sobre o restauro	39
XX – <i>consequências dos conflitos bélicos</i>	52
XXI – <i>Exacerbação do património no século XXI</i>	68
1.2. Registo Cronológico Sumário	71

REFLEXÃO

2. Atitudes Projetuais face a contextos preexistentes no século XXI	73
2.1. Casa Penha Longa, Adalberto Dias	77
2.2. Casa em Melgaço, Nuno Brandão Costa	83
2.3. Casa em Azeitão, Aires Mateus	89
2.4. São Lourenço do Barrocal, Eduardo Souto de Moura	95

MATERIALIZAÇÃO

3. Suporte da Investigação de Projeto	105
3.1. Arquitetura e o Meio Físico: Forma e Circunstância.	106
3.2. Território Duriense: Enquadramento Físico	110
3.3. Arquitetura Vernacular: Consequência da geografia, do clima, da cultura.	117
3.4. Ressonância da Revolução Industrial nos meios rurais: Despovoamento e Modernização.	126
3.5. Estudo da Arquitetura de Génese Popular em Portugal e a sua Influência na Obra de Álvaro Siza.	130
3.6. Dissecar a Casa de Alderete.	138
3.6.1. Aproximação à Aldeia	138
3.6.2. A Casa no Tempo	147
3.6.3. Leitura Impressiva. O porquê de precisar de uma intervenção.	161
4. À Procura da Solução Arquitetónica	169
VI. Considerações Finais	203
VII. Bibliografia	204
VIII. Índice Iconográfico	206
IX. Desenhos Rigorosos Da Solução Final	212



Estratégia de atuação.

NOTA INTRODUTÓRIA

Ao referenciar as palavras do arquiteto Eduardo Souto de Moura sobre a dificuldade de responder aos problemas da disciplina:

*“é como estar no meio do oceano e dizer: para onde é que vou?”
“quando uma pessoa se está a afogar, tudo serve: as boias, os troncos...é uma espécie de desespero.”⁸*

Entende-se, precisamente nesta analogia, a árdua tarefa que o arquiteto se depara – saber para onde se direcionar inicialmente no ato de projetar –. Nestes primeiros passos, assim como ao longo do percurso, o arquiteto precisa das *boias e dos troncos*, não como formas miméticas de reprodução, mas como bases de um território histórico e científico e de uma metodologia crítica que ajudam na construção de uma narrativa projetual inerente a qualquer ato de arquitetura.

A contínua procura do projeto ideal para a Casa de Alderete, tema principal da presente dissertação, exige uma investigação ancorada no conhecimento aprofundado do objeto, das suas circunstâncias e condicionantes, partindo daquilo que Cesari Brandi designaria por *restauro crítico*. Consequentemente, os primeiros capítulos desta dissertação constituem-se como um quadro operativo teórico e crítico à forma de atuar numa preexistência, proporcionando uma constante deambulação entre a investigação e o projeto.

Num primeiro momento importa fazer uma contextualização mais lata e abrangente da disciplina de conservação e restauro, que nas áreas de pintura e escultura sempre se destacou como uma forma de intervir nas obras. Assumidamente mimética, destinava-se a restabelecer o que se tinha perdido, com técnicas e materiais semelhantes aos empregues nas obras originais.

No caso da arquitetura, é precisamente o oposto: *“Ao longo de toda a História, os homens construíram em função da sua época: com o saber da sua época, com os materiais da sua época, com os princípios da sua época, sobre o construído de outras épocas. Do românico passou-se para o gótico, do gótico para o manuelino, do manuelino para o neoclássico... E praticamente todas as nossas catedrais são uma amalgama e uma sucessão de diferentes momentos que contam as histórias diferentes e cada um dos arquitetos, dos construtores que intervieram nesse edificado, sempre construíram em função do momento e não faziam «à moda de 200 anos atrás» nem «à moda de 400 anos atrás» (...) Cada um de nós deve intervir com a cultura do seu tempo”.*⁹

⁸ MOURA, Eduardo Souto, *Conferência Continuidade*, que decorreu no CCB, Lisboa, 12 de setembro de 2016.

⁹ DIAS, Adalberto, Entrevista efetuada pelo autor da dissertação a 19 de novembro de 2020.

Apenas em casos extremos, como os das Grandes Guerras do século XX, é que a memória do ambiente, dos espaços, da cidade, dos lugares com que as pessoas se identificavam desaparecera, validando que a intervenção fosse no sentido da reposição, reconstrução ou reinterpretação desses valores perdidos.

Num segundo momento, analisar-se-á obras análogas à tipologia e à problemática da Casa de Alderete, promovendo os fundamentos de um discurso crítico e de um campo reflexivo que ajudam a sustentar as próprias decisões do projeto. O critério de escolha das atitudes projetuais recaiu sobre o diálogo coerente e válido estabelecido entre os valores intrínsecos da preexistência e a sua adaptação às exigências contemporâneas, situando-as num campo amplo de intervenção balizado entre a musealização do passado e a sua extinção. Dependendo da realidade de cada caso, a sua transformação poderá ser mais ou menos acentuada.

Finalmente, o último capítulo é o de encontrar *“a ponta da meada da solução”*, parafraseando Álvaro Siza Vieira, do problema da intervenção na Casa de Alderete. Uma viagem cheia de hesitações e recuos, bem como algumas convicções, desde o primeiro contacto com a casa até à última página desta dissertação, sendo que esta insegurança inerente a *“como fazer?”* é, segundo o próprio arquiteto, *“em grande medida o motor do pensamento, da pesquisa (...) Estar completamente seguro? Só quem estiver na ilusão e inconsciência.”*¹⁰ É nesta permanente investigação que consiste a metodologia projetual, em especial nesta realidade de intervir no património, que está desde logo sujeita ao vínculo entre o proposto e o existente. Neste sentido deve haver uma postura narrativa e justificativa do fio condutor desde a análise do edificado até à solução, recorrendo a elementos gráficos como maquetes, esquissos, desenhos ou fotografias, bem como aos textos descritivos das várias fases da proposta.

Neste seguimento, entende-se profícuo concluir esta etapa académica abordando esta temática. Mais do que um problema atual de projeto, *“a arquitetura dos próximos anos será marcada pela prática da recuperação. Recuperação e criação serão complemento e não especialidades passíveis de tratamentos autónomos... Tudo será reconhecido como património coletivo e, nessa condição, objeto de mudança e de continuidade. Os instrumentos de reconhecimento do real chamam-se História, a arte de construir a transformação chama-se Arquitectura”*.¹¹

¹⁰ VIEIRA, Álvaro Siza, “Siza fala da vida de Álvaro”, entrevista publicada originalmente na Revista Pública, em abril de 2009.

¹¹ VIEIRA, Álvaro Siza citado por COSTA, Alexandre Alves, in *Identidade Nacional e Património Construído*.



SALVAGUARDAR O PATRIMÓNIO ^{1 2}

¹² Património deriva do latim *patrimonium* – *patri* (pai) + *monium* (recebido).

Desta forma, entende-se por Património, uma herança material, um legado dos nossos antecessores, que pelas “suas qualidades e significados deve perdurar para a sua fruição pelas gerações vindouras”

*. Trata-se de um Bem de Interesse Cultural cujo intuito é gerar sensibilidade para a sua salvaguarda. Uma arquitetura que se pretende que seja eterna – *Arquitetura perdurável*. *RIVERA BLANCO, Javier, DE VARIA RESTAURATIONE

“Conservar é lutar contra o tempo. Procurar subtrair alguma coisa aos efeitos normais da destruição, da perda ou do esquecimento...”¹³

¹³ GUILLAUME, Marc, *A Política do Património*, página 45.

“O que era estimado sempre foi conservado. O que foi mudando ao longo da História foi o objeto da estima e a abordagem conservativa.”¹⁴

A defesa de uma importante herança da História da Humanidade surge pelo desejo de preservar o “*elo insubstituível e irremovível de uma corrente de evolução*”¹⁵. Trata-se, por isso, de um imprescindível documento cuja função antropológica permite mitigar “*a inquietação gerada pela incerteza dos começos*”¹⁶ e ajudar na construção de um sentimento coletivo de **memória e identidade**.¹⁷

Desde os tempos mais remotos, o Homem construiu com a intenção de alcançar a perdurabilidade, atendendo às capacidades da Arquitetura de se tornar memorial. Alois Riegl designa, em *O Culto Moderno dos Monumentos*, tais construções de “*monumentos intencionais*”.

Quando, há cerca de 4000 anos, os antepassados do Neolítico erguiam com as suas próprias mãos uma série de pedras desmesuradas para assinalar onde um dos seus parentes estava enterrado, estabeleciam uma eloquente mensagem que tentava impedir o esquecimento para algo valioso. Outras culturas construíam com outras finalidades: “*Os mesopotâmicos, assírios, etc., para atemorizar os seus inimigos, os gregos para exaltar os seus deuses e crenças, os romanos para representar a sua imagem de modelo a imitar e celebrar os seus heróis (arcos triunfais, teatros, vilas, colunas comemorativas) (...) até aos nossos dias (centro Beaubourg de Pompidou, a Pirâmide do Louvre e a Biblioteca Nacional de Mitterrand...)*”¹⁸

Contudo, nem todos os testemunhos edificados da evolução humana sobreviveram até então, *esgotados na sua funcionalidade e significado*.¹⁹ A ideia de que o valor herdado no passado possa ser transmitido às gerações futuras esteve e está dependente de uma determinada carga valorativa outorgada pela cultura que atua sobre essa determinada herança, validando ou não, o seu futuro. Poder-se-á então concluir que a política de preservação é uma construção social e cultural que está subordinada ao reconhecimento de valores e significados que conferem aos vestígios do passado o estatuto de *património*.

Recorde-se que durante os tempos da Grécia e Roma até à Idade Média era válida a reconstrução radical, isto é, a destruição do existente para voltar a construir de forma ainda mais grandiosa, uma vez que era o lugar que conferia a sacralidade.

¹⁴ VAZ, Pedro, *Edificar no Património*, página 399.

¹⁵ RIEGL, Alois, *O culto moderno dos monumentos*, página 11.

¹⁶ CHOAY, Françoise, *Idem*, página 18.

¹⁷ “(...) reconhecimento e pertença, de acordo com a perceção da diferença e da semelhança” ANICO, Maria.

¹⁸ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 11.

¹⁹ PERALTA DA SILVA, Elsa, *Património e Identidade. Os desafios do Turismo Cultural*, página 218

Em suma, o conceito de património, como refere Françoise Choay, “*continua a alterar-se em conformidade com as diferenças de cultura, políticas, sociais e económicas que separam épocas, países e regiões, e que se sucedem inerentes ao desenvolvimento dos processos históricos.*”²⁰

As primeiras iniciativas legislativas para **conservar** os monumentos dos efeitos devastadores a que estavam sujeitos, remontam à Itália do Renascimento, com a imposição das bulas papais, focadas exclusivamente nos vestígios da Antiguidade. Contudo, a responsabilidade de proteger um Património extensível a qualquer período cronológico e abrangendo os cinco continentes surge principalmente no seguimento dos conflitos bélicos que marcaram o século XX.

Importa ainda evidenciar a repercussão que os pensamentos filosóficos foram tendo ao longo da Idade Moderna e da Idade Contemporânea, influenciando diretamente a valorização e a protecção do Património. No período de transição do século XVIII para o XIX, *o clima de tensão entre o racionalismo das luzes e o sentimento pré-romântico e romântico*²¹ impõe uma rutura entre passado e presente, onde os monumentos obtêm o estatuto de *documentos privilegiados da história dos povos*.²² Esta atitude motiva reflexões divergentes ao nível do restauro dos monumentos baseado na sua valorização histórica e formal: por um lado uma posição racional que defende a legitimidade para recuperar mimeticamente os valores perdidos do monumento e por outro, uma atitude romântica de considerar as arquiteturas do passado como intocáveis.

A perspetiva romântica instaura uma visão contemplativa das obras do passado assente em sentimentos nacionalistas, em detrimento de uma ideia racionalista de progresso. Assim, o campo de fruição dos românticos está nas paisagens rurais e naturais, nas construções não monumentais com a utilização de técnicas e materiais locais.

O próprio título da presente dissertação “*A necessidade de um refúgio*” vai ao encontro desta atitude de reavivar os valores inerentes às construções vernaculares como a identidade e a memória das tradições e das vivências de um povo. Contudo, a intenção de lutar contra a extinção absoluta destas *arquiteturas sem arquitetos*, será antagónica à postura radical romântica de não atuação.

Tratar-se-á sobretudo de, parafraseando Fernando Távora, “*acrescentar ao passado algo de presente e algumas perspetivas de futuro*”.²³

²⁰ CHOAY, Françoise, Património e Munidalização, página 9.

²¹ JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 166.

²² AGUIAR, José, *Cor e Cidade Histórica – Estudos cromáticos e conservação do património*, página 47.

²³ AA.VV.; *Renovación, Restauración y Recuperación Arquitectónica y Urbana en Portugal*, página 104.



Figura 1. Anta da Aldeia da Mata, Alentejo – Portugal. Monumento do Neolítico com mais de quatro milénios e que desde 1910 é considerado um Monumento Nacional. .



Figura 2. **COCKERELL, Charles Robert** (1788-1863), *The professor's dream* (1848). Uma aguarela que reproduz, em síntese, aquilo que é superficialmente visível da História da Arquitetura.

1.1

Enunciados teóricos e práticas de conservação e de restauro:

O objetivo desta postura analítica está na contextualização da problemática inerente à salvaguarda do património edificado ao longo do tempo, através da apreensão das teorias, conceitos e práticas, desde as origens da conservação e do restauro até à atualidade.

A construção de uma teoria da **conservação** pode ser balizada em três importantes episódios históricos: o primeiro remete para o **Quattrocento** italiano, onde a admiração e consequente reflexão sobre os vestígios da Antiguidade romana são o mote para a imposição das bulas papais. Posteriormente, o vandalismo gerado pela Revolução Francesa fez com que se tornasse urgente promover o interesse público e a intervenção do Estado para a salvaguarda do Património nacional, com a instauração de medidas legais. Por último, a fase das Grandes Guerras desencadeia a importância da proteção do património a uma escala global materializadas na Carta de Atenas de 1931, que constituiu o primeiro congresso internacional sobre a conservação artística e histórica dos monumentos, e na Carta de Veneza de 1964.

A “*uma ideia de **restauro** mais próxima do seu moderno significado*”²⁴ está relacionado o surgimento de uma mentalidade crítica que impõe a rutura na relação contínua que se estabelecia entre passado e presente. “*Desde o Império romano até meados do século XVIII restaurar uma obra de arquitetura, significava geralmente atuar de forma inovadora nessa mesma obra, segundo a valorização distinta que cada tempo teria sobre ela*”²⁵ A atitude de apego pelo passado que se vai adotar a partir deste século, incita a preservação dos valores e da memória, originando um distanciamento entre estes diferentes tempos de atuação: “*o passado é encerrado em limites precisos, surgindo, no mesmo momento, um novo espaço-tempo de distanciamento para a contemporaneidade. A noção de antiguidade adquire uma dimensão estética, a apreciação da beleza do passado introduz a necessidade de garantir a preservação de valores cuja consciência é, então, adquirida de forma intensa e definitiva pela cultura ocidental*”.²⁶

²⁴ AGUIAR, José, Cor e Cidade Histórica – Estudos cromáticos e conservação do património, página 115.

²⁵ RIVERA BLANCO, Javier, De varia restauratione, página 120.

²⁶ AGUIAR, José, Cor e Cidade Histórica – Estudos cromáticos e conservação do património, página 36.

XV

“A primeira (revolução cultural), inscrita no quadro do Renascimento, tem a sua origem na Itália do Quattrocento: rompendo com o teocentrismo medieval, instaura uma atitude reflexiva assente sobre o conjunto de atividades humanas constituídas em objeto de estudo, e aborda os vestígios edificados do passado através do duplo prisma da história (como prioridade) mas também do gosto. Sob a designação geral de «antiguidades» (greco-romanas, primeiro e, a partir do século XVI, nacionais).”²⁷

²⁷ CHOAY, Françoise, *Património e Mundialização*, página 20.

RENAASCENÇA ²⁸

“(…) Pode-se afirmar com toda a justiça que a verdadeira conservação de monumentos no sentido moderno começou no Renascimento italiano com o despertar de uma estima consciente pelos monumentos clássicos (...)”²⁹

O primeiro momento de valorização do passado, remete para o último quartel do século XIV, em Itália, onde surge uma mudança de paradigma em relação ao escrutínio da herança material das sociedades, para fins de conhecimento e ou prazer. Será a primeira etapa da História ocidental que tem consciência do passado e que adota medidas de conservação e proteção vigilante dos monumentos sob a forma de bulas papais.

“As tarefas de conservação e restauro são tão antigas como a Humanidade, pois o homem, por diversos motivos, sentiu sempre a necessidade de fazer perdurar através do tempo determinados objetos que detinham um significado especial para a sociedade que os possuía.”³⁰ Os testemunhos que foram sendo encontrados revelam a preocupação do homem em devolver a determinados objetos *“a integridade que o passar do tempo lhes fez perder”³¹*, desde os retoques na pintura pré-histórica, reparações nas cerâmicas ou ainda a adaptação das construções existentes a novos usos e cultos.

No contexto específico da Arquitetura, o restauro era fundamentalmente uma intervenção com critérios de inovação, com os princípios de cada época sobre o construído de outras épocas. Ou ainda, na maioria dos casos, durante a **Antiguidade Clássica**, os critérios usados eram os de reconstrução radical. A sacralidade estava no lugar e não no monumento em si, fazendo com que fosse válido destruir e voltar a construir de forma ainda mais grandiosa. *“Recordemos o novo Partenón, que substitui o arcaico, ou a Curia do Senado, refeita sucessivamente por Sila, César e Deocleciano.”³²*

²⁸ Petrarca batiza o período seguinte ao fim do Império Romano de «Idade Média» ou «Idade das Trevas», propondo para a nova consciência, para a «Nova Idade», o nome de «Renascença» baseado no termo italiano rinascità.

²⁹ RIEGL, Alois, *O culto Moderno dos Monumentos*, página 42.

³⁰ JUSTICIA, Maria José Martinez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 56.

³¹ JUSTICIA, Maria José Martinez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 56.

³² JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 67.

Na **fase *antiquisante***³³, que abrange a Idade Média, o termo “*restauro*” era qualquer intervenção que visava a sua “*reutilização*”³⁴, onde as construções eram renovadas de acordo com os paradigmas arquitetónicos e os saberes de cada época. Portanto não se tratava de uma atitude reflexiva, mas de um processo pragmático de apropriação em que se sobrepunha o interesse prático e funcional, evitando o desperdício de recursos.

Às invasões bárbaras, que justificam o desaparecimento de inúmeras obras de todo o tipo, acresce-se o proselitismo cristão, onde os grandes edifícios da Antiguidade e até mesmo inúmeras esculturas clássicas são transformados em pedreiras para novas construções ou então recuperados e desvirtuados. Esta política de reutilização instaurada pelo Papa Gregório I, no século VI, e que será continuada pelo seu sucessor Honório, acentua-se sobretudo por razões económicas.³⁵

Desta forma, são inúmeros os exemplos em que a ausência da valorização das obras e a escassez de matérias primas³⁶ justificava a sua destruição ou uma reutilização censurável, implicando mudanças radicais, como é exemplo, no século XI em Roma, em que os “*arcos do Coliseu são fechados, ocupados por habitações, depósitos, oficinas, enquanto que na arena se constrói uma igreja e a fortaleza dos Frangipani*.”³⁷ Ou até mesmo no caso do Partenón, que no século V foi convertido numa basílica dedicada a Santa Sofia, com o acrescento de uma ábside semi circular e com o de medalhões de santos pintados, como motivo decorativo.

³³ Fase designada por Françoise Choay, em *Alegoria do Património*, para designar o período entre as invasões bárbaras (476) e o século XV.

³⁴ “Móveis ou imóveis, as criações da Antiguidade não desempenham, pois, o papel de monumentos históricos. A sua preservação é, de facto, uma reutilização. Ela apresenta-se sob duas formas distintas: reutilização global, combinada ou não com reformas; fragmentação em peças e pedaços, utilizáveis para fins diferentes e em lugares diversos.” CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, página 40.

³⁵: “Não destruam os templos pagãos, mas apenas os ídolos que eles acolhem. No que diz respeito aos edifícios propriamente ditos, contentai-vos em aspergi-los com água benta e neles colocar os vossos altares e as vossas relíquias” CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 36.

³⁶ “... na Alta Idade Média, a afirmação do poder temporal da Igreja determinou a suspensão da manutenção dos monumentos pagãos, que se converteram em pedreiras de mármore para novas construções e apenas em casos muito esporádicos foram reutilizados como edifícios de culto e como fortalezas.” JUSTICIA, Maria José Martínez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 71.

³⁷ CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, página 35.



Figura 3. Gravura de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Veduta dell'Arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo, 1761. A degradação progressiva dos monumentos fez com que Piranesi, no século XVIII, sentisse a necessidade de os documentar em gravuras, antes do seu desaparecimento absoluto.

When I saw in Rome how most of the remains of ancient buildings lay scattered through gardens and ploughed fields where they dwindled day by day... I resolved to preserve them by means of engravings.

Na *fase do Quattrocento*, evidenciam-se profundas mudanças ao nível do pensar, saber e do fazer, surgindo novos critérios na conservação e restauro das obras de arte.

“O Renascimento vai marcar o fim do estado de abandono - generalizado ao largo da Idade Média – das obras de arte antigas e o nascimento do gosto por colecionar objetos do passado.”³⁸

Esta nova atitude gerada no Renascimento – a admiração pelos vestígios da Antiguidade Clássica – tinha por base o estudo, o desenho, a contemplação e a consideração das obras inerentes a essa época como um modelo para as artes do momento. Com efeito, conferiam a estas criações, um ideal artístico absoluto que qualquer artista aspirava a alcançar e eram unânimes quanto à conservação e proteção vigilante destas mesmas obras.

Porém, este modo de atuar na conservação e restauro das obras de arte apenas se manifestava numa única direção, uma vez que excluía outras épocas, nomeadamente as obras medievais que eram consideradas símbolos de barbárie. Esta visão parcial era demonstrativa de que o valor artístico se sobrepunha ao histórico ou ao sentimento gerado pelo antigo.

O interesse formado pelas obras do passado clássico *“conduzem com frequência à reconstrução literária e ideal das casas e dos monumentos romanos, através dos repositórios arqueológicos e das fontes escritas.”³⁹* No entanto, *“isto não significa o respeito às obras que causam tanta admiração.”⁴⁰* O conhecimento deste legado material através do seu estudo era tão ou mais importante que a sua própria conservação, *“...o descuido, o abandono, conduz à destruição; outras são os próprios arquitetos os que destroem para construir de novo”⁴¹*, posição materializada no caso da destruição em 1459 da igreja românica de Stª Maria para construção da nova catedral de Pienza.

Num primeiro momento, Leon Battista de Alberti (1404-1472) insurge-se contra a destruição a que monumentos eram sujeitos e apela à conservação dos edifícios como fonte de conhecimento e aprendizagem: *“(...) é, sem dúvida, vergonhoso não poupar as obras dos antigos, (...); pelo que, destruir, demolir e arrasar completamente o que quer que seja, em qualquer parte, deve ser uma opção a pôr de lado, sempre. Por conseguinte, eu gostaria que se conservassem intactas as construções antigas, sempre que não seja possível levantar uma nova sem as destruir.”⁴²* Considera-se esta reflexão como um testemunho inaugural sobre o discurso crítico da preservação dos bens materiais.

³⁸ JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoria de la Conservacion y Restauracion Artistica*, página 81.

³⁹ JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoria de la Conservacion y Restauracion Artistica*, página 108.

⁴⁰ JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoria de la Conservacion y Restauracion Artistica*, página 109.

⁴¹ JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoria de la Conservacion y Restauracion Artistica*, página 109.

⁴² Leon Battista de Alberti, *Da Arte Edificatória*

Posteriormente surge a bula papal de Pio II (1458-1464), a *Cum aliam nostram urbem* (28 de abril de 1462), um documento legislativo que manifesta uma atitude de manutenção e preservação das antiguidades de Roma “*para que as gerações futuras encontrem intactos os edifícios da Antiguidade e seus vestígios*”⁴³. A tarefa de preservação era delegada aos Papas, que assumiam o papel de herdeiros de Roma desde o final do Império Romano, proibindo “*todos, religiosos ou leigos sem exceção, independentemente do seu poder (...) de demolir, quebrar, danificar ou transformar em cal, de forma direta ou indireta, pública ou secretamente, qualquer edifício público da Antiguidade ou quaisquer remanescentes de edifícios antigos...*”⁴⁴, cuja violação era ameaçada com prisão ou pagamento de multas, ou ainda confiscando os seus animais, instrumentos e outros bens.

Esta atitude define o **começo de uma conservação moderna**, “*não mais apropriadora e mutilante, mas distanciada, objetiva e dotada de medidas de restauro e de proteção dos edifícios antigos contra as agressões múltiplas de que são objeto.*”⁴⁵ Ainda assim, não se deixaram de usar os monumentos antigos como pedreiras para alimentar novas construções, como quando o Papa Pio II Piccolomini (1405-1464) se serviu amplamente “*dos blocos de mármore e travertino do Coliseu e do Capitólio*”⁴⁶ para as suas construções do Vaticano e de São Pedro. Havia uma ambivalência nos papas e príncipes que protegiam com uma mão e danificavam com a outra, à qual se começou a erguer protestos dos humanistas, entre os quais, Rafael (1483-1520).

No testemunho escrito de Rafael⁴⁷ ao Papa León X (1475-1521), condena as destruições a que as relíquias do passado estavam sujeitas: “*Santíssimo Padre (...) sinto-me obrigado a comprometer com todas as minhas limitadas forças, para que, na medida do possível, fique vivo um pouco da imagem e quase a sombra desta que, na verdade é pátria universal de todos os cristãos (...)*Mas porque lamentamos os Godos, Vândalos e outros perversos inimigos, se os que como padres e tutores deviam defender estas pobres relíquias de Roma, eles mesmos dedicaram-se amplamente a destruí-las? (...) Quantos pontífices, digo, se dedicaram a arruinar templos antigos, estátuas, arcos e outros edifícios gloriosos!”⁴⁸

⁴³ CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 54.

⁴⁴ CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 49.

⁴⁵ CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 53.

⁴⁶ CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 56.

⁴⁷ Pintor, arquiteto, crítico e arqueólogo do Renascimento que seria nomeado como Comissário da Antiga Roma.

⁴⁸ JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 83.

Sob a falta de uma visão histórica do passado, quando os arquitetos intervinham no monumento para adaptá-lo a novas exigências ou ainda para completá-lo, deixavam em evidência as suas capacidades criadoras. Era sempre o monumento a adaptar-se à visão do arquiteto. De destacar o projeto de Alberti⁴⁹ para a fachada de Santa Maria Novella em Florença, ou o de Vasari para S. Petronio de Bolonia.

Contudo, não deixam de existir casos, embora escassos, em que se opte pela continuidade do estilo primitivo, como nos projetos de Bramante e Francesco de Giorgio para o zimbório da Catedral de Milão.

O interesse pelas obras da Antiguidade expande-se a outras nações europeias, com uma maior difusão de livros, estampas e quadros, tendo a cidade de Roma, berço do Império Greco-Romano, como prioridade. O campo de estudo amplia-se a novos lugares e épocas históricas, onde os eruditos começam a trabalhar nos seus próprios solos, designada *fase das Antiguidades Nacionais*⁵⁰, que se estende até ao segundo quartel do século XIX. Fora de Itália, a arquitetura gótica torna-se no símbolo das antiguidades nacionais.

A partir do século XVIII, o “*clima de tensão entre o racionalismo das luzes e o sentimento pré-romântico e romântico*”⁵¹ contribui decisivamente para o aparecimento de uma consciência histórica que podemos denominar de moderna. A distância que é estabelecida em relação ao passado, permite que se possa apoderar dele intelectualmente, consolidando a noção de monumento como valor de documento histórico e incentivando a sua conservação e restauro. Como consequência, desenvolvem-se as ciências da História e da História da Arte, assim como ao nível das investigações arqueológicas, descobrem-se as escavações de Herculano (1738) e Pompeia (1748).

⁴⁹ Leon Battista Alberti (1404-1472) foi quem articulou uma primeira teoria de intervenção em contexto preexistente, considerando as partes entre si e destas com o todo, o que conduziu a três possíveis caminhos de atuar: “continuar o edifício no estilo primitivo, procurar um equilíbrio entre o estilo antigo e a contemporaneidade e optar por ocultar a estrutura e decoração antigas com uma membrana moderna tanto interior como exteriormente.” ⁴⁹ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 122.

⁵⁰ Termo utilizado por Françoise Choay.

⁵¹ JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 166.

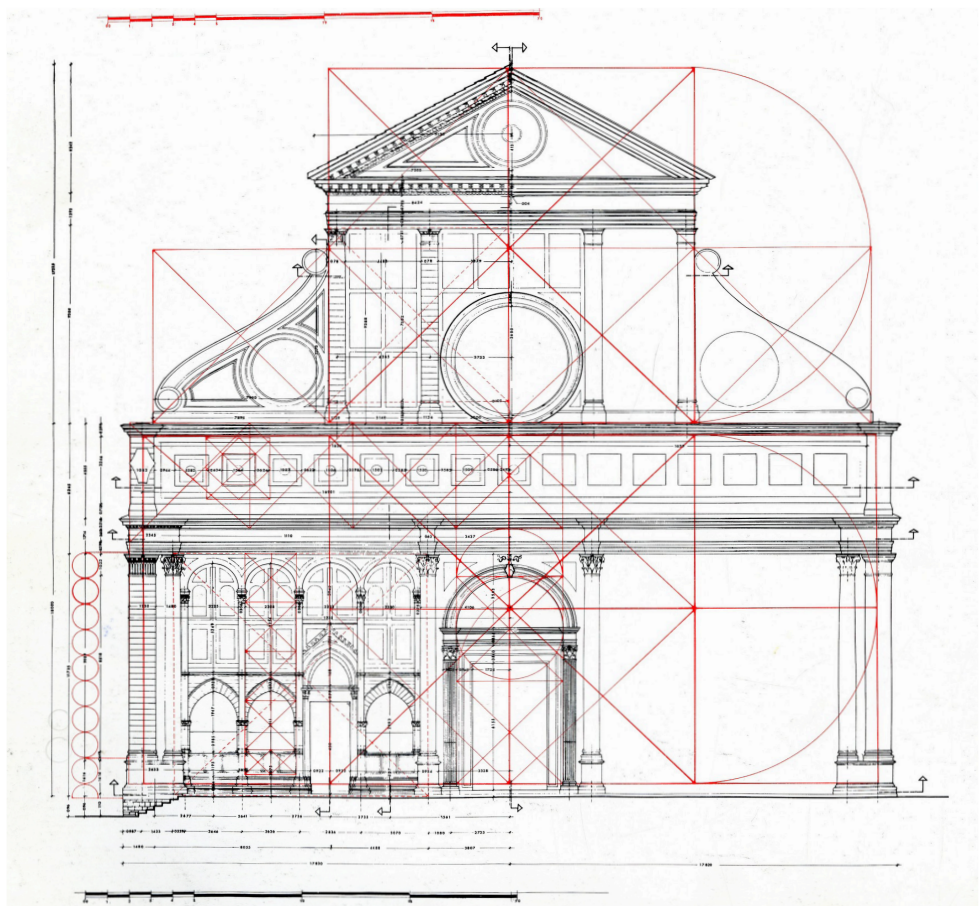


Figura 4. Desenho da fachada de Santa Maria Novella (1456-1470) em Florença por Leon Battista Alberti (1404-1472).

Alberti estabeleceu a fórmula renascentista baseada em relações de proporcionalidade entre números inteiros. O círculo e o quadrado eram a base do traçado.

XV I I I

*“A luz da razão espalha-se por todos os campos da
atividade humana e procura uma explicação, um motivo,
uma causa para tudo.*

*A objetividade, o racionalismo e a polémica são as armas
que se esgrimem contra anos de intuição e conhecimentos
imprecisos e vagos. ”⁵²*

⁵² JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoria de la Conservacion y Restauracion Artistica*, página 178.

REVOLUÇÃO FRANCESA ⁵³

“Palácios, igrejas e castelos foram saqueados e incendiários, estátuas derrubadas ou decapitadas.”⁵⁴

A devastação patrimonial desencadeada pela Revolução Francesa fez com que se tornasse urgente promover o interesse público e a intervenção do Estado para a salvaguarda de um legado da nação, ao qual todos os cidadãos tinham o dever de zelar. Mais do que o valor cognitivo⁵⁵, económico⁵⁶ ou artístico⁵⁷ afeto aos monumentos históricos franceses, foi o valor nacional que legitimou as medidas de conservação tomadas pelo Comitê de Instrução Pública, dotando-os de novos usos educativos, científicos e práticos.

Os atos privados que caracterizam a agitação social, desde roubos e pilhagens, assim como as ações destrutivas ordenadas pelo Estado revolucionário para subvencionar despesas e equipamentos militares obrigaram a uma conservação assente num aparelho jurídico e técnico que marca o início da conservação dos monumentos históricos⁵⁸. Num primeiro momento, a proteção desse património era assegurada pela conservação preventiva ou primária, contudo, *“para enfrentar o vandalismo ideológico que causou estragos a partir de 1792”⁵⁹*, provocado pela fuga do rei, recorreu-se à conservação reacional, com procedimentos mais efetivos.

Assembleia Nacional Constituinte, que passa a legislar sobre o poder real, decreta colocar os bens do clero “à disposição da nação” (2 de outubro de 1789), o que permite ao Terceiro Estado⁶⁰ (o povo) ter, pela primeira vez, contacto com obras de pintura, escultura e arquitetura. Esta transferência de propriedade iria acarretar problemas sem precedentes. *“Estas (antiguidades nacionais) metamorfosearam-se em valores de troca, em bens materiais que, sob pena de prejuízo financeiro, será preciso preservar e manter”⁶¹*.

⁵³ Recorde-se que durante o reinado de Luís XV, França havia perdido contra Inglaterra a Guerra dos Sete Anos (1756-1763), deixando o país em dificuldades económicas e sem prestígio. O aumento da desigualdade social e económica, aliados aos ideais iluministas começam a por em causa a autoridade e a riqueza da nobreza e do clero. Esta atitude que reivindicava a liberdade e a igualdade vai materializar-se em distúrbios, como a queda da Bastilha a 14 de julho de 1789, que marca o início da Revolução.

⁵⁴ VAZ, Pedro, *Edificar no Património*, página 89.

⁵⁵ “Os monumentos históricos são portadores de valores de conhecimentos específicos e gerais, para todas as classes sociais (...) Além disso, eles funcionam como introdução a uma pedagogia geral do civismo...” CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 117.

⁵⁶ “A exploração dos monumentos franceses pelo turismo é imaginada com base no modelo que a Itália desenvolvera...” CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 118.

⁵⁷ “O termo “beleza” aparece raramente, e como de afogadilho, nos textos relativos à conservação.” CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 118.

⁵⁸ Monumentos Históricos é uma designação utilizada em França para os objetos que pelo seu valor artístico ou histórico recebem um estatuto jurídico que se destina à sua proteção.

⁵⁹ CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 106.

⁶⁰ França estava organizada em três estados: o primeiro, o Clero; o segundo, a Nobreza; e por último tudo o resto.

⁶¹ CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 98.

Dentro da legalidade, foi possível aos que adquiriram bens nacionais, de destruí-los e converte-los em materiais de construção, como aconteceu com a abadia de Cluny. Em paralelo, as ações destrutivas ordenadas, por decreto, pelo Estado revolucionário que se destinavam a financiar despesas e equipamentos militares, estimularam a danificação do património nacional histórico, como por exemplo, com a transformação “*dos tetos de chumbo ou de bronze das catedrais, das basílicas e de igrejas*”⁶² em canhões.

Ainda que os episódios de destruição tenham aumentado consideravelmente a partir de 1790, começam a surgir as primeiras vozes condenatórias, por parte do antiquário Aubin-Louis Millin, que alerta para a preservação dos “monumentos históricos”, capazes de “*narrar os grandes acontecimentos da nossa história*”⁶³: “*Há um sem-número de objetos importantes para as artes e para a história que não podem ser transportados (para depósitos) e que logo serão fatalmente destruídos ou adulterados. (...) São esses monumentos preciosos que pretendemos subtrair à foice destruidora do tempo (...).*”⁶⁴

Porém, a “foice destruidora” aumentava e era encorajada pelo novo estado revolucionário. Após a decapitação de Luís XVI (1793), julgado por traição pela sua tentativa de fuga para Áustria, surge o decreto que determina a destruição de todos os sinais da realeza e da feudalidade. Esta atitude destruidora que se instaura, pretendia apagar um regime que se considerava terminado e ultrapassado⁶⁵- **vandalismo ideológico**.

*“Isto explica as numerosas destruições levadas a cabo entre 1790 e 1794, por parte da massa incontrolada, que odiava a monarquia e a Igreja.”*⁶⁶

⁶² VAZ, Pedro, *Edificar no Património*, página 90.

⁶³ VAZ, Pedro, *Edificar no Património*, página 402.

⁶⁴ MILLIN, Aubin-Louis, *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*, página 2.

⁶⁵ “retirar, destruir, mutilar ou alterar de forma alguma, sob pretexto de fazer desaparecer os sinais da feudalidade e da realeza nas bibliotecas, nas coleções (...) os quadros, as estátuas, os baixo-relevo (...), as antiguidades (...) e outros objetos que interessem às artes, à história e ao ensino.” VAZ, Pedro, *Edificar no Património*, página 93.

⁶⁶ JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 180.



Figura 5. Figura 5: Jean Duplessis-Bertaux (1747-1819), La prise des Tuileries le 10 août 1792, “Os monumentos demolidos, danificados ou desfigurados sob as ordens ou com o consentimento dos comitês revolucionários o são na medida em que simbolizam poderes e valores execrados, encarnados pelo clero, pela monarquia e pelos senhores feudais: manifestação de repúdio a um conjunto de bens cuja incorporação conspurcaria o património nacional impingindo-lhe emblemas de uma ordem finda.” CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 108.

No sentido oposto, em 1793, estabelece-se “uma pena de dois anos de cárcere a quem danifique monumentos de prioridade nacional”⁶⁷. Porém, esta legislação não teve nenhuma aplicação, acabando por não conseguir frenar as destruições correntes.

No seguimento desta postura reacionária⁶⁸, Henry Gregoire, em 1794, publica *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*⁶⁹, considerando a destruição das obras um ato de vandalismo e denota a importância de combater esses mesmos atos, pelo prejuízo que podem causar ao progresso da nação. Neste mesmo ano, II da República Francesa, a Convenção Nacional Francesa (1792-1795) promulgou um decreto que declarava o princípio de proteção e salvaguarda dos monumentos, como forma de deter a destruição do património francês:

*“Os cidadãos não são mais que os depositários de um bem do qual a comunidade tem direito a pedir-lhes contas. Os bárbaros e os escravos detestam a ciência e destroem as obras de arte, os homens livres amam-nas e conversam-nas.”*⁷⁰

Este documento, considerado como a primeira Carta oficial⁷¹ de um estado moderno, foi decisivo para determinar a obrigatoriedade do estado em proteger uma herança nacional, com métodos educativos e coercivos. Consequentemente, é criado o inventário de monumentos a conservar e intensifica-se o debate em torno tanto da conservação, como do restauro.

No seguimento do movimento iluminista aliado ao renovado interesse pelo estudo arqueológico, faz com que se desenvolva o conceito moderno de **restauro**, à qual Miarelli caracterizaria pelo “conjunto de operações destinadas não a atualizar o monumento, nem tampouco a enriquece-lo, senão a conservá-lo como testemunho do passado.”⁷² Esta consciência crítica e científica que distinguia o passado do presente, vendo as obras como um ciclo concluído e fechado, afastava-se daquilo que acontecera no Renascimento, um processo aberto onde havia a oportunidade de reinterpretar ou inclusive melhorar o passado.

França adota o restauro estilístico, “primeiro intuitivamente e mais tarde será codificado por Viollet-le-Duc”⁷³ enquanto que Itália, o designado *restauro arqueológico*, também numa primeira fase de forma intuitiva. A urgência de criar uma teoria de restauro para responder aos problemas inerentes à conservação dos monumentos, vai-se começando a produzir em Itália, mais especificamente em Roma, no seguimento dos trabalhos realizados por arquitetos como Stern, Valadier, Camporesi, Camuccini ou Canina.

⁶⁷ CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 95.

⁶⁸ Entre 1790 e 1795 surgiram, quer através de discursos circunstanciais como em textos oficiais, conjunto de documentos a fim de conservar e proteger os monumentos históricos.

⁶⁹ Relato sobre as destruições efetuadas pelo vandalismo e sobre as formas de o reprimir.

⁷⁰ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 125.

⁷¹ “Todos os estudiosos da teoria e da história do restauro assinalam a data de 1794 como a das origens jurisprudenciais da conservação dos monumentos.” RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 125.

⁷² RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 124.

⁷³ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 128.

Não obstante, é o Papa León XIII (1823-1829) quem expõe por escrito os critérios usados na reconstrução de S. Pedro de Roma, formulando dois conceitos fundamentais para compreender o restauro dos monumentos. Se por um lado manifesta a impossibilidade de efetuar operações criadoras ou inovadoras, por outro, considera que os monumentos são unidades completas, perfeitas e imutáveis, onde será válido demolir os acrescentos de outras épocas:

*“Nenhuma inovação deve introduzir-se nem nas formas, nem nas proporções, nem nos ornamentos do edifício resultante, se não é para excluir aqueles elementos que num tempo posterior à sua construção foram introduzidos por capricho da época seguinte.”*⁷⁴

Aliás, esta postura vai sendo assumida desde o atropelo napoleónico, onde a cidade de Roma adota uma atitude assente no desejo de reposição dos valores do seu património, salientando duas intervenções paradigmáticas de Raffael Stern e de Giuseppe Valadier, quer no Coliseu romano (1807-1826) como no Arco de Tito (1818-1821). Este último, é considerado por muitos historiadores como o *“ato fundacional do restauro moderno.”*⁷⁵

*“O restauro de Valadier e Stern propôs-se a recupera-lo (arco de Tito) na sua estrutura original. Para isso, as partes que faltavam, as laterais, são reintegradas com travertino, ao invés de usar o mármore do Pentélico do monumento original (...) Recuperou-se assim a função figurativa deste monumento exemplar do passado sem cometer uma falsificação nem estética nem histórica.”*⁷⁶

Esta forma de atuar, que se entende por *restauro archeologico*, distinta da propaganda francesa da unidade de estilo, caracteriza-se pela *“operação realizada para completar ou consolidar os edifícios, uma vez estudados cientificamente, escavados e desenhados corretamente, para obter a recomposição do monumento mediante o uso de partes originais ou não pondo em substancial diferença nas suas reproduções.”*⁷⁷ Assim, quando não há a possibilidade de repor o monumento com partes originais do mesmo, a postura adotada deve ser no seguimento de copiar esses mesmos fragmentos com materiais distintos, garantindo portanto que a obra fique visualmente completa sem que o seu valor documental seja posto em causa, ao mesmo tempo que a diferença substancial daquilo que foi acrescentado permite identificar a autenticidade da obra original.

⁷⁴ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 129.

⁷⁵ JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoria de la Conservacion y Restauracion Artistica*, página 219.

⁷⁶ JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoria de la Conservacion y Restauracion Artistica*, página 222.

⁷⁷ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 130.

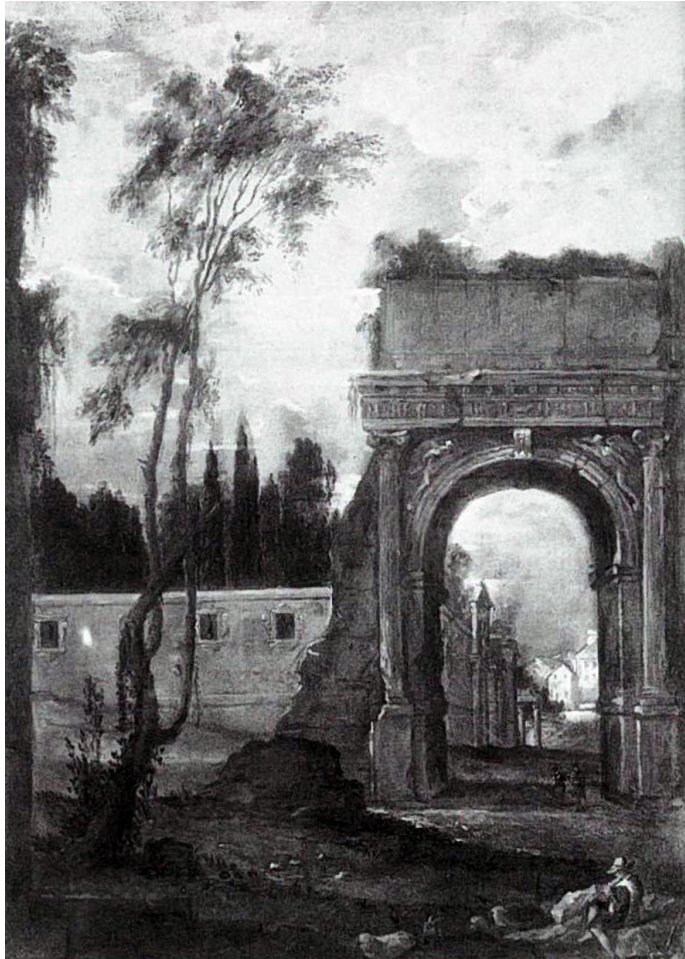


Figura 6. Pintura de Velázquez (1657) que evidencia o estado de ruína antes da intervenção no Arco do Tito por Raffael Stern e de Giuseppe Valadier

Figura 7. Fotografia do Arco do Tito após a intervenção na qual se usou o travertino no lugar do mármore

Figura 8. Armadura de madeira de Valadier para restaurar um dos anéis do Coliseu.

Figura 9. Fotografia após a intervenção de Valadier (1826), na qual se identifica a nova materialidade proposta.



X I X

Nas décadas centrais do século XIX, os monumentos passam a ser valorizados enquanto documentos históricos,⁷⁸ artísticos, técnicos e culturais. A reflexão deste problema será transversal a arquitetos, historiadores e humanistas, motivados pela necessidade de conservar e de restaurar o património.

Neste sentido, começaram-se a delinear dois pensamentos antagónicos sobre a questão do restauro: por um lado a atitude progressista do francês Viollet-le-Duc e, por outro lado, o pensamento conservador e romântico do inglês John Ruskin.

Ambos vivem momentos históricos conturbados, tanto em França com as instâncias revolucionárias, como em Inglaterra num clima de abandono e descuido consequente à Revolução Industrial. Duas personagens paralelas no tempo mas com sensibilidades e pensamentos opostos.

Entre o Repristino e a Renuncia Fatalista ao Restauro

Perante um edifício de valor patrimonial, qual seria a forma mais válida de atuar? Conservar ou Restaurar? Para o teórico Ruskin, “*restaurar é impossível. Tanto como dar vida a um morto.*”⁷⁹, considerando os monumentos do passado como “*sagrados e intocáveis*”⁸⁰, ao invés de Viollet-le-Duc, que reiterava que um edifício pertence simultaneamente ao passado e ao presente, e que há legitimidade para o último tempo atuar sobre o primeiro. Portanto, para este segundo autor, seria possível elevar a intervenção a um nível superior de qualidade: “*restaurar um edifício não é conservá-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo num estado de plenitude que poderá não ter existido em nenhum momento*”⁸¹.

⁷⁸ O século XIX é o período, por excelência, dos nacionalismos e dos Estados Nação. Seria através da História que o povo se vinculava a uma Nação.

⁷⁹ CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 155.

⁸⁰ CHOAY, Françoise, *As questões do Património*, página 32.

⁸¹ CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 160.

Viollet-le-Duc (1814 – 1879) e a Unidade de Estilo

Os desastres pós-revolucionários produziram no estado francês uma postura de defesa e valorização do património arquitetónico que estava arruinado ou abandonado, assente em campanhas de restauro. Para os franceses da primeira metade do século XIX, a autenticidade da intervenção era assegurada pela reprodução dos fragmentos em falta através do conhecimento geral do estilo original do edifício e por analogia com os edifícios semelhantes da mesma época histórica. Nesta procura pela solução adequada de intervenção baseada no estudo arqueológico, a técnica e a linguagem priorizavam-se em relação à matéria: *“O interesse pela sobrevivência de um monumento não coincide com a identidade dos materiais, senão na identidade das formas e proporções. Conservar um monumento é conservar formas e proporções, inclusive em detrimento da matéria ou da substância.”*⁸²

Ainda que Viollet-le-Duc não tenha sido o autor original desta postura francesa, cabe-lhe a capacidade de codificar essa mesma postura e articulá-la numa teoria concreta. Desta forma, o arquiteto parisiense seguirá os princípios defendidos por Quatremere, Vitet, Merimée ou Lenoir, quer através das suas obras como dos inúmeros escritos, destacando-se o *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française*, em que define as suas ideias e conceitos sobre Restauro. O restauro estilístico é entendido como a procura pela coerência da lógica formal, através da restituição do valor histórico inerente à obra, um intervencionismo militante. Por outras palavras, um princípio que pretendia recuperar um hipotético momento áureo da história do monumento.

⁸² RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 136.

Viollet comparava o arquiteto restaurador a um *“cirurgião hábil e experiente que não toca num órgão sem ter antes tomado consciência da função e sem ter antes previsto as consequências imediatas e futuras da sua operação. Antes que trabalhar à sorte, é melhor não fazer nada. Melhor deixar morrer o doente do que matá-lo.”*⁸³ Esta postura evidenciava a necessidade de uma opinião crítica e técnica assente no conhecimento arqueológico da história da arte e na racionalidade construtiva, reprimindo as interpretações livres de atuar, de forma a poder retratar com uma fidelidade absoluta o estado primitivo do edifício.

Contrariamente à tese do inglês John Ruskin, o francês defendia a legitimidade para atuar sobre uma herança edificada, inclusive corrigi-la quando houvesse instabilidade estrutural, assim como a necessidade de repor alguma parte destruída ou mutilada. Esta postura operativa pela procura de alcançar a unidade do monumento, em que o dever moral do arquiteto que atuava era *“posicionar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor o que ele faria se voltasse ao mundo”*⁸⁴, validava a demolição ou alteração de alguns acrescentos históricos não unitários com a linguagem da obra.

*“Cada parte acrescentada, qualquer que seja a sua época, deve, por norma, ser conservada, consolidada ou restaurada dentro do estilo que lhe é próprio, com um religioso critério e com uma abnegação completa de toda a opinião pessoal. O Artista deve eclipsar-se completamente, esquecer a própria tendência e o próprio instinto para estudar os trabalhos que deve desenvolver, para reencontrar e continuar o pensamento que informou a execução da obra que se tenta restaurar.”*⁸⁵

Porém, o discurso racionalista do francês da defesa absoluta da reconstrução em estilo vai sendo alvo de algumas incongruências, nomeadamente, quando se baseia nas qualidades arquitetónicas e nas técnicas construtivas modernas, optando por soluções estilisticamente não tão coerentes: *“Se ao ter que fazer de novo a cobertura de um edifício, o arquiteto recusa a construção em ferro porque os mestres medievais não tinham usado nunca tal sistema, está a cometer no nosso entender um erro, pois assim se evitariam os terríveis perigos de incendio que foram tantas vezes fatais para as nossas construções antigas.”*⁸⁶

⁸³ Eugène Viollet-le-Duc in RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 139.

⁸⁴ Eugène Viollet-le-Duc, in CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, página 23.

⁸⁵ Eugène Viollet-le-Duc in RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 141.

⁸⁶ Viollet le duc in *Metamorfoses* página 24 *“Si debiendo hacer de nuevo la cubierta de un edificio el arquitecto rechaza la construcción en hierro porque los maestros medievales no habían usado nunca tal sistema, cometerá a nuestro entender un error; pues se evitarían así los terribles peligros de incendio que han sido tantas veces fatales para nuestras construcciones antiguas.”*

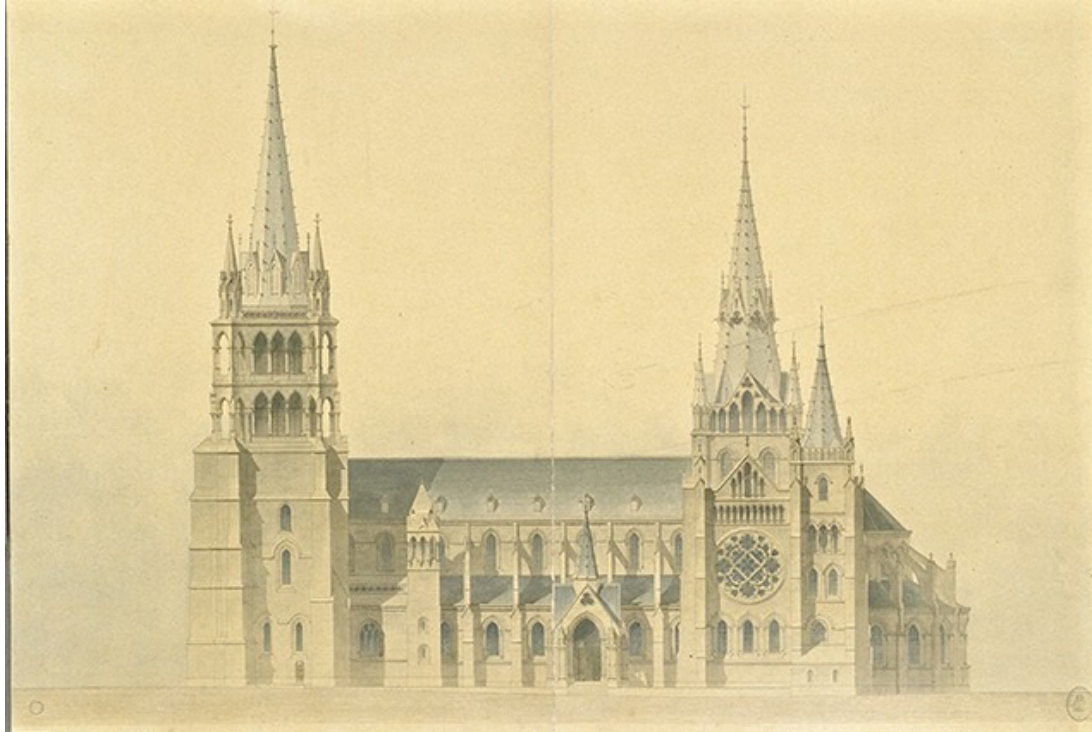


Figura 10. Perspetiva de Viollet-le-Duc sobre um dos seus últimos restauros, catedral de Notre Dame de Lausanne.

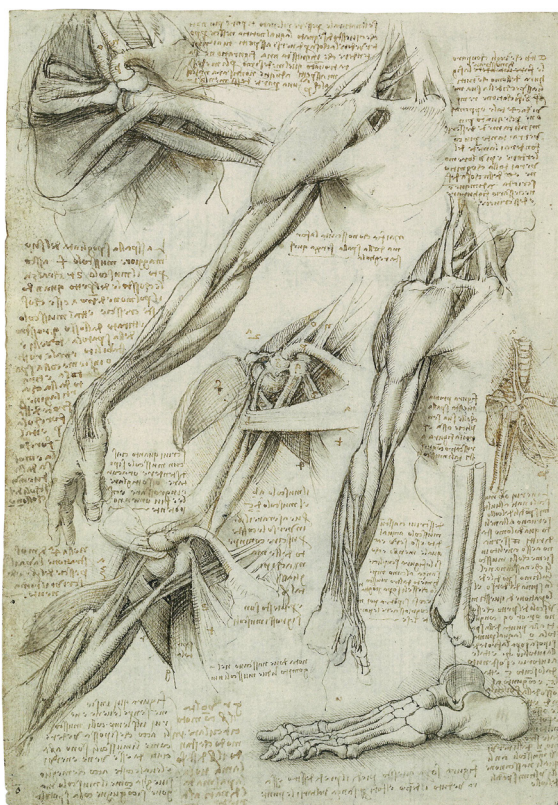


Figura 11. *The muscles of the shoulder and arm, and the bones of the feet* (1510-1511) de Leonardo Da Vinci

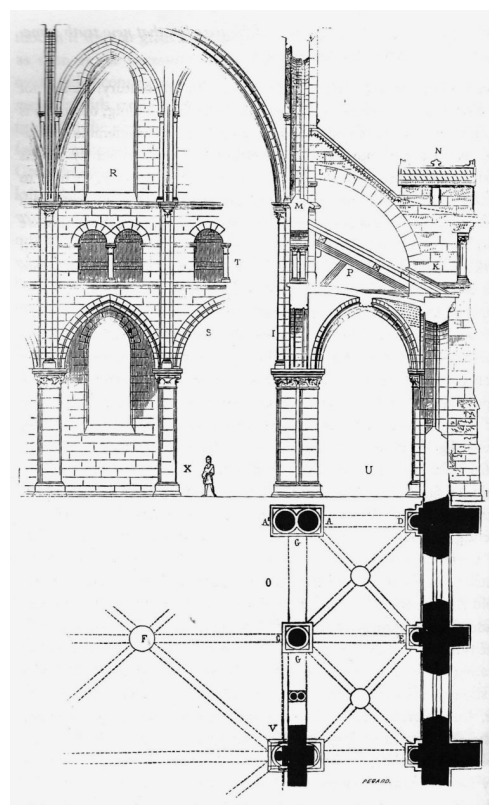


Figura 12. Desenho de Viollet-le-Duc que ilustra, através de plantas, cortes e alçados, a materialidade e a relação volumétrica das partes com o todo.

No confronto entre o desenho de Leonardo da Vinci, do século XVI, e o de Viollet-le-Duc, do século XIX, é evidente a procura pelo conhecimento anatómico de duas realidades distintas: no caso do italiano procura compreender o corpo humano, no caso do francês, os monumentos.

Ao nível do restauro, o desenho de Le Duc, também de certa forma, constitui um raio x, onde o estudo rigoroso do edifício era essencial para produzir uma teoria de intervenção assente no repristino.

A atitude mimética defendida pelo arquiteto revivalista estendeu-se por toda a Europa, durante o século XIX ou reaparecendo em situações singulares como nos períodos de pós-guerra. O método *violletiano* tornou-se num axioma para a salvação de inúmeros monumentos, contudo *“se Viollet teve um excecional talento, muitos dos seus seguidores careciam dele e a sua influência resultou altamente negativa, pois os seus epígonos não só, careciam dos seus dotes, como também dos mínimos para entender a sua teoria dos estilos como os mesmos estilos das obras que restauraram, convertendo-as em híbridos estranhos e inclassificáveis a maior parte das vezes.”*⁸⁷

Rapidamente surgiram críticas ao método violletiano, que era condenado por falsificar a antiguidade, ser *falso histórico*⁸⁸. Em 1874, Leroy-Baulieu escrevera que *“um monumento não é apenas uma obra de arte, é um documento. Tolera-se a falsificação dos monumentos escritos? (...) A questão não é fazer-lo melhor, senão respeitar aquilo que existe.”*⁸⁹

Neste seguimento, defendia-se que as reconstruções deveriam ser entendidas como produto de cada época, com instrumentos formais e valores arquitetónicos contemporâneos ou na posição mais radical defendida por Ruskin, que não se devia atuar.

*“Viollet-le-Duc era um bocado louco, no sentido em que defendia a pureza dos estilos quando na realidade, a História mostrava que a pureza dos estilos se ia perdendo em função da própria evolução da História.”*⁹⁰

⁸⁷ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 142.

⁸⁸ O tom crítico aumentava com posições a surgirem da própria França, destacando-se Napoléon Didron, da Comissão dos monumentos históricos franceses, que em 1851 escrevia que: *“do mesmo modo que nenhum poeta tentaria concluir os versos inacabados da Eneida, nenhum pintor tentaria acabar um quadro de Rafael, nenhum escultor tentaria acabar uma estátua de Miguel Ângelo, também nenhum arquiteto sensato consentirá em acabar a catedral.”*

⁸⁹ Leroy-Baulieu in RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 143.

⁹⁰ DIAS, Adalberto, Entrevista efetuada pelo autor da dissertação a 19 de novembro de 2020.

John Ruskin (1819 – 1900) e a Intocabilidade do Monumento

A corrente romântica, que surge a partir do século XVIII, constituiu um dos temas de grande debate cultural num cenário em que Inglaterra, pelo seu poderio colonial, industrial, político e comercial, era a maior potência mundial. Assim, a visão romântica assente na “*sedução pela memória*”⁹¹ do passado, confronta uma ideia racional de evolução e progresso.⁹²

A emoção e o lirismo característicos do **Romantismo** pretendiam repor a objetividade e a razão do Iluminismo e do racionalismo. Desta forma, o sentimento nostálgico de apego pela memória era resistente às agressões violentas da industrialização e procurava refugiar-se “*na mera sublimação das fendas, das fissuras, das pátinas ou da vegetação...*”⁹³ dos monumentos do passado.

John Ruskin aparece no contexto de oposição à arbitrariedade dos modelos intervencionistas ingleses, que entendia serem merecedores de censura. Influenciado por esta sensibilidade romântica, em *The Seven Lamps of Architecture* (1849), o teórico inglês refere a memória como um valor decisivo no reconhecimento das arquiteturas do passado, sob um ponto de vista afetivo e identitário: “*nós podemos viver sem, e, sem ela [Arquitetura] venerar [nossos deuses], mas, sem ela, não podemos recordar.*”⁹⁴

⁹¹ Termo utilizado por Jacques Le Goff

⁹² “Com efeito, a chegada da era industrial enquanto processo de transformação, mas também de degradação do ambiente humano, contribui, juntamente com outros fatores menos importantes, como o Romantismo, para inverter a hierarquia de valores atribuídos aos monumentos históricos e privilegiar pela primeira vez os valores da sensibilidade, nomeadamente estéticos.” CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 112.

⁹³ RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, VI, XVI, página 160.

⁹⁴ RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, VI, II, página 147.



Figura 13. Desenho de John Ruskin de uma província Italiana, onde é possível conferir o sentimento pitoresco e bucólico da arquitetura doméstica na sua representação.

“Ele é o primeiro, (...) a incluir “os conjuntos urbanos na mesma categoria dos edifícios individuais, que é do campo da herança histórica a preservar.” CHOAY, Françoise, Alegoria do Patrimônio, página 122.

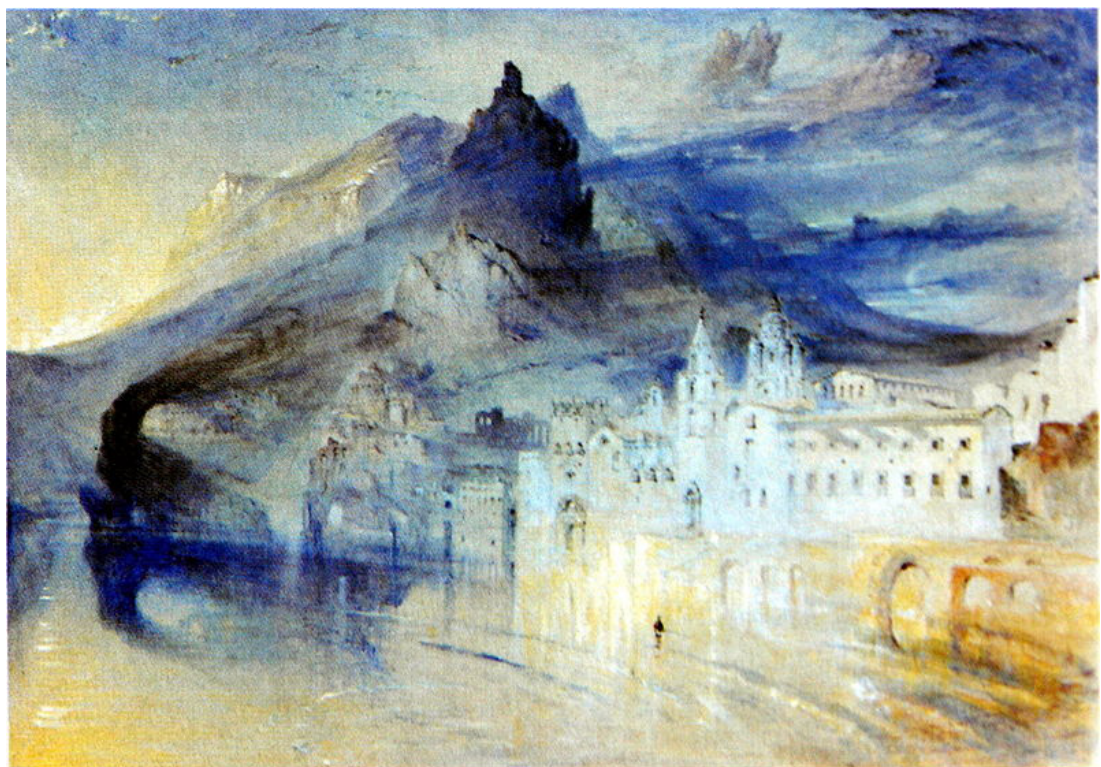


Figura 14. Pintura de John Ruskin, *View of Amalfi* (Itália, 1884).

Itália, a par com França, Bélgica, Alemanha ou Suíça são países que Ruskin visita e estuda desde a sua infância. A sua visão melancólica destaca as paisagens românticas destes lugares, onde os restos arquitetónicos do passado, integrados na natureza, evidenciam o desgaste da passagem do tempo.

“Em arquitetura, a beleza induzida e a beleza acidental são bastantes inconscientes com a preservação do carácter original, e o pitoresco é, portanto, observado na ruína e é suposto consistir na sua decadência.” RUSKIN, John, The Seven Lamps of Architecture.

A postura anti intervencionista que Ruskin adota estava assente na verdade moral, em oposição à verdade material ou formal, reiterando que o restauro *“significa a mais completa destruição que pode sofrer um edifício.”*⁹⁵ Numa perspectiva contemplativa e moralista, a essência e autenticidade do monumento como documento histórico está baseado na sua intocabilidade.

Neste sentido, condena a tentativa de anular os sinais do curso natural de transformação do tempo e da própria vida do edifício, (característica que confere uma beleza especial na perspectiva romântica), admitindo que a alma do monumento não se pode recuperar nunca, nem com a imitação absoluta da fisionomia original do mesmo, nem com uma atitude contemporânea de substituição. Todavia, considera-se preferível uma intervenção medíocre, desde que identificável, do que a falsificação assente no restauro estilístico: *“a cópia mais vil e desprezável...”*⁹⁶

Os seus argumentos objetam contra a legitimidade para restaurar, ao considerar cada geração apenas usufrutuária do património edificado de épocas anteriores, atribuindo a responsabilidade moral e ética da transmissão dessa mesma herança material, tal e qual a encontraram, às gerações futuras: *“Não temos o direito de tocá-los [monumentos]. Não nos pertencem. Pertencem em parte aos que os construíram e em parte às gerações vindouras.”*⁹⁷

*“Não falemos, portanto, de restauro. A questão em si é, de início ao fim, uma mentira (...) Cuidai dos vossos monumentos e não tereis a necessidade de restaurá-los. (...) Mas o seu último dia, por fim chegará; de maneira declarada e aberta, deixai-o chegar, e não permitam que nenhum falso substituto o prive dos deveres fúnebres da sua recordação.”*⁹⁸

Ruskin opõe-se radicalmente à ideologia defendida por Viollet-le-Duc, definindo a conservação como o único instrumento legítimo e possível de intervenção nos monumentos, em que, havendo um cuidado adequado, prescinde-se posteriormente do restauro. Assim, *a conservação preventiva defendida pelo teórico inglês valida o uso de próteses para garantir um reforço estrutural: “não os preocupeis pelo feio do auxílio: é preferível usar uma muleta do que perder um membro”*⁹⁹. Porém, quando estas operações se revelem insuficientes, os edifícios, à semelhança dos seres vivos, que possuem uma dimensão temporal, devem perecer, onde arquitetura e natureza tendem a igualar-se.

⁹⁵ John Ruskin citado in CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, página 34.

⁹⁶ John Ruskin citado in RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 147.

⁹⁷ RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, página 229.

⁹⁸ John Ruskin citado in CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, página 28.

⁹⁹ RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, página 234.

“Assim, a teoria de Ruskin não constituiu nenhum método de atuação, renuncia a elaborá-lo baseando-se em princípios de absoluta religiosidade de respeito aos monumentos mantendo-os como chegaram até nós.”¹⁰⁰

Embora bastante dispares entre si, as duas teorias tinham o mesmo interesse: o apresso pelos monumentos do passado: *“O primeiro intervém para prolongar a sua existência, o segundo prefere que não se toquem para não dissimular a sua fascinação e originalidade.”¹⁰¹*

¹⁰⁰ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 148.

¹⁰¹ JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoria de la Conservacion y Restauracion Artistica*, página 240.

Camillo Boito (1836 – 1914) e o Restauro Moderno

*“O pensamento de Boito definiu uma “terceira via”, equidistante e flutuante entre dois extremos a que submete a crítica: de uma parte, condena os excessos das reconstruções arbitrárias, produto do restauro em estilo; e por outro lado, afasta-se das teses radicais conservadoras extraviadas na fatalidade de um “ruínismo” inevitável.”*¹⁰²

Itália é um dos países que na transição do século XIX para o século XX, revela preocupação com a salvaguarda do seu património arquitetónico, manifestado em duas intervenções exemplares, Coliseu romano (1807-1826) e Arco de Tito (1818-1821). A postura de atuar, alicerçado na reposição dos valores de uma herança nacional danificada, distanciava-se dos excessos produzidos pela escola violetiana e do fatalismo passivo da escola inglesa.¹⁰³

Camillo Boito, arquiteto e historiador, na sequência desta posição italiana, procura a complementaridade entre as doutrinas divergentes de Ruskin e Viollet-le-Duc, defendendo uma abordagem mais equilibrada assente em estratégias de conservação integral. Ao considerar os monumentos como documentos históricos e artísticos da história da Humanidade, condena as intervenções prejudiciais que conduzem a leituras históricas erróneas no futuro, advogando, sempre que seja inevitável atuar, uma dicotomia identificável entre o novo e o antigo.

Assim, a sua ideologia de restauro, entendida como uma disciplina séria e autónoma, considera a intervenção nos monumentos num duplo prisma, arqueológico e projetual. Isto consiste em *“recuperar um edifício de uma cultura morta para satisfazer uma «necessidade» contemporânea, respondendo em definitiva à restituição estética, histórica e espiritual e também material sem renunciar ao diálogo entre o antigo e o presente.”*¹⁰⁴

À semelhança de Ruskin, Boito era defensor da manutenção e preservação dos monumentos em detrimento do restauro: *“Quando seja demonstrada a necessidade de restaurar um edifício, este deve ser antes consolidado do que reparado; antes reparado do que restaurado, evitando as renovações e adições.”*¹⁰⁵

¹⁰² CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, página 136.

¹⁰³ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 152.

¹⁰⁴ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 160.

¹⁰⁵ RIVERA BLANCO, Javier, *Restauracion Arquitectonica desde los origenes hasta nuestros dias*, página 139.

Contudo, era oposto à ideologia radical do anti intervencionismo romântico que conduzia a uma destruição absoluta, acreditando ser possível travar os efeitos da degradação dos edifícios, podendo inclusive recuperá-los. Para Boito nenhum pretexto justificava a morte de um edifício.

Neste sentido, considera legítimo atuar sobre as arquiteturas do passado, ainda que numa situação extrema de consolidação. A sua filosofia de restauro defendia que todas as partes intervencionadas devessem ser identificadas pela sua notória distância técnica, estética e conceitual entre antigo e moderno, não pondo em causa a veracidade do valor documental inerente ao monumento. Assim, condena radicalmente as intervenções enganadoras e dissimuladas do estilo unitário francês.¹⁰⁶

Também se opõe à destruição dos acrescentos históricos nos monumentos, uma prática de Le Duc na procura pelo estilo primitivo, reiterando que não devem ser apagadas as diferentes fases construtivas da história da humanidade: *“Nem sempre a parte mais antiga, ainda que seja a mais venerável e a mais importante, deve vencer sobre a parte acrescentada, que pode ter uma beleza intrínseca e absoluta. Em todo o caso, beleza pode superar a antiguidade.”*¹⁰⁷

Reconhecendo a complexidade e diversidade do campo de atuação da atividade de restauro, a teoria de Camillo Boito fazia ainda a distinção de acordo com a idade e as linguagens formais e construtivas dos edifícios: no *restauro arqueológico*, procura a ação mínima de forma a consolidar o edifício, onde a intervenção deve ser identificável; no *restauro pictórico ou medieval*, defendia critérios românticos de respeito pela condição antiga do edifício, conservando a imagem primitiva do monumento; por último, no restauro arquitetónico, admitia, pela proximidade histórica com a atualidade, a composição unitária, restaurando os elementos degradados com os mesmos materiais da construção primitiva.

¹⁰⁶ “...com admirável ciência e astúcia fazem parecer antigo o novo...” **RIVERA BLANCO, Javier**, *De varia restauratione*, página 160.

¹⁰⁷ Camillo Boito cit. in **RIVERA BLANCO, Javier**, *De varia restauratione*, página 148.

Em 1883, Boito sintetiza nos seguintes oito princípios, a sua teoria de restauro, onde propunha compatibilizar o que preservava e o que acrescentava:

1. Diferença de estilo entre o antigo e moderno;
2. Diferença de materiais;
3. Supressão de molduras e decoração nas partes novas;
4. Exposição das partes eliminadas num lugar contíguo ao monumento restaurado.
5. Colocação da data de intervenção ou de um sinal convencional nas partes renovadas;
6. Fixar no monumento uma epígrafe descritiva da intervenção;
7. Descrição e fotografias das diversas fases dos trabalhos colocadas no monumento ou num lugar público próximo.
8. Notoriedade visual das ações realizadas.¹⁰⁸

Numa fase inicial o Ministério da Instrução Pública de Itália e posteriormente toda a Europa adotaram estes critérios.

“Boito encontra aqui os princípios do novo restauro: conseguir um critério suficientemente hábil para defender a memória histórica do monumento e ao mesmo tempo recuperar a imagem antiga do mesmo sem o cinismo dos violetianos.”¹⁰⁹

Enquanto o pensamento dos dois anteriores autores, Viollet-le-Duc e John Ruskin, tendia na radical separação entre história e contemporaneidade, entre velho e novo, Camillo Boito defendia uma síntese entre o tempo histórico e o moderno. Assim, a teoria boitiana fundamentada numa análise aprofundada da obra em que cada monumento é um caso único e distinto, pretende conservar os valores históricos, espirituais e estéticos do edifício sem renunciar ou evidenciar a contemporaneidade da intervenção.

¹⁰⁸ CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, página 40.

¹⁰⁹ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 159.



Figura 15. Reconstrução do campanário de S. Marcos por Gaetano Moretti (1860-1938) - *Restauro storico*

Quando foi necessário intervir na Torre de San Marcos em Veneza, que em 1902 se tinha desmoronado, a atitude tomada recaiu sobre o **restauro histórico**. Ainda que tenha surgido no mesmo contexto temporal e espacial (Itália) que a teoria de Boito, esta ideologia de restauro vai ser divergente.

O *restauro histórico*, cujo protagonista máximo é Luca Beltrami (1854-1933), consiste numa investigação histórica, admitindo a reprodução mimética. Desta forma, considera-se legítimo a cópia desde que esteja assente em dados absolutamente seguros. Ao contrário da tese violletiana pela procura dos modelos medievais ideais que permitia melhorar os defeitos, a tese de Beltrami defende a procura pela realidade histórica original do monumento, apoiada em documentos relativos ao edifício.

O critério racional assumido nesta intervenção da Torre de San Marcos baseou-se no “*com’era e dov’era*”, caracterizado pela reprodução da volumetria e linguagem do objeto no espaço público. Contudo a solução adotada foi o uso do betão armado na estrutura e os materiais tradicionais no revestimento, o que fez com que a nova torre pesasse menos duas toneladas do que a antiga, ao mesmo tempo que asseguravam a recuperação dos valores emocionais, simbólicos e urbanos.

Ainda que esta prática tenha sido desastrosa em diversos momentos, originando interpretações personalizadas e subjetivas, vai fundamentar os restauros das obras arquitetónicas modernas como a Villa Savoye de Le Corbusier ou a reconstrução do Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe.



Ao longo do século XX o debate em torno do restauro arquitetônico é fomentado por novas tendências teóricas. Entre os acontecimentos que potenciaram a riqueza deste debate destacam-se as consequências das duas Grandes Guerras, a eclosão do Movimento Moderno na Arquitetura ou ainda o desenvolvimento incontrolado das cidades.

No contexto italiano, para além do restauro moderno de Camillo Boito e do restauro histórico de Luca Beltrami, surgem outros dois teóricos: Gustavo Giovannoni, defendendo o restauro científico e Cesare Brandi, o *restauro crítico*. De salientar também o historiador austríaco Aloïs Riegl com o seu celebre ensaio *O Culto Moderno dos Monumentos* de 1903. Aloïs Riegl (1858 – 1905)

Aloïs Riegl, revela-se crucial para o debate deste tema, com uma análise crítica e reflexiva sobre a noção de monumento e sobre os valores impostos pela sociedade contemporânea e que determinam a atividade de conservação e de restauro moderno.

Segundo este autor, é a partir do Renascimento que se constitui uma nova ideia de memória ancorada nos valores artísticos e históricos dos monumentos da Antiguidade, onde “*pela primeira vez, os homens reconhecem os pioneiros estágios da sua própria atividade artística, cultural e política em obras e ações das quais estão separadas por mais de mil anos. (...)*”¹¹⁰.

Este episódio marca o início da “*verdadeira preservação dos monumentos, no sentido moderno da palavra.*”¹¹¹ ao serem implementadas as primeiras leis de proteção dos monumentos. Até então, ao serem reutilizados e preservados, algumas obras de arte, estavam a ser consideradas pelo seu valor de utilidade¹¹² e não pelo seu valor de memória.

Esta noção moderna de monumento histórico e artístico que surge a partir do século XV é distinta da noção antiga de monumento intencional, “*uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos*”¹¹³. Neste sentido, ambas as categorias partem do valor de memória, enquanto que nos monumentos intencionais é-nos imposto pelos seus criadores, nos monumentos não-intencionais é uma criação moderna da sociedade.

¹¹⁰ RIEGL, Aloïs, *O culto moderno dos monumentos: A sua essência e a sua origem*, página 13.

¹¹¹ RIEGL, Aloïs, *O culto moderno dos monumentos: A sua essência e a sua origem*, página 42.

¹¹² Quando, no século XI se ocupam os arcos do Coliseu romano por habitações, depósitos ou oficinas; ou quando o Partenón, no século V, é convertido em basílica dedicada a Santa Sofia, não estariam a considerar os seus valores rememorativos ou artísticos, mas apenas a utilidade dos monumentos para se adaptarem a novas funções.

¹¹³ RIEGL, Aloïs, *O culto moderno dos monumentos: A sua essência e a sua origem*, página 31.

Em *O Culto Moderno dos Monumentos*, Riegl articula o seu discurso distinguindo os valores rememorativos, ligados à memória, e os valores de contemporaneidade, que pertencem ao presente, e que legitimam a conservação dos monumentos.

Os **valores rememorativos**, em que se reconhece que o monumento pertence a um passado histórico, por sua vez, podem ser divididos em função das diferentes exigências de restauro: aqueles cujo desejo partiu dos seus criadores de se manterem vivos (**valor rememorativo intencional**¹¹⁴); aqueles cuja escolha resulta do reconhecimento contemporâneo dos seus valores e significados (**valor histórico**¹¹⁵); e todas as obras feitas pelo homem cujo caráter passado seja evidente (**valores de antiguidade**¹¹⁶).

Em oposição, os **valores de contemporaneidade** são aqueles que, à semelhança das criações modernas, conseguem satisfazer as necessidades - tanto espirituais como materiais - do homem contemporâneo. Riegl considera que o que distingue o monumento histórico da ruína é o **valor instrumental**. Esta classificação corresponde à satisfação das necessidades materiais, desta forma, o valor instrumental exige o restauro como forma de se adaptar a uma nova finalidade de uso.

O valor artístico é uma questão subjetiva que é estabelecida em função das necessidades espirituais do homem contemporâneo, de responder às *exigências da vontade de arte moderna*¹¹⁷

Gustavo Giovannoni (1873-1947) é a principal figura do pensamento italiano sobre o restauro na primeira metade do século XX. Utiliza a tese de Camillo Boito como ponto de partida de uma reflexão sobre o tema em que o monumento, valorizado como documento histórico e como obra de arte, não admite reconstruções estilísticas e hipotéticas. Desta forma, a sua teoria baseia-se na procura pelo equilíbrio “*entre as exigências da verdade histórica e os problemas de natureza estética que a obra acarreta*”¹¹⁸.

Defensor do *restauro científico*, Giovannoni teve um contributo determinante na redação da Carta de Atenas de 1931 e da Carta de Restauro Italiana de 1932.

¹¹⁴ O **valor rememorativo intencional** aspira à imortalidade. Neste sentido, legitima a intervenção.

“A Coluna Trajana perderia o seu valor se não fosse possível «ler» no seu fuste a longínqua proeza da conquista de Dacia pelo imperador romano.” JUSTICIA, Maria José Martínez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 279.

¹¹⁵ O **valor histórico** aporta um valor documental, onde nos interessa que o monumento se mantenha o mais completo e íntegro possível, omitindo as influências de degradação da natureza. Se substituirmos a pedra de um edifício que esteja deteriorada por uma igual, o valor histórico mantém-se inalterado, porque se mantém a mesma intencionalidade arquitetónica, no entanto, o valor de antiguidade desaparece, porque se perde a matéria original.

¹¹⁶ “Mesmo o mais limitado dos camponeses, saberá diferenciar um campanário antigo de um campanário novo”, RIEGL, Alois, *O culto moderno dos monumentos: A sua essência e a sua origem*, página 54.

Podemos reconhecer que algo é antigo pela percepção visual de que pertence a um tempo mais ou menos passado, cuja progressiva degradação e desgaste espelham a influência da passagem do tempo. Neste sentido o **valor de antiguidade** apenas admite a conservação para que o monumento tenha uma durabilidade maior.

¹¹⁷ RIEGL, Alois, *O culto moderno dos monumentos: A sua essência e a sua origem*, página 79.

¹¹⁸ JUSTICIA, Maria Jose Martínez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 282.

Entre muitos testemunhos escritos, destaca-se *“Il restauro dei monumenti”* (Roma, 1945), onde expõe a sua doutrina sobre restauro, dividindo-a em três partes: a primeira que se sustenta na investigação analítica exaustiva dos monumentos através do conhecimento de todas as suas vicissitudes e modificações; na segunda parte faz uma breve contextualização dos conceitos de restauro moderno, situando-os no final do século XVIII; por fim, na terceira parte, divide as operações de restauro em ações distintas e ajustáveis aos *monumentos vivos*¹¹⁹: consolidação¹²⁰, recomposição¹²¹, remoção¹²², completamento e inovação¹²³.

Das principais aportações do italiano sobre a disciplina de restauro, baseou-se em considerar o monumento, não exclusivamente pelos seus valores artísticos, como também pelas suas vicissitudes históricas e pelo contexto urbano¹²⁴ em que está inserido, onde os pequenos conjuntos de casas tinham o mesmo valor que os *grandes monumentos*¹²⁵. Assim, o seu conceito de monumento incluía, tanto as grandes obras da história da Civilização, como também *“qualquer construção do passado, inclusive modesta, que tenha valor artístico e constitua um testemunho histórico.”*¹²⁶

De uma forma sintética, considera-se que Giovannoni aperfeiçoou as teorias de Boito, introduzindo a questão do respeito pelo tecido urbano do monumento e pelas arquiteturas menores (valoriza estas construções em detrimento da arquitetura moderna). A posição conservadora que assume relativa aos conjuntos de interesse como os designados *“centros históricos”*¹²⁷ fazia com que advogasse a extinção das reformas urbanas inadequadas que foram surgindo de isolar o objeto e destruir o seu entorno, assim como as degradações, de modo a que o casco recuperasse os seus valores primitivos.

¹¹⁹ O historiador italiano fazia a distinção concetual entre monumentos mortos, aqueles de carácter arqueológico, e os vivos, aos que podiam continuar a satisfazer as necessidades do presente.

¹²⁰ **Consolidação** deve ser a principal ação para recorrer, sempre que possível, de forma a garantir a perdurabilidade do monumento.

¹²¹ **Recomposição** trata-se de recuperar os restos do edifício, posicionando-os no seu lugar de origem.

¹²² **Remoção** é quando se opta por destruir o acrescento porque carece de valores para o monumento.

¹²³ Quando for inevitável **innovar ou completar**, estas ações devem ser identificáveis de forma honesta e tangível, sem por em causa a veracidade do documento histórico.

¹²⁴ No texto *“a cidade que temos”* publicado em 1980, o arquiteto Álvaro Siza consolida esta postura: *“Pouco adianta a conservação (a proteção como sintomaticamente se diz) de alguns monumentos abstratamente isolados do contexto que os justifica. Imaginemos a Igreja dos Clérigos despojada do abraço do casario que a envolve, a curva de dourados reflexos que prepara, paralelamente ao alçado lateral, a elevação da famosa torre.”*

¹²⁵ Gustavo Giovannoni cit. In **RIVERA BLANCO, Javier**, *Restauracion Arquitectonica desde los origenes hasta nuestros dias*, página 144.

¹²⁶ Artigo 1º da Carta de Veneza de 1964.

¹²⁷ *“Deixar a cidade antiga tanto quanto possível intacta, conservando sempre o seu carácter e melhorando somente as condições de via através de medidas modestas.”* **CHOAY, Françoise**, *As questões do património*, página 199.

Giovannoni opunha-se radicalmente à inserção de complementos do movimento moderno nos centros históricos. Esta excessiva preocupação com a cidade antiga assente na preservação da memória e da identidade é paradoxalmente análoga ao conceito vanguardista de cidade moderna que não se preocupa com a história. Em ambas as mentalidades radicais, estabelece-se uma absoluta descontinuidade entre história e contemporaneidade, como se fossem realidades que não podem conviver. O respeito pela cidade histórica, renegando a sua adaptação às exigências contemporâneas e à sua própria evolução, faz dela uma “cidade-museu”, congelada, enclausurada e isolada.

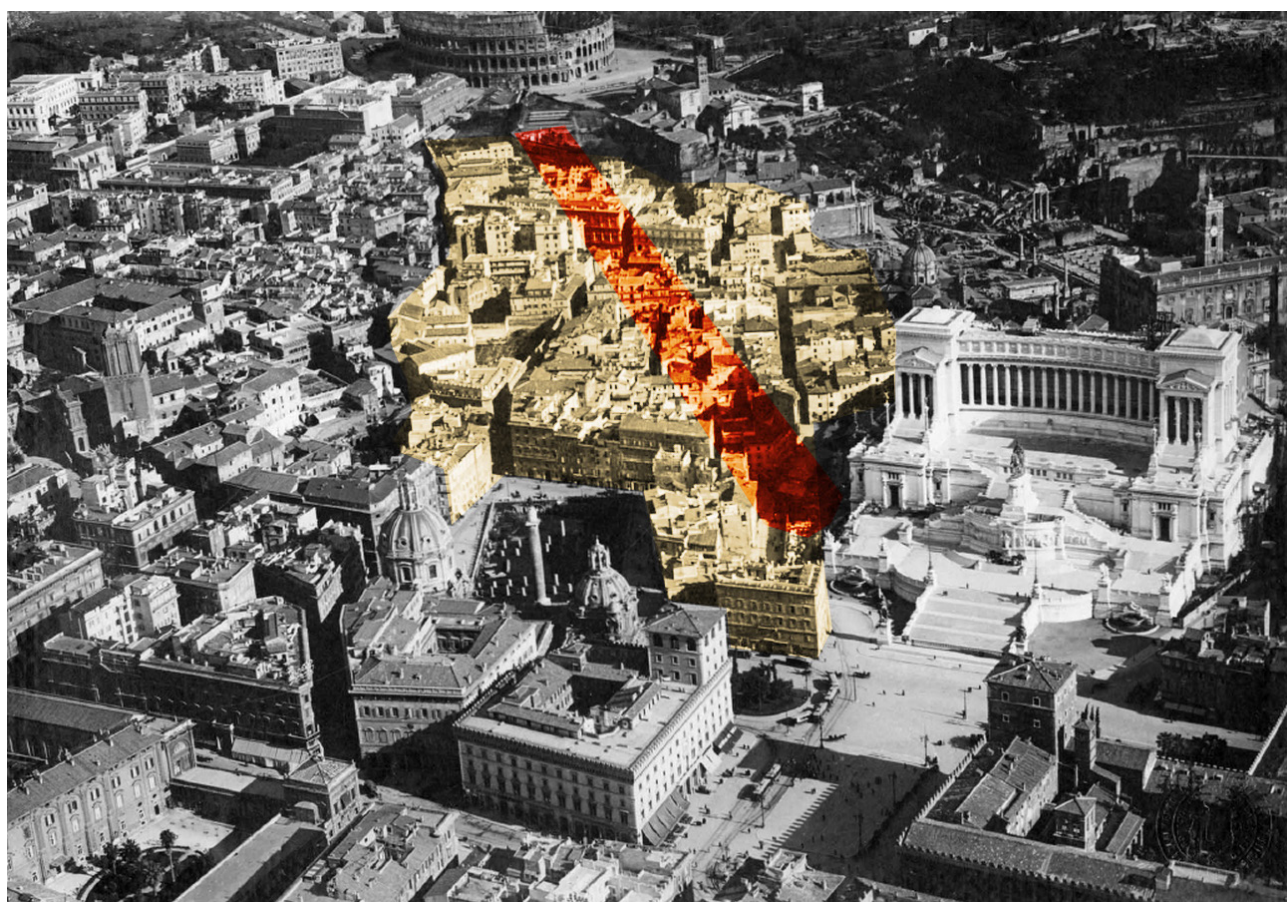


Figura 16. Vista aérea de Roma onde é evidente a marcação das operações urbanas para a abertura da Via dei Fori Imperiali (antiga via dell'Impero). A amarelo está assinalado o que seria demolido em 1920 e a vermelho a grande avenida criada que fazia a ligação entre o Coliseu Romano e a Praça de Veneza. Giovannoni condena estas reformas urbanas que destruíam os centros históricos para criar vias imensuráveis, onde o ambiente urbano inerente aos monumentos era apagado. (fotografia editada pelo autor)

CARTA DE ATENAS DO RESTAURO DE 1931

“A carta de Atenas codifica normas válidas para todas as nações, convertendo-se assim no primeiro documento internacional sobre restauro assumido por todas as delegações.”¹²⁸

A destruição do património inerente à Primeira Guerra Mundial¹²⁹, com o intuito de apagar as referências culturais dos inimigos, havia gerado uma cooperação internacional, que reconhecia o valor de uma herança comum onde se defende a primazia da coletividade perante o interesse privado. Esta atitude foi materializada na Sociedade das Nações em 1919 que, por sua vez, tutelou em 1926 o Serviço Internacional dos Museus, que incentivava a discussão científica e técnica a nível internacional.

No ano de 1931, a Conferência de Especialistas para a Proteção e Conservação dos Monumentos de Arte e de História resultou na publicação da Carta de Atenas do Restauro. A redação deste tratado representou um importante ponto de referência no plano do restauro e incentivou regulamentos em vários países europeus, de que é exemplo a Carta de Restauro Italiana de 1932.

Entre os pontos fundamentais desta carta, podem ser destacados alguns que coincidem com os princípios desenvolvidos numa primeira fase por Camillo Boito e que seriam consolidados posteriormente por Gustavo Giovannoni, no designado *restauro científico*.

“A Conferência recomenda que se mantenha a ocupação dos monumentos, que se assegure a continuidade da sua vida consagrando-os, contudo a utilizações que respeitem o seu carácter histórico ou artístico.”¹³⁰ Algo que ia ao encontro da linha de pensamento do francês Viollet-le-Duc, no século XIX.

A nível do restauro, a Carta adverte para uma investigação séria e pluridisciplinar entre arquitetos, arqueólogos, restauradores e cientistas, devendo cada caso ser tratado de forma singular. Privilegiava-se a manutenção e conservação regular dos monumentos de forma a evitar as intervenções integrais.

Na situação em que um restauro surja como indispensável, como consequência de degradação ou de destruição, devem ser respeitados os valores históricos e artísticos do passado sem abolir o estilo de nenhuma época. Neste sentido, aprova-se o emprego sensato das técnicas modernas, em especial do betão armado, de forma dissimulada a não perturbar o carácter e a imagem do monumento.

¹²⁸ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 172.

¹²⁹ Com 70 milhões de militares envolvidos, e com 9 milhões de mortos, a guerra mundial revolucionou a Europa e colateralmente o resto do mundo, abrindo caminho a múltiplas alterações sociais, políticas, económicas e, consequentemente, artísticas e estéticas. VAZ, Pedro, *Edificar no Património*, página 249.

¹³⁰ Carta de Atenas de 1931, disponível in www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeAtenas.pdf

Quando se trata de ruínas impõe-se uma conservação escurpulsosa, recolocando no seu lugar os elementos originais encontrados (anastilose) sempre que o caso o permita; os materiais novos necessários a este efeito deverão ser sempre identificáveis.¹³¹

Assim como Gustavo Giovannoni reiterava, a valorização da envolvente mais próxima dos monumentos deve ser objeto de cuidados particulares, de forma a preservar a paisagem e o ambiente a eles inerentes. Esta atitude de considerar uma escala mais abrangente como uma parte integrante do património que deverá ser respeitado, descartando considerar o monumento como objeto isolado, foi outro ponto importante da Carta de Atenas do Restauro (1931) e que será contestado pelo CIAM, na redação da Carta de Atenas do Urbanismo Moderno (1933).

A Carta de Atenas teve uma ampla repercussão por toda a Europa, contudo vai revelar incapacidade para confrontar as consequências da 2ª Guerra Mundial, caracterizados por anos de reconstrução que deram lugar a uma revisão do *restauro científico* e posteriormente ao surgimento do *restauro crítico* e da Carta de Veneza de 1964.

¹³¹ Carta de Atenas de 1931, disponível in www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeAtenas.pdf

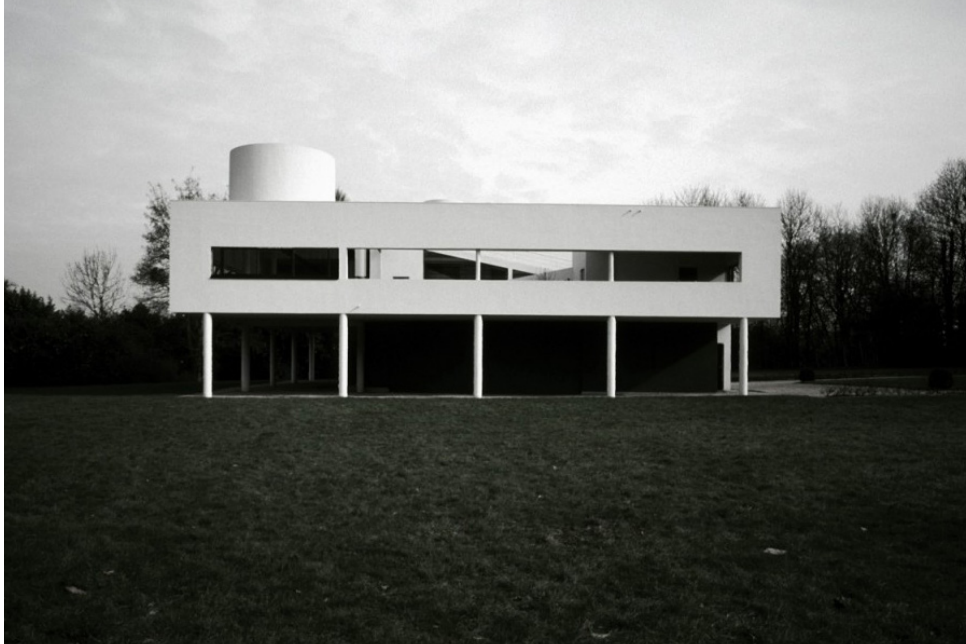


Figura 17. VILLA SAVOYE, LE CORBUSIER, 1928 – a máquina de habitar.

“Volumes simples, superfícies definidas mediante as linhas diretrizes dos volumes, a planta como princípio gerador (...) os elementos da nova arquitetura já podem ser reconhecidos nos produtos industriais: as naves, os aviões, os automóveis (...) a casa deve ser construída em série, como uma máquina; as transformações nos pressupostos econômicos e técnicos comportam necessariamente uma revolução arquitetônica...” LE CORBUSIER, Vers une Architecture, 1923

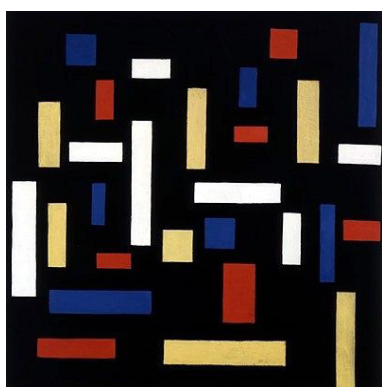


Figura 18. Composition VII, Theo Van Doesburg, 1917

“... quando um fotógrafo fotografa uma maçã, vemos a maçã tal como se nos apresenta na natureza; quando um pintor pinta uma maçã, ainda que seja verdade que vemos a mesma maçã, ela aparece-nos modificada; juntou-se-lhe algo; a emoção que o pintor expressou na sua obra é a causa desta mudança (...) Trata-se de algo que o pintor acrescentou, pois como é evidente, nisto a maçã não teve qualquer participação. Por isso, a conclusão era: abandona a maçã e pinta só a emoção sem o objeto que a motivou. Desta maneira, o escritor esboçava o nascimento da arte abstrata. Inclusive suponha que a maçã distrairia o pintor, impedindo-o de uma reprodução pura da sua intenção.” PIETER OUD, Jacobus Johannes, 1960



Figura 19. Plano Voisin, Le Corbusier, 1925.

Um dos projetos mais radicais da arquitetura moderna pela postura de ruptura com a história. Desta forma, Le Corbusier, influenciado pelas doutrinas de Milyutin, apresenta o plano de demolição do existente no centro de Paris, substituindo por grandes torres cruciformes que albergavam serviços e habitações.



Figura 20. Torre EmFriedrichstasse, Mies Van Der Rohe, 1921.

A proposta do arquiteto Mies van der Rohe para uma torre em Berlim impunha-se no tecido urbano existente pelo seu valor de novidade. O confronto entre os valores do tecido urbano e a peça de vidro proposta evidenciam a atitude radical de ruptura. Símbolos da tecnologia e do poder construtivo.

ECLOSÃO DO MOVIMENTO MODERNO

A problemática do restauro que era a principal questão teórica do final do século XIX aparece como secundária perante a dinâmica de uma arquitetura moderna. A Revolução Industrial que se alastrou entre o século XVIII e XIX, contribuiu decisivamente para o desenvolvimento dos métodos construtivos, potenciando o aparecimento de uma nova linguagem arquitetónica, abstrata e industrializada, em que a forma seguiria a função (*“form follows function”*).

Na vertente social, a Revolução Industrial tinha cooperado para o aumento demográfico súbito dos centros urbanos e consequentemente para o decréscimo da qualidade de vida dos operários. Um dos principais desafios do Movimento Moderno seria, através da indústria, resolver as carências sociais com a produção de casas em série (poder-se-iam produzir casas como se produziam carros), numa absoluta rotura com os modelos superados do passado. O racionalismo optou pela construção com os materiais provenientes da indústria, repudiando os tradicionais. Dividiram-se os arquitetos ditos modernistas e os ecléticos e historicistas.

A vontade da arquitetura do Movimento Moderno pretendia acentuar o contraste entre o valor de novidade e o valor de antiguidade, através da volumetria e da materialidade. A ideologia adotada era precisamente enfatizar a diferença entre as velhas e as novas arquiteturas, posições que estão materializadas nos projetos de Friedrichstrasse de Mies van der Rohe para Berlim ou no de Le Corbusier para a área central de Paris.

A fundação da Bauhaus em 1919 por Walter Gropius ia no sentido de encontrar uma linguagem adequada à contemporaneidade, baseada na funcionalidade, baixo custo e na possibilidade de produção em massa. A escola estava em harmonia com o clima esotérico em que se vivia, e cujo intuito era o de expressar o espírito da época. Posteriormente, entre 1928 e 1956, o objetivo de que esta atitude moderna se mantivesse universal e coesa deu lugar ao CIAM, Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, dos quais participavam, entre outros, Le Corbusier e Walter Gropius.

Posteriormente, a universalização de uma receita unitária, monótona e modelada que o Movimento Moderno havia gerado, tornou-se rapidamente desinteressante e esta linguagem funcionalista começa a aparecer contaminada com alusões à tradição, ao vernáculo e ao lugar. É uma *recuperação romântica da preocupação pela relação do homem e das suas obras com a natureza*¹³² onde aparece um discurso de respeito à identidade assente na regionalização.

¹³² VAZ, Pedro, *Edificar no Património*, página 297.

CARTA DE ATENAS DO URBANISMO MODERNO DE 1933 – IV CIAM

O IV CIAM realizado em 1933, foi responsável por desenvolver o tema da cidade industrial funcional, redigido na **Carta de Atenas do Urbanismo Moderno**, onde a casa-máquina dá lugar à cidade-máquina. Neste tratado urbanístico defendia-se que a cidade deveria estar dividida em três zonas funcionais: habitação, trabalho e lazer.

Desta forma, acreditava-se que a solução ao problema urbano se basearia no desenho novo para o homem novo, *“absolutamente racional, livre de laços sentimentais com o passado e feliz de viver no novo universo do triunfo da mecanização e na nova era projetada em direção a uma harmonia tecnológica futura e a uma imaginária igualdade social”*.¹³³

Os interesses promovidos neste manifesto e que estão materializados no Plano Voisin de Le Corbusier, passavam pela demolição dos bairros históricos e pitorescos, que colidiam com os interesses da cidade, *“aqueles onde predominava a miséria, a promiscuidade e as doenças”* e consequente substituição por superfícies verdes que acomodassem equipamentos públicos.

A salvaguarda dos testemunhos materiais passados era exclusiva aos monumentos ou conjuntos urbanos que fossem considerados de caráter excecional, estando as suas áreas envolventes, a estes mesmos monumentos, também sob alvo de destruições. Quanto à intervenção, as linguagens miméticas eram condenáveis, porque consideravam que cada época deveria utilizar as técnicas que dispusessem, e que fingir linguagens seria, portanto, falsear a realidade.

Gustavo Giovannoni (1873-1947) opunha-se radicalmente ao Movimento Moderno e às reformas urbanas que defendiam, considerando a cidade histórica como um monumento em si. Desta forma, condenava a atitude de isolar os monumentos e era a favor de que a envolvente dos monumentos fosse parte integrante de um património que devesse ser igualmente preservada. Uma posição que seria igualmente adotada na redação da Carta de Atenas do Restauro de 1931.

¹³³ GRAVAGNUOLO, Benedetto, *História del urbanismo en Europa*, página 333.



Figura 21. Imagem da Praça do Mercado em Varsóvia após os bombardeamentos nazis.

“Hitler escreveu que para destruir um povo, para nele apagar a consciência de si próprio, basta destruir os seus monumentos, o meio físico a partir do qual ele se identifica. A cidade de Varsóvia, vítima da aplicação deste “pensamento”, sentiu a necessidade imperiosa de reconstruir o seu centro histórico, e nem as dificuldades do pós-guerra limitaram esta vontade.” SIZA, Álvaro, 01 Textos, *A Cidade que temos*.

APÓS A 2ª GUERRA MUNDIAL

Entre a invasão alemã à Polónia em 1939 e a vitória dos Aliados em 1945, os efeitos devastadores provocados pela Segunda Guerra Mundial, fizeram-se notar nas mais de 50 milhões de mortes, na devastação de cidades inteiras, bem como na destruição de inúmeros testemunhos patrimoniais. As consequências bélicas fizeram com que se questionasse as exigências do restauro científico, bem como metodologias consideradas exemplares até antes de 1939. Os critérios defendidos na Carta de Atenas de 1931 e que foram aplicados em larga medida na Europa nos anos 20 e 30 revelaram-se absolutamente inoperativos para reagir às consequências do pós-guerra de 1945¹³⁴.

*“A acelerada renovação moderna e as demasiado rápidas reconstruções – ou melhor reprimatizações, reinvenções e refazimentos – dos monumentos, conjuntos e sítios destruídos que ocorreram depois da Segunda Guerra Mundial, inevitavelmente seguindo o primado de Luca Beltrami «come era dove era», ou as teses analógicas (que partiram de Viollet-le-Duc), provocaram nos Anos 50 uma reação crítica no quadro da qual surgiram, em 1964, os novos paradigmas do restauro incluídos na Carta de Veneza.”*¹³⁵

Perante a problemática em torno do restauro, surgem importantes reflexões por parte de especialistas italianos, nomeadamente Cesare Brandi (1906-1986), instaurando a reconhecida teoria do **restauro crítico**. A sistematização teórica de Brandi é uma das mais completas tentativas de criar uma tese com regras e princípios de intervenção no restauro.¹³⁶ *“O restauro constituiu o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão para o futuro.”*¹³⁷

Esta tese reiterava uma posição mais sensata, onde o restauro seria determinado em função da natureza e singularidade de cada obra. Esta forma de intervir consistia numa investigação crítica com o intuito de devolver a funcionalidade, bem como a unidade potencial da obra de arte, *desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem apagar nenhum sinal da passagem da obra de arte no tempo.*¹³⁸

¹³⁴ “Perante a lógica de atuações de extrema urgência para afrontar os gravíssimos desastres bélicos, recuperar a atividade nos territórios já pacificados, provocar a atividade económica e dar trabalho a milhares de obreiros e operários sem nenhuma possibilidade de sobrevivência, todas as autoridades europeias consideraram em crise deliberada os métodos restauradores sancionados como exemplares antes de 1939. Abriu-se nos círculos responsáveis pela salvaguarda do património um grande debate que teve soluções tão drásticas como as que exigiam os monumentos sobre os que tinham que ser intervencionados.” RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione*, página 178.

¹³⁵ AGUIAR, José, *100 anos de Património: Memória e Identidade. Portugal 1910-2010*, página 219.

¹³⁶ “Um restauro eficaz não deve considerar o tempo como algo reversível, intercambiável, nem abolir a história. Deve ter em conta as duas instâncias e decidir em cada caso particular.” BRANDI, Cesare cit in JUSTICIA, Maria José Martinez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 311.

¹³⁷ BRANDI, Cesare cit. JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 303.

¹³⁸ BRANDI, Cesare, *Teoría do Restauro*, página 4.

Cesare Brandi formalizou importantes reflexões para determinar quando é que o restauro é válido em função de distintos momentos que caracterizam a inserção da obra de arte no tempo histórico: 1- formalização, 2- intervalo, 3- receção. Desta forma, não se poderá falar em restauro no momento da génese da obra (1º tempo) - *restauro de fantasia*¹³⁹. No intervalo entre a criação e a receção, (2º tempo) o restauro que vai no sentido de abolir o lapso do tempo, é designado por *restauro de reprimato*, e será igualmente um erro para o italiano. Assim sendo, para Brandi, o único tempo legítimo para restaurar é o próprio presente da consciência do observador (3º tempo).

Neste seguimento, dever-se-á distinguir a **matéria/estrutura** e a **matéria/imagem** inerente a todas as obras da Humanidade. O restauro será uma ação válida para intervir sobre a estrutura mas não será sobre a imagem, uma vez que esta segunda atuação seria contrária às exigências da instância estética e histórica dos monumentos. Assim, será possível realizar uma reconstrução mediante *anastilosis*¹⁴⁰ quando o edifício está há relativamente pouco tempo em ruínas, ou com materiais diferenciados, sempre que não seja alterada a imagem do monumento.

No caso das **ruínas**, consideradas como um documento histórico, tentar recuperar a imagem original seria uma completa falsificação histórica e estética. Deste ponto de vista, só existe uma opção, conservar o existente.

Os **acrescentos**¹⁴¹ só deverão ser eliminados se constituírem uma intromissão abusiva e deformadora da realidade, contudo quando estes elementos, acabam por se integrarem formalmente na obra, estes deverão ser preservados. Quanto à **pátina**, esta será um acréscimo natural causada pelo desgaste do tempo na obra, e que constituiu um testemunho histórico e da antiguidade da obra, pelo que, despojar-se desta realidade para que a matéria adquira frescura e brilhantismo, resulta numa falsificação.

*“A teoria brandiana, assim, articulada, é a que dará origem à famosa Carta do restauro de 1972, de tanta transcendência e ainda perfeitamente válida na atualidade. Certamente, a teoria de Brandi constitui uma referência fundamental para a teoria e prática do restauro, ainda hoje não superada.”*¹⁴²

¹³⁹ “... a pior, segundo Brandi.” JUSTICIA, Maria Jose Martínez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 311.

¹⁴⁰ *Anastilose* é um termo arqueológico para designar uma reconstrução em que são usados os elementos arquitetónicos originais.

¹⁴¹ “Mas como a obra de arte se apresenta com a bipolaridade da historicidade e da estética, a conservação e a remoção não poderão ser feitas nem a despeito de uma, nem no desconhecimento da outra”. BRANDI, Cesare, *Teoria do Restauro*, página 45.

¹⁴² JUSTICIA, Maria José Martínez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 315.

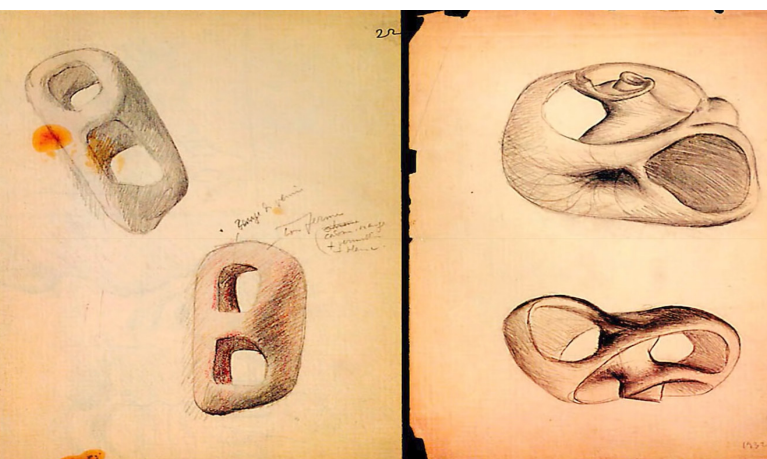


Figura 22. Desenhos de Le Corbusier sobre elementos da Natureza.



Figura 23. É inevitável tecer comparações entre os monumentos megalíticos e o projeto do século XX de Le Corbusier.

“O inesperado começa a imergir. Esse mundo primitivo das rochas, dos fósseis (...) aquilo que tinha designado por «objects de réaction poétique» começam a aparecer na sua arquitetura. Todo o mundo do irracional, do inesperado, do lírico (...) Estes desenhos de conchas são os que agora, governam a sua obra.” FERNANDEZ-GALIANO, Fernando



Figura 24. Igreja de Notre Dame em Ronchamp, LE CORBUSIER, 1950-1955

“O velho mestre racionalista (Le Corbusier) tinha-se convertido em irracional.”
FERNANDEZ-GALIANO, Fernando.

O trauma da 2ª Guerra Mundial vai ter repercussões profundas na Arquitetura. O otimismo da arquitetura abstrata ligada à industrialização vai entrar em crise. O projeto de Le Corbusier da igreja de Notre Dame em Ronchamp é o exemplo paradigmático de uma rutura, de uma quase negação com a sistematização dos sólidos simples, da produção de casas em série, aquilo que o arquiteto modernista defendia até aos finais dos anos 30.

Neste caso a racionalidade será reposta por um projeto que apresenta um caráter escultórico e orgânico, estabelecendo relações com o ambiente envolvente. A expressividade plástica de uma certa alusão ao primitivismo, de paredes orgânicas e rugosas substituiu a arquitetura purista dos ângulos retos, das paredes lisas.

CARTA DE VENEZA DE 1964:

Em 1945, a Organização das Nações Unidas, cria a UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, cuja finalidade era promover convenções e recomendações a nível internacional para a salvaguarda do Património. Entre elas, pode-se enumerar, a Convenção de Haia em 1954, o I Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos em 1957 e em 1964 acontece o II Congresso que resulta no documento conhecido como a Carta de Veneza.

Se a Carta de Atenas privilegiava os valores documentais da obra, a Carta de Veneza, dará primazia à condição de igualdade entre os valores artísticos e históricos. No seguimento do pensamento de Brandi, o objeto de restauro deve considerar simultaneamente a instância estética e a instância histórica e procurar o melhor equilíbrio entre ambas.

A noção de monumento histórico passa a englobar, além do objeto isolado, uma escala de atuação mais abrangente, com a inclusão dos *centros históricos, sítios arqueológicos ou lugares pitorescos e naturais*. De igual forma, passou a incluir todos os períodos históricos, como a inserção de obras recentes, desde que conotadas com um significado cultural.

A Carta de Veneza alertava para o compromisso de preservar para gerações futuras, uma importante herança cuja autenticidade devia ser mantida o melhor possível. Assim, os edifícios deveriam ser adaptados a uma função útil, na continuidade da Carta de Atenas, mas sem nunca alterar as *relações de volume, cor, enquadramento e escala do monumento*.¹⁴³ Quando aos conjuntos urbanos, a Carta de Veneza revela-se bastante atual, ao considerar fundamental a relação com a envolvente próxima dos edifícios, ao qual deve ser “preservado e protegido de ruturas volumétricas e cromáticas”¹⁴⁴.

No que diz respeito ao restauro material, a autenticidade era defendida pelo uso de materiais originais, revelando alguma prudência quanto à introdução de novos materiais que poderiam causar patologias graves. Os novos materiais devem procurar uma continuidade integrada entre duas realidades, mas devem ser identificados no estrato histórico a que pertencem.

Desta forma, convém respeitar os materiais utilizados, assim como todas as intervenções que foram acontecendo ao longo das diferentes épocas. Quando se intervém, defende-se uma atitude de reversibilidade, isto é, deverá ser possível voltar ao momento antes da intervenção.

¹⁴³ Carta de Veneza (1964) op. Cit. Artigo 5 e 6.

¹⁴⁴ VAZ, Pedro, *Edificar no Património*, página 333.

Neste sentido, este tratado não definia receitas universais de atuação, optando por uma posição mais deontológica, onde cada caso implicaria uma interpretação condizente com o contexto específico. O diagnóstico e a própria intervenção deviam ser executados por uma equipa multidisciplinar, recorrendo a todas as técnicas e métodos científicos.

Seguiram-se, entre outros, a Carta Italiana do Restauro (1972), a Carta de Amesterdão ou ainda a Carta de Cracóvia (2000). Estes documentos espelham a evolução dos critérios de intervenção no património e visam dar resposta aos problemas e preocupações que foram surgindo. Embora com limites definidos, permitem a flexibilidade para responder às exigências de cada intervenção, onde quem restaura deve aportar uma sensibilidade crítica que vá de encontro a uma solução válida e coerente de atuar.



Figura 25. Fotografia antes do restauro da Villa Savoye do arquiteto Le Corbusier.

Quando se fala do restauro da arquitetura moderna, some-se o problema da autenticidade, quer pela proximidade temporal, quer pelo uso dos materiais e técnicas construtivas análogas. A isto, acresce o facto de existirem, na maioria dos casos, desenhos, fotografias e documentos que auxiliam na reconstrução mimética da realidade que se havia dissipado.

Esta atitude está materializada no caso da Villa Savoye do arquiteto Le Corbusier, que foi adquirida pelo estado francês que a restaurou e a destinou a museu. A fidelidade da intervenção original segue a lógica da atitude da escola francesa do século XIX, demonstrando que os intervenientes tinham o mesmo respeito pela obra corbusiana que Viollet Le Duc pelo gótico, entendida como obra perfeita.

EXACERBAÇÃO DO PATRIMÓNIO NO SÉCULO XXI:

“No dia seguinte da Segunda Guerra Mundial, o número de bens inventariáveis tinha-se multiplicado por dez...”¹⁴⁵

Com a valorização excessiva dos testemunhos do passado à escala global¹⁴⁶, resultante da massificação do turismo, dos media e do discurso político, surge o desafio à sociedade de questionar a noção atual de património e de perceber a repercussão desta *“indiscriminada e acelerada especulação com os bens patrimoniais”¹⁴⁷*.

Conservar a história mais do que uma simples moda, passou a ser uma obsessão moderna. Património mais do que um conceito, tornou-se uma mentalidade, com implicações económicas e sociais evidentes. O principal desafio do turismo será apropriar-se dos recursos patrimoniais numa perspetiva de desenvolvimento durável, assente em critérios de qualidade.

“(...) sobretudo numa época em que o turismo ascendeu à condição de grande indústria mundial e fez do património verdadeiros ativos a rentabilizar (...) Aliás, o que é o turismo senão uma gigantesca máquina de reproduzir fantasmagorias, isto é, monumentos?”¹⁴⁸

Esta lógica de sacralização transformou os monumentos em produtos de consumo e de espetáculo que se pretendem manter eternas e cuja perda é inadmissível, num prisma exclusivo de rentabilidade do Turismo, inconsciente do seu valor artístico ou histórico¹⁴⁹. Os governantes tomaram a consciência do enorme potencial económico que acarretava este parque de atrações arquitetónico sobre um público *“esfomeado por cultura (ou pelo menos do aspeto mais externo da mesma)”¹⁵⁰*. A isto, acrescenta-se uma atitude milenar que privilegia o novo ao velho, a força humana à força da natureza, *voltado para a valorização da integridade formal do monumento*, em detrimento da sua natural decadência.

Antagonicamente, ainda existem exemplos de áreas urbanas e rurais que incluem as designadas *construções menores*, como a presente dissertação pretende evidenciar, em que a carência de uma valorização tem contribuído para uma musealização desprovida de vida real. Esta inadaptabilidade de metamorfose tem contribuído para uma extinção progressiva de um sentimento de identificação no tempo e no espaço.

¹⁴⁵ CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, página 10.

¹⁴⁶ Desde então, a condição de património transformou-se numa categoria heterogénea e quase “omnipresente” que passou a incluir “as mais diversas manifestações culturais, desde as de suporte material e natural às intangíveis” * afastando-se assim definitivamente de uma matriz que advinha essencialmente da arqueologia e da história da arquitetura erudita.

* CHOAY, Françoise, *Património e Mundialização*, página 9.

¹⁴⁷ VILLAC, Maria Isabel, *A Alegoria do património*.

¹⁴⁸ LEVI BISMARCK, Pedro, O cansaço dos Monumentos.

¹⁴⁹ “Estes locais são vazios, descontextualizados, são representações plásticas de um passado irreal, sem sons nem cheiros, sem vivência alguma.” PERALTA DA SILVA, Elsa, *Património e Identidade. Os desafios do Turismo Cultural*, página 221.

¹⁵⁰ JUSTICIA, Maria José Martinez, *História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, página 274.



Figura 26. Incêndio de Notre Dame de Paris, 2019

A sacralização ou, por outras palavras, a intensidade consciente do interesse de alguns monumentos, como no caso do incêndio da Notre Dame de Paris (2019), canalizou mais solidariedade financeira que qualquer outra tragédia humanitária. É precisamente neste confronto entre as necessidades básicas do ser humano e na reconstrução de um símbolo nacional que a situação hiperbólica da defesa patrimonialista se tornou mais evidente.

CORRENTES FILOSÓFICAS

PRINCIPAIS ACONTECIMENTOS

HUMANISMO

CLASSICISMO

ILUMINISMO

ROMANTISMO



1



2



3

Der Wanderer uber dem Nebelmeer
DE CASPER DAVID FRIEDRICH
“Tenho que me render ao mundo que me rodeia,
unir-me às suas nuvens e pedras,
para poder ser aquilo que sou.
Preciso da solidão para poder
comunicar com a Natureza.”
(Friedrich, 1820)



4



5

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

INÍCIO DA CONSERVAÇÃO DOS MONUMENTOS
“(…) Pode-se afirmar com toda a justiça que a verdadeira conservação de monumentos no sentido moderno começou no Renascimento italiano com o despertar de uma estima consciente pelos monumentos clássicos (…)”
RIEGL, Alois, O culto Moderno dos Monumentos

DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO MODERNO DE RESTAURO
“Desde o Império romano até meados do século XVIII restaurar uma obra de arquitetura, significava geralmente atuar de forma inovadora nessa mesma obra, segundo a valorização distinta que cada tempo teria sobre ela”
RIVERA BLANCO, Javier, De varia restauratione



VIOLLET-LE-DUC
(1814-1879)



JOHN RUSKIN
(1819-1900)



CAMILLO BOITO
(1836-1914)

1462 CUM ALMA NOSTRAM URBEM
Bula Papal que impedia “todos, religiosos ou leigos sem exceção, independentemente do seu poder (…)
de demolir, quebrar, danificar ou transformar em cal, de forma direta ou indireta, pública ou secretamente, qualquer edifício público da Antiguidade ou quaisquer remanescentes de edifícios antigos…”

1794
“Todos os estudiosos da teoria e da história do restauro assinalam a data de 1794 como a das origens jurisprudenciais da conservação dos monumentos.”
RIVERA BLANCO, Javier, De varia restauratione

1931
CARTA DE ATENAS

1964
CARTA DE VENEZA

2000
CARTA DE CRACÓVIA



1415

DESCOBERTA DO TRATADO DE VITRUVIO DE ARQUITECTURA (“OS DEZ LIVROS DE ARQUITECTURA”, C. 27-16 A.C.)



1420-35

INÍCIO DA CÍRULA DA CATEDRAL DE FLORENÇA POR FILIPPO BRUNELLESCHI



1452

DE RE AEDIFICATORIA DE LEON BATTISTA ALBERTI



1490

THE PROPORTIONS OF THE HUMAN BODY ACCORDING TO VITRUVIUS LEONARDO DA VINCI



1570

I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA ANDREA PALLADIO

XV

Emergência de uma nova ordem cultural e artística: o Renascimento. Afastando-se do pensamento medieval teocêntrico, o Renascimento propõe reavivar um conjunto de valores fundados na Antiguidade Clássica: o Humanismo e o Antropocentrismo.

XVI

Eclosão da reforma protestante luterana contra os privilégios da igreja católica. Período de incerteza, de angústia e de inquietação.

XVII

Emergência das monarquias absolutas: deus é o rei. Da mesma forma, há que assinalar o progresso do pensamento científico.

XVIII

Caracterizado pelo século das luzes, foi um período da cultura europeia marcado pelo racionalismo filosófico, pela exaltação das ciências e pela crítica da ordem social, valores que haveriam de estar na base da Revolução Francesa. Aos séculos de obscurantismo e ignorância que os antecedia, o iluminismo propõe uma rotura assente no respeito pela humanidade.

XIX

O século XIX é o período, por excelência, dos nacionalismos. Estas ideias nacionalistas centravam-se na defesa de valores culturais e étnicos muito definidos.

XX

O século XX foi particularmente conturbado, agitado e conflituoso. O acentuado crescimento da indústria, da tecnologia e da produção não deixou de criar tensões políticas, rivalidades ideológicas e um clima de grande instabilidade entre potências que conduziria a conflitos de dimensão mundial.



MOVIMENTO ARTS AND CRAFTS



1928-31
VILLA SAVOYE



1934-36
FALLINGWATER HOUSE



1950-55
IGREJA DE NOTRE-DAME-DU-HANT

IDADE MÉDIA



QUEDA DE CONSTANTINOPLA

IDADE MODERNA



REVOLUÇÃO FRANCESA

IDADE CONTEMPORÂNEA

HUMANISMO

O humanismo, que emerge em Itália a partir do século XIV, opunha-se à escolástica medieval, centrando o seu interesse no Homem, no conhecimento e na ação no mundo. Os filósofos humanistas criticavam as injustiças sociais, o absolutismo tirânico e a intolerância religiosa, defendendo um novo mundo fundado no progresso técnico e científico, na moralização dos costumes, no liberalismo político e na educação do povo.

CLASSICISMO

Sistema artístico e literário que tem como referências o estilo, o género ou a linguagem dos artistas e escritores da Antiguidade greco-romana.

ILUMINISMO

Defendia o pensamento racional, a liberdade e o progresso científico como único caminho para o bem-estar e a felicidade do homem.

“A luz da razão espalha-se por todos os campos da atividade humana e procura uma explicação, um motivo, uma causa para tudo. A objetividade, o racionalismo e a polémica são as armas que se esgrimem contra anos de intuição e conhecimentos imprecisos e vagos.”

JUSTICIA, Maria Jose Martinez, História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística

ROMANTISMO

Os românticos opunham-se à vida estéril a que a sociedade industrial e a burguesia tinham conduzido o Homem. Refugiavam-se na Natureza, como fonte de refúgio e de inspiração inesgotável. Por outro lado, encontravam nos meios rurais, alegadamente não corrompidos pelas conquistas da civilização moderna, as mais profundas e genuínas raízes da cultura e da sua identidade nacional.

PRINCIPAIS ACONTECIMENTOS:

1. DESENVOLVIMENTO DA IMPRENSA (JOHANN GUTENBERG, 1455)

Possibilitou uma maior difusão da informação e do conhecimento (ideal humanista), assim como o debate crítico entre as populações.

2 . REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

Consistiu numa profunda mudança tecnológica, económica, social e cultural, ocorrida a partir de meados do século XVIII até às primeiras décadas do século XIX. *“Com efeito, a chegada da era industrial enquanto processo de transformação, mas também de degradação do ambiente humano, contribui, juntamente com outros fatores menos importantes, como o Romantismo, para inverter a hierarquia de valores atribuídos aos monumentos históricos e privilegiar pela primeira vez os valores da sensibilidade, nomeadamente estéticos.”*

CHOAY, Françoise, Alegoria do Património.

3. APARECIMENTO DA FOTOGRAFIA (NICÉPHORE NIÉPCE)

Atribui-se a Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) a obtenção das primeiras imagens fotográficas permanentes, por volta de 1816-1828. Era evidente que, no que diz respeito à representação fiel da realidade, que a pintura não podia competir com a fotografia.

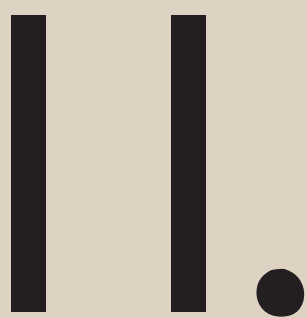
4. 1ª GUERRA MUNDIAL (1914-1918)

“Com 70 milhões de militares envolvidos, e com 9 milhões de mortos, a guerra mundial revolucionou a Europa e colateralmente o resto do mundo, abrindo caminho a múltiplas alterações sociais, políticas, económicas e, consequentemente, artísticas e estéticas”.

VAZ, Pedro, Edificar no Património.

5. 2ª GUERRA MUNDIAL (1939-1945)

Entre a invasão alemã à Polónia em 1939 e a vitória dos Aliados em 1945, os efeitos devastadores provocados pela Segunda Guerra Mundial, fizeram-se notar nas mais de 50 milhões de mortes, na devastação de cidades inteiras, bem como na destruição de inúmeros testemunhos patrimoniais.



ATITUDES PROJETOAIS
FACE A CONTEXTOS
PREEXISTENTES

“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 (...) Quando, por exemplo, ao restaurar um monumento com critério «científico» (ou pseudocientífico) passa pela cabeça de alguém dar a tal monumento o aspeto que ele teve em época mais ou menos passada, cai-se na utopia de supor que aquilo que já foi pode de novo vir a ser, esquecendo-se que a irreversibilidade do espaço não permite aceitar tal hipótese.”¹⁵¹

¹⁵¹ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, página 19.

“Modificar um monumento provocando a sua metamorfose será entender por completo a sua configuração, apreciar os seus valores e diagnosticar as suas carências no âmbito de uma interpretação arquitetónica satisfatória.”¹⁵²

A metamorfose de uma preexistência consiste numa investigação crítica e seletiva entre permanências e transformações. Saber, perante o conhecimento das vicissitudes do objeto da intervenção aquilo que é insubstituível e o que poderá ser acrescentado ou alterado num sentido de valorização do existente, onde a tradição e a inovação serão conceitos correlacionados.

Este entendimento antropomórfico da arquitetura, aceita sobreposições das diferentes camadas da história numa postura de continuidade e de inovação, que permite ao edifício integrar-se no presente, respeitando o seu passado, a sua identidade e memória. O trabalho do arquiteto deverá, por isso, mover-se entre uma atitude nostálgica que congela o passado e uma exaltação da contemporaneidade que anula os valores existentes.

“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, (...) pressupõe a cidade como espaço descontínuo e pretende que a arquitetura 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.”¹⁵³

Assim, podemos afirmar que intervir *significa interpretar*¹⁵⁴, procurar uma relação lógica e rigorosa de integração no tempo e o no espaço. Na impossibilidade de haver uma teoria estática e absoluta de restauro, o grau de transformação é essencialmente hermenêutico consoante a natureza e as circunstâncias que estão subjacentes a cada caso, e que irão conduzir a uma abordagem metodológica particular.

Desta forma, pretender-se-ão confrontar quatro métodos distintos de atuar, resultando num corpus reflexivo e crítico complementar que irá auxiliar o exercício de projeto. O método de investigação destas atuações poder-se-ia aproximar do designado *restauro objetivo*¹⁵⁵, subdividido em quatro princípios:

1. Conhecimento, de forma a obter informação e diagnosticar problemas;
2. Reflexão, avaliação do estado e do interesse do monumento;
3. Intervenção, do projeto à execução;
4. Manutenção, que visa evitar novos restauros no futuro.

¹⁵² CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, página 13.

¹⁵³ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do espaço*, página 58.

¹⁵⁴ SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Teorías de la intervención arquitectónica*, página 15.

¹⁵⁵ MORENO-NAVARRO, Antoni González, *Restauración Objetiva*

“Intervir no patrimônio implica assumir que não existem regras ou soluções a priori, e que não é possível trabalhar com ideias pré-concebidas; cada caso é diferente. Acredito que a margem de liberdade do projeto é determinada pelas circunstâncias que envolvem cada situação, algo que o trabalho do arquiteto deve descobrir.” ¹⁵⁶

¹⁵⁶ **SIZA, Álvaro**, *Una conversación con Álvaro Siza in El Croquis 140*, página 18.

Casa em Penha Longa,
ADALBERTO DIAS

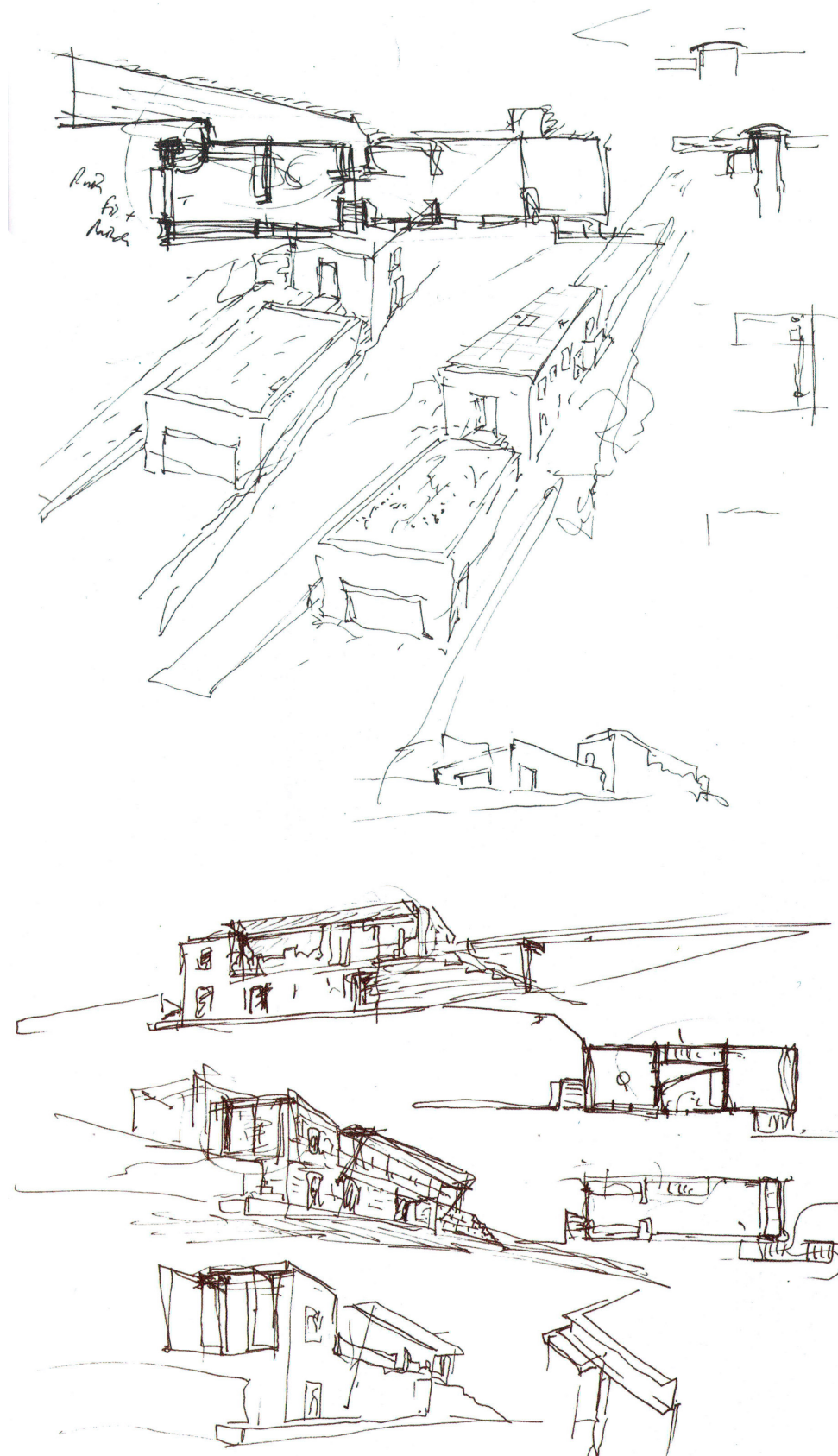


Figura 1. Esquissos referentes ao projeto para a Casa em Penha Longa onde se denota a hesitação do arquiteto relativamente à forma de atuar no redesenho da parte da fachada sul que tinha ruído. Ainda que tenha ponderado refazer para manter a mesma métrica existente (como é possível conferir nos primeiros desenhos), a opção recaiu na mudança de escala e de imagem. Foi uma oportunidade, segundo Adalberto Dias, de *geometrizarmos a ruína, de a corrigir. Esta parede ruidosa é rigorosamente o vão contemporâneo.*

DIAS, Adalberto, Entrevista efetuada pelo autor da dissertação a 19 de novembro de 2020.

Adalberto Dias acredita que a metodologia projetual sobre uma preexistência é determinada pelo valor que o próprio arquiteto outorga ao edifício e ao lugar, uma reflexão que define os valores que interessam manter e os que podem ser transformados.

Neste seguimento, o arquiteto procura um diálogo equilibrado entre o passado e o presente, onde não prescinde de atuar com a cultura do seu tempo.

*“Quando intervimos em S. Francisco ou na Sé (de Lisboa) estava a intervir com a minha formação contemporânea, não querendo que o meu gesto, de uma forma ou de outra se sobreponha ao que já existe, mas antes, pelo contrário, que o enriqueça, ou que o continue (...) Eu fiz naturalmente com o saber de hoje, com as formas de hoje, com os materiais de hoje, e não com o espírito da época. Agora, encontrar o equilíbrio, essa é que é a dificuldade.”*¹⁵⁷

É precisamente nesta perseguição pelo equilíbrio que Adalberto Dias se move quando atua em Penha Longa, no sentido de acrescentar à ruína o que faltava para se tornar num espaço habitável, sem que esse gesto anulasse os valores existentes que considerava importantes. Esta intervenção sobre a ruína para construir uma casa de férias para o próprio, obrigou a que Adalberto Dias adotasse, para além de arquiteto, os papéis de construtor, cliente e utilizador.

Enquanto arquiteto deparou-se com o desafio de substituir a cobertura e parte da fachada a sul que tinha ruído, tendo optado por gestos mais contemporâneos, em detrimento de uma reposição mimética. Na cobertura, inseriu um plano horizontal em cobre que substitui a cobertura primitiva de duas águas (típica destas construções), com a intenção de encontrar *“alguma serenidade na encosta”*¹⁵⁸ e muito provavelmente de manter a imagem que tinha encontrado da ruína, que se fundia com a leira.



Figura 2. Antes e depois da intervenção. *“O volume da casa preexistente foi mantido, mas a sua cobertura atual, plana, denuncia uma vontade de maior integração com a encosta do rio e com a sua superfície plácida.”*

DIAS, Adalberto, A casa de quem faz as casas. A procura do paraíso, página 7.

¹⁵⁷ DIAS, Adalberto, Entrevista efetuada pelo autor da dissertação a 19 de novembro de 2020.

¹⁵⁸ DIAS, Adalberto, A casa de quem faz as casas. A procura do paraíso, página 28.



Figura 3. Casa de Férias em Briteiros (Guimarães) de Fernando Távora (1989-1990).



Figura 4. Casa de Férias em Penha Longa de Adalberto Dias.

Na procura pela continuidade entre passado e presente de um modo natural, por uma solução de projeto dialogante entre o moderno e o tradicional e que respeite o lugar e a própria história, Távora opta pelo preenchimento do vazio existente na fachada por madeira em detrimento da pedra.

A introdução de um material contemporâneo permite que a intervenção seja apreendida como algo novo, uma camada da história do edifício distinta. Esta metamorfose possibilita que sejam acrescentados novos valores e necessidades, numa total coerência e equilíbrio com os valores existentes.

Desta forma, é possível estabelecer um paralelismo entre a postura de reconstrução de parte da fachada na casa de férias em Briteiros e a atitude de Adalberto Dias, no caso de estudo em análise. Ambos optam pela inovação em detrimento do pastiche, do reprimado. Os materiais e técnicas construtivas tradicionais são exploradas para se integrarem contemporaneamente no contexto físico e cultural inerente às construções.

“Hesitei no caminho a seguir, mas decidi-me pela recuperação contra um gesto mais transformador, moderno (...) valia a pena manter aqueles valores e apostar na continuidade”¹⁵⁹.

Ao nível do redesenho da fachada, Adalberto Dias optou por um plano de vidro para usufruir na totalidade de uma paisagem deslumbrante para o rio Douro em detrimento de repor a métrica e a matéria existente. Terá sido um pretexto para o arquiteto mudar a escala e a imagem da ruína, um caso paradigmático da postura do arquiteto de aportar ao projeto, momentos de variação, de confronto, de dissonância, no diálogo com a paisagem. Se o projeto é demasiado contido, no seguimento do que sustenta Álvaro Siza, *“deixa de respirar e morre”*.¹⁶⁰

“O espaço é importante e não pode ser nem demasiado imenso e fluido nem excessivamente contido. Há momentos em que precisamos de estar envolvidos, abraçados, contidos num espaço que Freud reconhecia como qualquer ambiente que nos pudesse relembrar o útero materno. Precisamos deste sentido de proteção, mas também precisamos de ter momentos em que nos possamos projetar para o horizonte e sentir que não estamos limitados.”¹⁶¹

Até porque para Adalberto Dias, *“em arquitetura há de tudo: há momentos de contenção, há momentos de explosão, que se manifestam num pé direito mais baixo, ou num pé direito duplo; ou num espaço pequeno ou num espaço grande. Tem de haver diferenciação, variação, porque a arquitetura não é só uma simples relação altimétrica e uma geometria”*.¹⁶² Nesta conformidade, o arquiteto prescinde de um quarto para que a sala do piso térreo ganhe outra dimensão espacial. Essa mesma sala será amplamente iluminada pelo vidro contemporâneo que Adalberto Dias introduziu no primeiro piso para repor a ruína. *“Como o espaço era muito contido (essas casas têm umas altimetrias relativamente baixas), eu disse: não quero viver sempre com 2.40 e a casa explodiu.”*

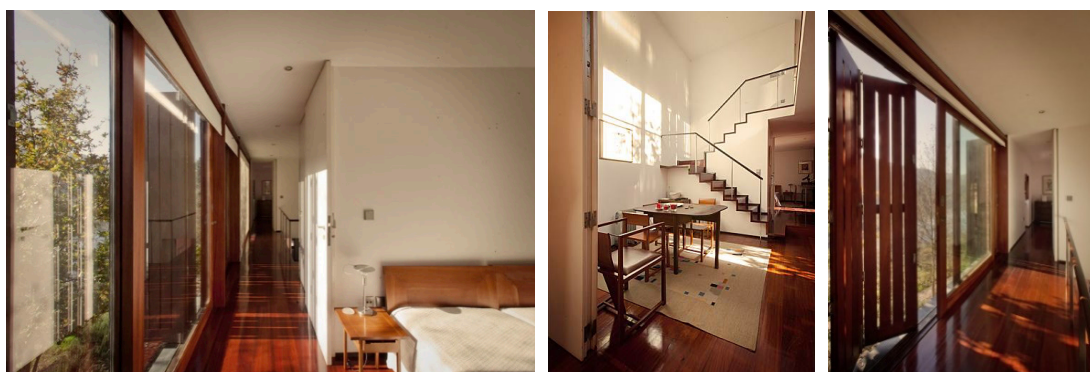


Figura 5, 6 e 7: O arquiteto propõe quebrar a linguagem espacial entre dentro e fora, visível na escolha dos materiais: *“Tem a ver com uma questão de princípio em que o fora, normalmente neste tipo de construções, é mais áspero e o interior é mais sereno, mais tranquilo, mais liso, mais contínuo (...) Tem a ver com uma questão de espaço, onde as cores escuras, com pouca luz, dão uma sensação de maior compressão, de maior tensão, enquanto que o branco, naturalmente, introduz a luminosidade e um bocadinho mais de vida.”* DIAS, Adalberto, Entrevista efetuada pelo autor da dissertação a 19 de novembro de 2020.

¹⁵⁹ DIAS, Adalberto, A casa de quem faz as casas. A procura do paraíso, página 27.

¹⁶⁰ SIZA, Álvaro, 01 Textos, Construir, página 25.

¹⁶¹ DIAS, Adalberto, A casa de quem faz as casas. A procura do paraíso, página 10.

¹⁶² DIAS, Adalberto, Entrevista efetuada pelo autor da dissertação a 19 de novembro de 2020.

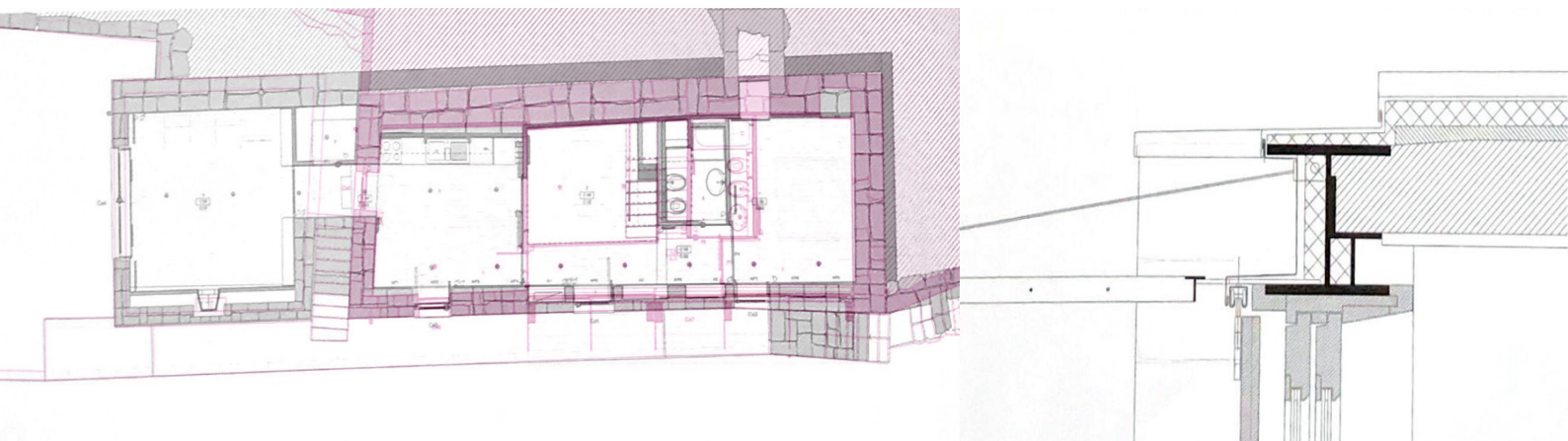


Figura 8 e 9: Desenhos Técnicos do Projeto:
Sobreposição da planta do piso térreo e a planta do primeiro piso; detalhe construtivo da padieira.

Ao nível do programa, as exigências propostas de três quartos, duas instalações sanitárias, uma cozinha e uma sala de jantar, adaptam-se à geometria e às circunstâncias existentes. A ampliação é feita através de uma nova célula, a da sala, idêntica às anteriores na sua construção e geometria, contudo distingue-se do existente pela sua contemporaneidade, revestida a reboco pintado de branco. Nas palavras do arquiteto, *“há quase que uma provocação, no sentido em que a ampliação é um puro paralelepípedo branquinho que caiu do céu”*¹⁶³.

É também notório na planta do piso térreo a introdução de um muro de suporte em betão que abraça o volume existente e que resolve a questão da pressão das terras e da pressão das águas a norte, simultaneamente que acrescenta à preexistência um reforço estrutural. No corte transversal pela fachada, é visível que a opção de Adalberto Dias recaiu pela viga metálica como padieira porque, segundo o arquiteto, *o betão não se anula com tanta facilidade, uma viga metálica anula-se com mais facilidade*.

Em suma, este projeto pelas questões que foram sendo inumeradas, constitui um caso de estudo bastante pertinente no que conta a intervenções em contextos preexistentes. O sábio confronto entre novo e antigo apresentado, nesta proposta, evidencia que o edifício pode aceitar sobreposições ou oposições estilísticas ou de linguagem sem que com isso os valores preexistentes sejam anulados. Da mesma forma, é possível conciliar o universo urbano, da satisfação das necessidades do quotidiano, com o universo idílico, do refúgio projetado em função de uma relação exterior com a natureza e com um certo modo de viver primitivo.

Uma arquitetura dialogante, de adaptação e transformação, mais assente na continuidade do que na rotura, onde esta mesma continuidade arquitetónica é projetada através de uma grande sensibilidade e conhecimento do lugar, das tradições, da cultura e da história. Uma solução em que ambos os tempos - o passado e o presente - se respeitam mutuamente e projetam o futuro.

¹⁶³ DIAS, Adalberto, Entrevista efetuada pelo autor da dissertação a 19 de novembro de 2020.

Casa em Melgaço,
NUNO BRANDÃO COSTA

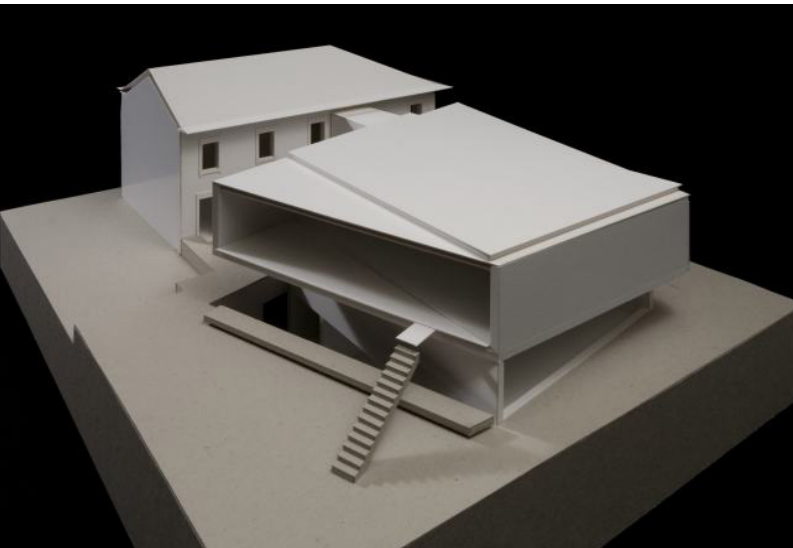


Figura 10: Maquete do Projeto da Biblioteca de Caminha de Nuno Brandão Costa.

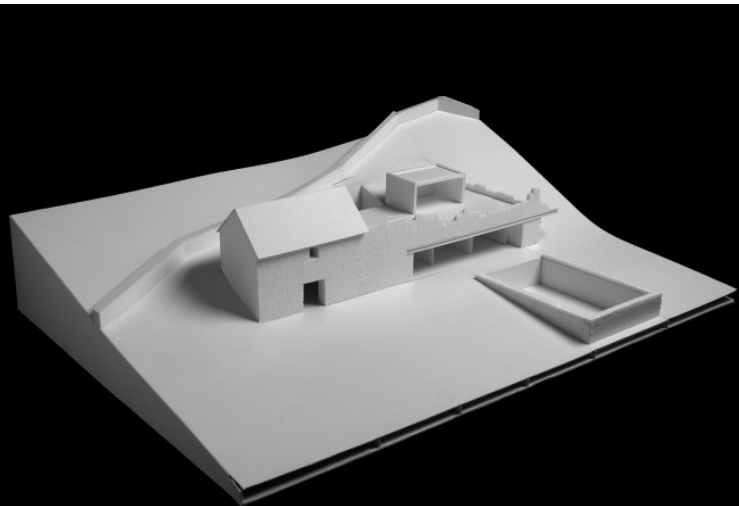


Figura 11: Maquete do Projeto da Casa em Melgaço de Nuno Brandão Costa

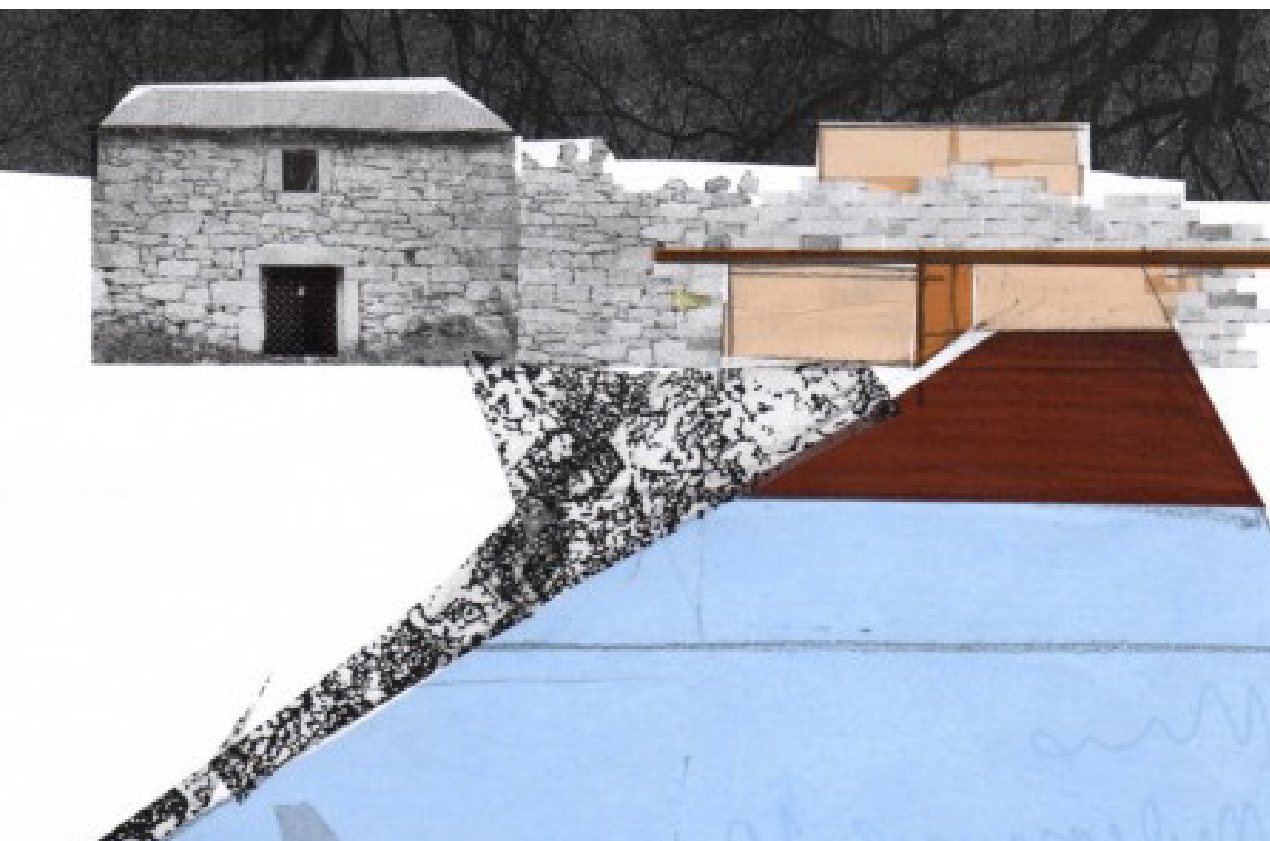


Figura 12: Desenho da proposta de intervenção na Casa em Melgaço de Nuno Brandão Costa.

Confrontando a Biblioteca em Caminha e a Casa em Melgaço, ambas da autoria de Nuno Brandão Costa, é possível denotar soluções projetuais antagónicas na questão da ampliação.

Na Biblioteca a ampliação é feita através de um volume independente, anexo à preexistência com uma geometria e um sistema construtivo dissonante, enquanto que na Casa em Melgaço, a ampliação é conseguida através da ideia de que a casa se alastra horizontalmente pelo terreno através do mesmo sistema construtivo da preexistência. Enquanto que no primeiro caso há claramente uma rotura, no segundo o gesto é de continuidade.

Nuno Brandão Costa deparou-se com o desafio de transformar uma pequena construção rural de pedra em Melgaço numa casa de férias, assente num desejo paradoxal por parte dos clientes, em manter a imagem arcaica da casa vernacular e simultaneamente dotá-la de exigências contemporâneas em termos de área e de conforto.

“E, portanto, o arquiteto vê-se aqui neste problema que é: como é que eu vou manter esta imagem ou esta memória construída e fazer uma casa que é exatamente o oposto dessa imagem?”¹⁶⁴

Por força das circunstâncias topográficas e pelo carácter da ruína, Brandão Costa optou por uma *“extensão da casa como uma construção intemporal, sem fronteiras definidas, mas limitada pelos materiais locais”*.¹⁶⁵ Neste seguimento, a nova construção prolonga-se horizontalmente e com uma disposição orgânica pelo terreno num firme gesto de continuidade.

Esta solução de ampliação introduz uma grande ambiguidade histórica, uma vez que o volume completamente novo se sobrepõe à preexistência através da mesma materialidade que a casa original, proveniente de uma ruína próxima a este terreno. No entanto, é identificável a autenticidade dos dois momentos de atuação, uma vez que a casa original mantém a sua imagem, com uma cobertura de duas águas, tradicional, e com uma dimensão contida dos vãos, enquanto que o volume novo é projetado em função de uma linguagem contemporânea, quer a nível da sua cobertura plana, quer pela dimensão do *“vão grande rasgado sobre a paisagem”*.

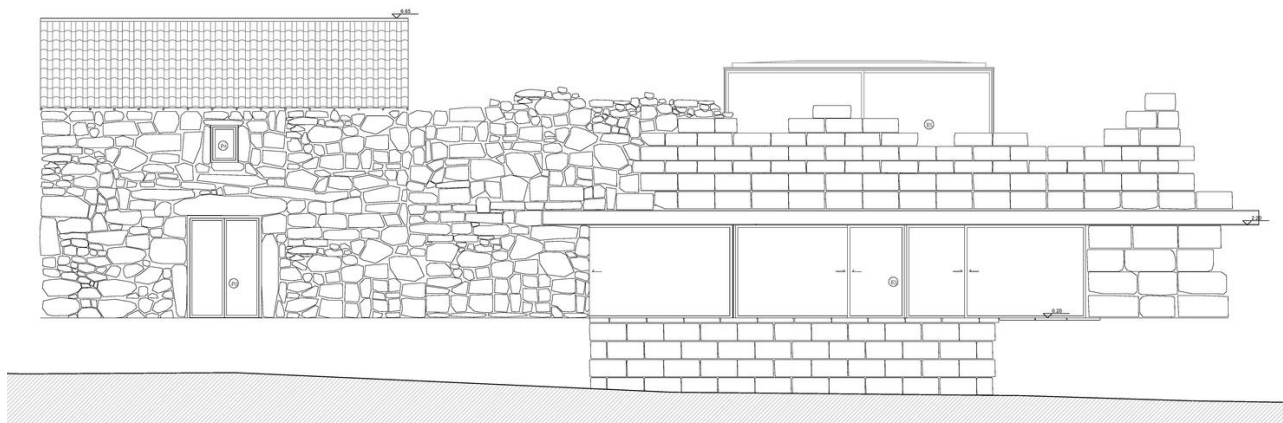


Figura 13: Alçado poente da casa onde é perceptível o confronto entre existente e proposto, entre tradição e inovação, alicerçados no mesmo sistema construtivo.

¹⁶⁴ BRANDÃO COSTA, Nuno, Conferência *The Álvaro Siza Talks*, Fundação Serralves, 2018.

¹⁶⁵ Memória descritiva do projeto in brandaocosta.com/projetos/melgaco/



Figura 14: Casa em Baião de Eduardo Souto Moura (1990-1993)



Figura 15: Casa em Melgaço de Nuno Brandão Costa (2016)

“Recuperar uma ruína para casa de fim-de-semana com dimensões mínimas, foi o pedido do cliente. Consolidar a ruína como jardim fechado e fazer a casa ao lado foi a base do projeto.” ANGELILLO, António (sobre a intervenção de ESM)

Em ambos os casos, a ruína assume uma presença simbólica no lugar. Souto Moura adota uma posição romântica de não intervenção na ruína e transforma-a num jardim fechado, uma espécie de um hall para a casa de férias que projeta, enquanto que Nuno Brandão, opta por uma posição antagónica, em que recupera a ruína e atribui-lhe exigências programáticas específicas.

No entanto, quando os dois arquitetos propõem um novo volume, projetam-no horizontalmente ancorado na preexistência, e fazem-no através de um gesto de continuidade assente no mesmo sistema construtivo. Salienta-se também o facto de ambas as opções, tirarem partido da paisagem através da abertura de vãos significativos para o exterior.

Sob a impossibilidade de projetar um grande vão sobre a paisagem com uma padieira em pedra, Brandão Costa, assim como tinha sucedido com Adalberto Dias, opta pela introdução de um elemento metálico, contemporâneo, que sustem essa grande abertura. De salientar ainda que na casa em Melgaço, o arquiteto procura que esse elemento introduzido se deixe absorver pela tonalidade da matéria existente, o granito.

Ao nível da distribuição do programa, Brandão Costa elege dotar a pequena casa rural de uma zona de refeições (no piso térreo) e de uma cozinha (no piso superior) que estão *ligados por uma escada interior contra a fachada norte*. O novo volume é um corpo subterrâneo, iluminado naturalmente através do pátio a nascente e do grande vão na fachada principal a poente, que alberga uma sala e os três quartos. Ainda são propostos três volumes independentes: uma cobertura para o parque automóvel, um volume para os hóspedes e um tanque, como é possível conferir nas plantas.

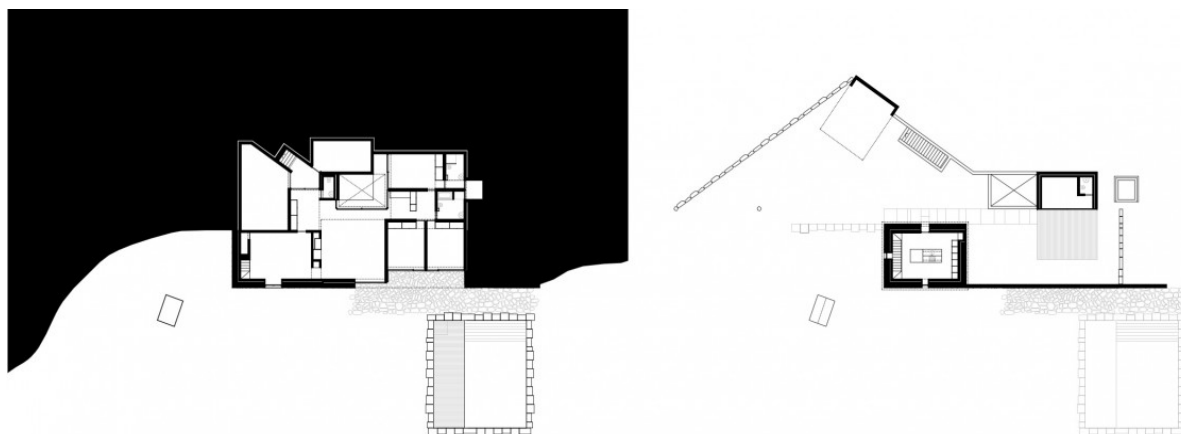


Figura16: Plantas da proposta de Nuno Brandão Costa para a Casa em Melgaço

*“Portanto a casa tem duas leituras, uma à cota alta em que se mantém esta ideia que é muito minhota que é: as construções são dispostas no terreno por fragmentos encaixados na topografia. E depois a casa propriamente dita é um objeto compacto, todo enterrado, todo encaixado no terreno, todo virado para a paisagem à exceção de um quarto que está virado para um pátio (...) As plantas são quase antagónicas: a planta do rés-do-chão corresponde ao desejo do cliente, da casa do cliente e a planta de fora corresponde à imagem desse desejo.”*¹⁶⁶

¹⁶⁶ BRANDÃO COSTA, Nuno, Conferência *The Álvaro Siza Talks*, Fundação Serralves, 2018.



Figura 17 e 18: Imagens do Interior da casa “E depois, por dentro a casa é uma casa moderna.”
BRANDÃO COSTA, Nuno, Conferência The Álvaro Siza Talks, Fundação Serralves, 2018.

Na casa em Melgaço, Nuno Brandão Costa persegue uma solução arquitetónica contemporânea que *“possa ombrear – sem ofuscar nem ser ofuscada”*¹⁶⁷ - com os valores existentes. Como resultado, alcança uma continuidade com o passado, através da matéria e das relações volumétricas que estabelece, abdicando de uma atitude mimética, ou de uma exacerbação de um gesto contemporâneo. O equilíbrio encontrado permite que a solução responda às necessidades atuais impostas pelos clientes, ao mesmo tempo que a transformação imposta se adapta harmoniosamente ao contexto onde se insere.

A escolha do material, o granito, contribuiu para essa vontade de unificar os diferentes tempos de construção e para dialogar com a essência do lugar. A opção adotada por Nuno Brandão Costa vai de encontro àquilo que Peter Zumthor sustenta, em que o *“material e a construção têm que relacionar-se com o lugar, e às vezes inclusive, proceder diretamente dele. Caso contrário, (...) a paisagem não aceita o novo edifício”*.¹⁶⁸

Assim, este exemplo espelha uma simbiose coerente e válida entre conceitos quase antagónicos: tradição e inovação, continuidade e transformação, passado e presente. Os valores projetados por Brandão Costa não anulam os valores herdados, mas pelo contrário, enriquecem-nos, criando uma *“cenografia orgânica que ilude o período de cada construção e que estabiliza a relação entre a casa e a paisagem”*¹⁶⁹.

¹⁶⁷ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do espaço*, página 58.

¹⁶⁸ ZUMTHOR, Peter, *Pensar la arquitetura*, página 99.

¹⁶⁹ BRANDÃO COSTA, Nuno, Conferência *The Álvaro Siza Talks*, Fundação Serralves, 2018.

Casa em Alenquer,
AIRES MATEUS



Figura 19 Casa em Azeitão (2001-2003)



Figura 20: Casa no Barreiro (2012)

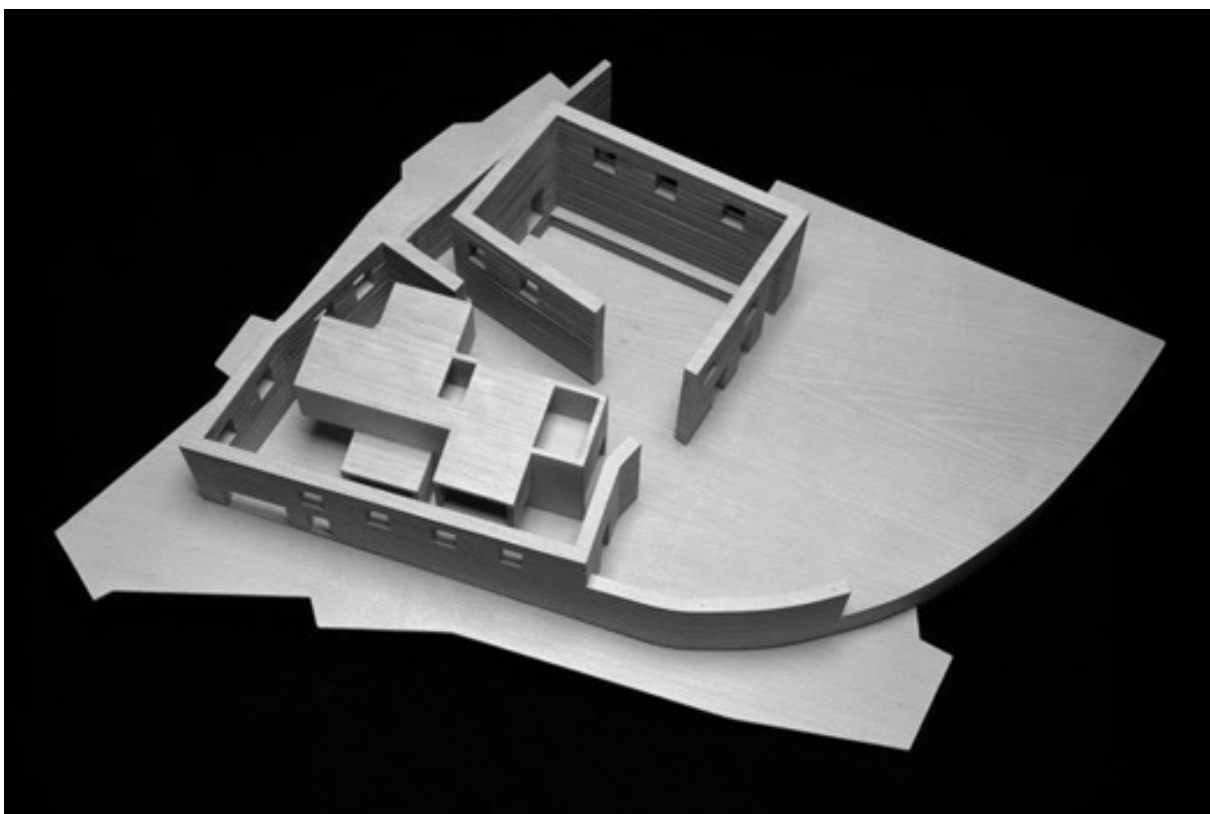


Figura 20: Casa no Barreiro (2012)

Os arquitetos Aires Mateus, em diversos projetos realizados sobre o património, trabalham em função do reconhecimento entre os *valores eternos* imprescindíveis que devem ser restaurados e os *valores efêmeros* que podem ser substituídos e transformados. Esta postura é visível, frequentemente, quando os arquitetos conservam a volumetria exterior para manter as relações com o contexto, enquanto no interior desses volumes são acrescentados corpos autónomos que se adaptam às exigências contemporâneas.

A Casa em Alenquer tornou-se a charneira de uma investigação projetual que iria ser posteriormente adotada na Casa em Alenquer, na Casa no Barreiro, e inclusivamente na Intervenção no Colégio da Trindade em Coimbra.

“Tudo aquilo que trabalha à compressão, (...) mantém-se, que é aquilo que é construído, conceitualmente, para a eternidade. E aquilo que não é construído para a eternidade, que é aquilo que está à tração, (...) há um lado efêmero que nós podemos substituí-lo por outro momento efêmero e que poderá vir a ser substituído no futuro com facilidade. “

AIRES MATEUS, Manuel, Ciclo de Conferencias de Arquitetura, Curar e Reparar o Construído, Coimbra, 2019.

A casa em Alenquer foi um processo que se estendeu por muito tempo e onde as circunstâncias iniciais foram sendo alteradas no decorrer da obra, determinando que o projeto, que até então ia no sentido de uma reabilitação convencional, desse origem a uma reflexão sobre as potencialidades do lugar. O facto de parte da preexistência ter ruído à exceção das paredes perimetrais foi o estímulo para encontrar uma forma de diálogo entre os dois tempos desse lugar.

*“O que era um edifício funcional e de escala convencional transformou-se de repente numa ruína (...) A construção implantou-se dentro do recinto muralhado, definindo-se como um volume modular com regras autónomas e muito precisas. Mas o verdadeiro tema do projeto passou a ser a relação de tensão entre este novo corpo e os muros.”*¹⁷⁰

Nesta solução assente numa ideia de confronto entre as duas realidades permite que o corpo contemporâneo se solte dos muros perimetrais herdados e crie espaços intersticiais que são simultaneamente interiores e exteriores e que dispõem de dimensões e características diversas.

Nos exemplos anteriores, tanto no caso de Adalberto Dias, como no de Nuno Brandão Costa, os arquitetos procuram que os dois momentos de intervenção se articulem e se sobreponham, enquanto os arquitetos Aires Mateus apresentam uma solução quase antagónica, onde ambas as realidades são independentes. Assim, os novos volumes não se adaptam à preexistência, autonomizam-se, impondo as suas próprias regras.



Figura 22, 23 e 24: *“O tempo da ruína, que mantivemos, é um tempo contínuo, que se vai sempre transformando, mas que mantém uma identidade, a que contrapomos uma construção muito matemática, que é o tempo da arquitetura, que é perfeita de arestas, pontos, linhas. A tensão entre estes dois corpos, entre estas duas relações com o tempo, define o espaço verdadeiro da casa, que é o espaço exterior à volta.”* AIRES MATEUS, Manuel, entrevista, 2013.

¹⁷⁰ AIRES MATEUS, Manuel, *Sobre la permanencia de las ideas*, *El Croquis* 154, página 6.



Figura 25: FNP Architekten, Stuttgart (Alemanha), 2005

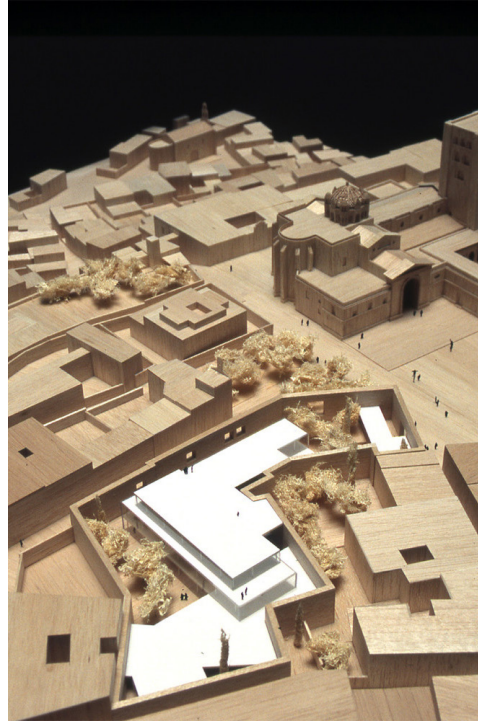


Figura 26: Alberto Campo Baeza, Zamora (Espanha), 2012



Figura 27: Aires Mateus, Alenquer (Portugal), 2002

Ao serem confrontadas estas diversas realidades é possível enquadrá-las no mesmo tema de projeto, em que os muros perimetrais são fundamentais no diálogo com o contexto em que estão inseridos e no seu interior são introduzidos corpos contemporâneos que assumem total liberdade volumétrica, construtiva e tipológica.

No caso do arquiteto espanhol os muros perimetrais não foram herdados em comparação aos outros dois casos em análise. Quando teve a oportunidade de construir no casco histórico de Zamora, Baeza optou por contrapor uma “caixa de pedra feita com a Memória, com a pedra angular enraizada na terra” a uma “caixa de vidro feita com o Futuro, com o vidro angular fundido com o céu.” CAMPO BAEZA, Alberto, in TC Cuadernos 112, página 95.

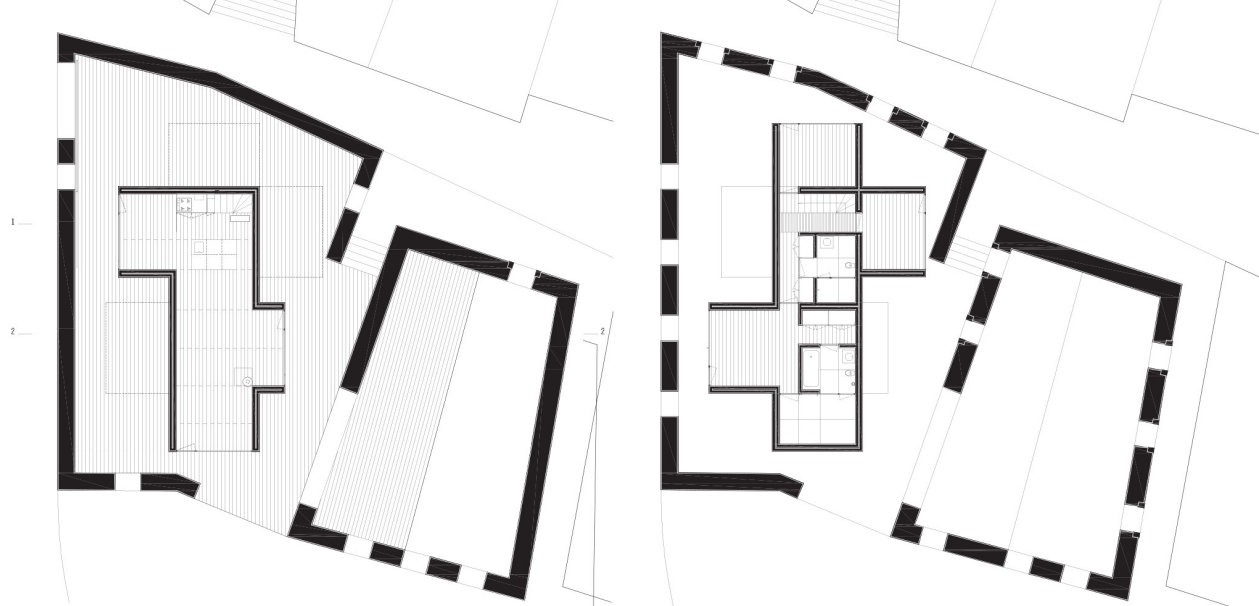


Figura 28: Planta do piso térreo e planta do 1º piso da Casa em Alenquer.

Embora sejam geometrias dissonantes que não se agarram em nenhum momento, como é possível conferir nas plantas, o facto do pavimento ser constante tanto no piso térreo da casa, como no espaço intersticial e o facto da tonalidade branca envolver a plenitude do conjunto, permite conferir a sensação de se estar entre dois tempos da mesma construção, e não entre duas construções diferentes.

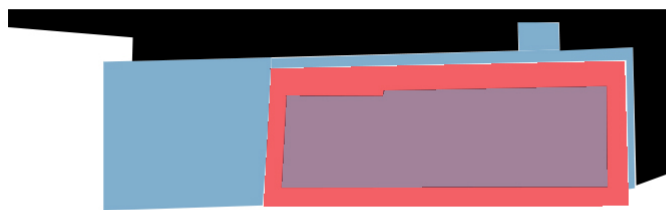
A solução de projeto adotada na casa em Alenquer não foi premeditada, mas foi sendo descoberta à medida que as circunstâncias da preexistência se iam alterando, o que possibilitou que os arquitetos descobrissem uma liberdade de intervenção que se afastava das soluções convencionais de intervir no património.

Apesar desta opção de projeto ser eventualmente conotada de “fachadismo”, a casa em Alenquer mostrou que os dois momentos de intervenção se podiam potenciar mutuamente, criando um diálogo que intensifica a experiência espacial. Mais do que um projeto, “foi um momento de viragem no percurso de maturação desta dupla de arquitetos”¹⁷¹, pondo em prática uma nova forma de pensar assente na procura pelas potencialidades do lugar e não exclusivamente para a realidade encontrada.

Neste seguimento, os arquitetos Aires Mateus defendem que a “*arquitetura é uma herança que se recebe, sobre a qual se opera e se intervém, e até se reinventa ou cria de novo, para deixar como legado a outros. Tanto o desenho dos projetos de larga escala, como o dos objetos mais delicados que habitam o nosso quotidiano, refletem essa procura.*”¹⁷²

¹⁷¹ Arquitetos Portugueses 4 – Aires Mateus, página 26.

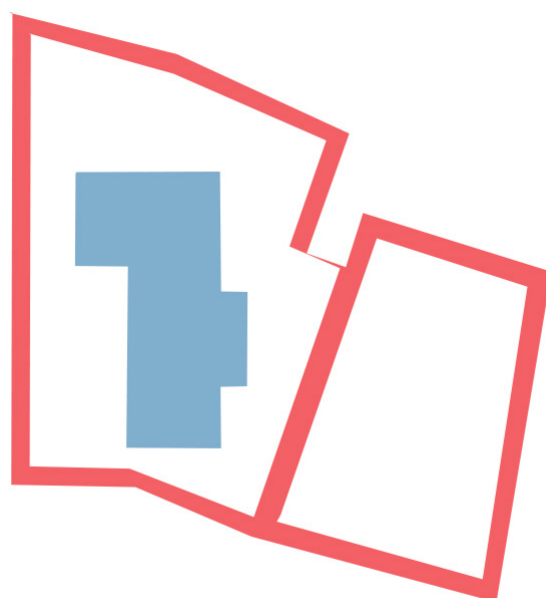
¹⁷² AIRES MATEUS, Manuel, *TC Cuadernos*, página 288.



ADALBERTO DIAS



NUNO BRANDÃO COSTA



AIRES MATEUS

Figura 29: Representação esquemática, efetuada pelo autor, das plantas dos casos de estudo analisados que resume as diversas formas de diálogo entre o preexistente (vermelho) e o proposto (azul) que os arquitetos adotaram nas diversas realidades.

São Lourenço do Barrocal,
EDUARDO SOUTO MOURA

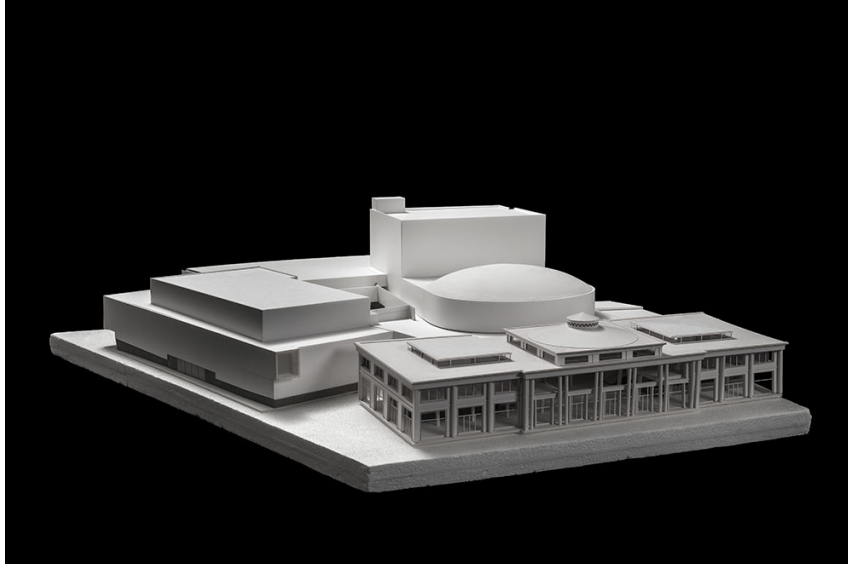


Figura 30: Maquete do Teatro Clermont-Ferrand (França, 2015) de Eduardo Souto de Moura

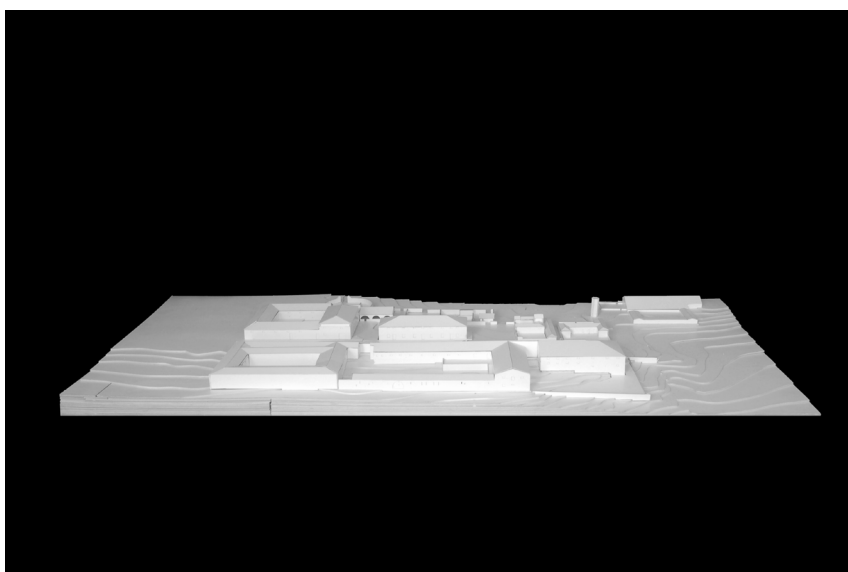


Figura 31: Maquete do Complexo Turístico de São Lourenço do Barrocal (Monsaraz, 2008 - 2016) de Eduardo Souto de Moura

Embora tendo exigências programáticas completamente distintas, ao confrontar as duas intervenções de Eduardo Souto de Moura, denotam-se soluções de atuação em preexistências praticamente opostas.

O programa do Teatro de Clermont Ferrand impunha a criação de duas salas, espaços administrativos, vestuários e centro cultural, simultaneamente que exigia a conservação do edifício existente que tinha sido projetado por Valentin Vigneron. Souto de Moura sugeriu dois volumes que resolvessem as exigências programáticas do teatro, não prescindindo de impor uma linguagem arquitetónica diferenciada da preexistência. Apesar de ser evidente a dicotomia entre as duas realidades, os corpos procuram relacionar-se através da escala.

No caso da herdade em São Lourenço do Barrocal, o gesto que o arquiteto explora é o de continuidade, de não se intrometer na geografia e na tipologia alentejana.

Enquanto que em Monsaraz, o papel do arquiteto é dissipado, é praticamente invisível, para que o conjunto tivesse um ar anónimo, no teatro em França, Souto Moura tem a necessidade de uma rotura formal, de se demarcar do edifício existente, confrontando-o com acrescentos volumétricos contemporâneos.

*“Eu não tenho uma ideia clara sobre «intervenção no património» (...) Contudo, interessam-me as reflexões e obras de Ruskin e Viollet-le-Duc; umas vezes um, outras outro, em função do modo no qual pretendo intervir em cada edifício.”*¹⁷³

Na obra de Eduardo Souto de Moura, a História é um elemento colaborante de trabalho que deve ser interpretado e manipulado criticamente de modo a servir de resposta ao problema que se afronta. Desta forma, quando atua em contextos preexistentes, não existem pressupostos teóricos gerais que sustentam as suas soluções de projeto. Cada caso é um caso, sem regras fixas nem moralismos.

Quando o arquiteto intervém em Santa Maria do Bouro (1989-1997), constata que o mosteiro é feito de sucessivas sobreposições de épocas e estilos que resultam numa *perfeita harmonia*. Para Souto de Moura era desapropriado uma intervenção de rotura alicerçada na ideia de *antigo é antigo, novo é novo*. Mais do que a necessidade de uma rígida afirmação contemporânea que se podia transformar numa desnecessária dicotomia visual, a solução consistiu numa reestruturação arquitetónica que perseguiu a naturalidade e a continuidade do conjunto. A atuação “*invisível*” do arquiteto, oculta uma completa manipulação da antiga construção, tal como foi sendo feito ao longo da história.

*“A história da arquitetura antiga é a história de constantes adulterações e alterações, de mudanças radicais de projeto durante a construção, ao longo do tempo e pelos vários intervenientes, da interrupção da construção, dos edifícios construídos sobre os alicerces de muitos outros muito mais antigos, por razões económicas e de oportunidade, afinal sempre foi assim, cada vez que surgiam novas necessidades, realizavam-se verdadeiras operações cirúrgicas nos edifícios e nas cidades.”*¹⁷⁴

Enquanto que em Santa Maria do Bouro, a ruína torna-se operacional, onde é completada com materiais, usos, formas e funções novas, em Baião ou em Moledo a ruína torna-se um objeto de contemplação que prescinde de incorporar as necessidades contemporâneas. Esta atitude romântica de não-intervenção aproximar-se-ia daquilo que John Ruskin sustentava.

¹⁷³ SOUTO DE MOURA, Eduardo, in *Una Conversación con Eduardo Souto Moura*, *El Croquis* 176, página 20.

¹⁷⁴ SOUTO DE MOURA, Eduardo, *A Arquitetura invisível de Souto Moura*, página 41.

Assim, a “liberdade” de Souto de Moura desconstrói as recomendações internacionais sobre a intervenção no património, assentes na *reversibilidade*, *autenticidade* ou na *distinção* entre antigo e novo. Sempre que considera necessário, não refuta a construção mimética que era defendida por Viollet-le-Duc, até porque, segundo o próprio, “*quando me cai um dente eu vou reconstruir no dentista e faço um dente igual aos outros para eu não perder a expressão e o carácter. Portanto não vou fazer um dente preto nem verde.*”¹⁷⁵

Desde uma forma sóbria e discreta de intervir até uma mais transformadora, a metamorfose imposta pelo arquiteto vai no sentido de descobrir o que cada contexto necessita, desde ampliações, acrescentos, demolições, alterações ou ainda inovações.

O passado não é encarado como algo intocável, mas como a sucessão de tempos e espaços, onde a intervenção do arquiteto, neste contexto, é levada em conta como mais um episódio na vida do edifício, e em que esse gesto proposto não precisa necessariamente de a enfrentar. Desta forma, a preexistência é vista por Souto de Moura como algo manipulável e adaptável ao que o arquiteto pretende, uma vez que, “*se voltámos à discussão sobre a verdade em arquitetura, a verdade é sempre feia, ou seja, eticamente é bonita, mas a sua exposição pode ser feia.*”¹⁷⁶

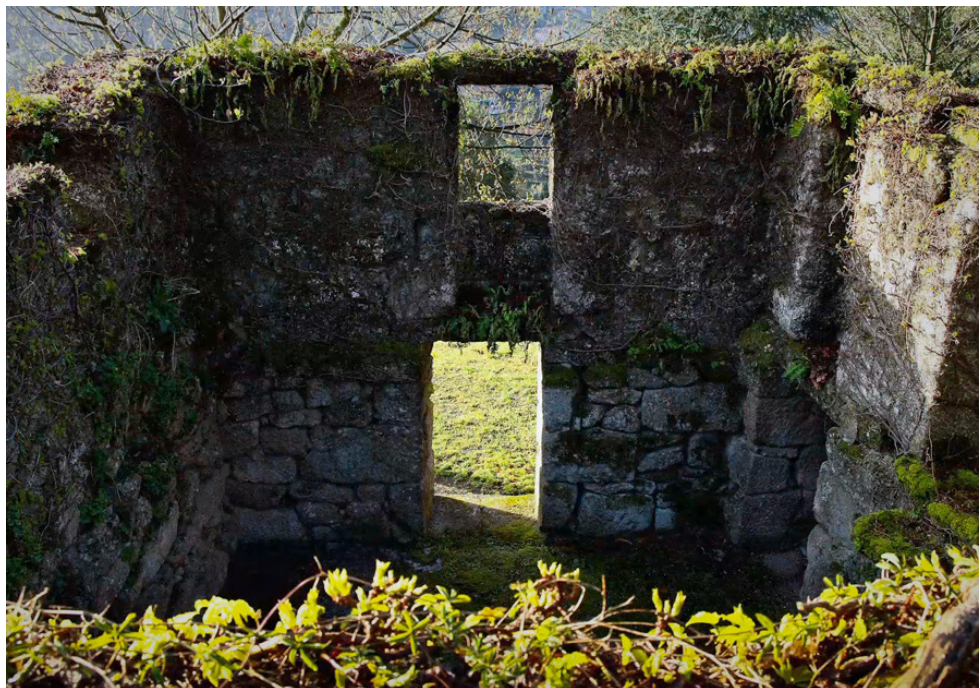


Figura 32: Na casa em Baião, a ruína é um mero elemento cénico e escultórico. As exigências programáticas são incorporadas num volume contemporâneo adjacente à ruína.

¹⁷⁵ SOUTO DE MOURA, Eduardo, Conferência “Projetos Recentes”, Casa da Arquitetura, 2021. (1:18:45)

¹⁷⁶ SOUTO DE MOURA, Eduardo, in *Una Conversación con Eduardo Souto Moura*, El Croquis 146, página 22.



Figura 33: Museu Municipal Abade Pedrosa de Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura (Santo Tirso, 2012)



Figura 34: Complexo Turístico de São Lourenço do Barrocal de Eduardo Souto de Moura (Monsaraz, 2008 - 2016)

“Costumamos recorrer à ideia de que o arquiteto, quando intervém numa obra patrimonial deve fazê-lo de uma maneira muito dicotómica, muito dual – antigo aqui, moderno ali –, cujas consequências seriam que o moderno é vidro e aço inoxidável e o antigo é pedra. Mas isso não é certo.”

(SOUTO DE MOURA, Eduardo, in Una Conversación con Eduardo Souto Moura, El Croquis 176, página 20.)

Na primeira intervenção, em Santo Tirso, a solução circunscreveu-se à preservação das características arquitetónicas do edifício existente e à reposição dos elementos com o intuito de devolver a sua composição original, assim como dotar o equipamento de estruturas necessárias ao regular funcionamento, nomeadamente, condições de acolhimento do público e de condições expositivas.

No segundo caso, o grau de transformação foi bem mais acentuado, desde a abertura de vãos, reconstrução de paredes, substituição da cobertura ou ampliação dos volumes. Tudo foi alvo de intervenção.

Contudo, nos dois contextos, a atuação do arquiteto dissipa-se perante a identidade da preexistência. Nestes exemplos, Souto de Moura prescinde de instituir uma linguagem contemporânea que confrontasse o existente, de impor uma dicotomia entre passado e presente, optando por uma atuação silenciosa que continuasse e preservasse os objetos patrimoniais.

“Eu vou mexer o menos possível, vou trabalhar em silêncio aqui. O que é muito difícil, porque estamos a caminhar no fio da navalha: se copio o antigo faço uma pastiche e pode ficar uma coisa completamente ridícula (...); se faço moderno, meto design e, portanto, destruo o equilíbrio e aquele ecossistema. Portanto tenho que andar no fio da navalha: tenho que pôr um pé no contemporâneo e um pé na arqueologia. E acho que em parte, resultou.”¹⁷⁷

O projeto em São Lourenço do Barrocal, em Monsaraz, consistiu na transformação de uma propriedade agrícola num complexo turístico que, para além de albergar o Hotel (27706 m²) e o Aldeamento (15023 m²), deveria implementar uma Adega (1349 m²) e um Centro Hípico (1060 m²). Embora as exigências programáticas e a escala do projeto se afastem da realidade da casa de Alderete, a questão pertinente passa por averiguar como é que Souto de Moura se move neste contexto preexistente.

A interpretação das qualidades do lugar, em que a herança histórica mais do que o objeto arquitetónico era o ambiente e a geografia alentejana, fizeram com que o arquiteto optasse por uma intervenção que passasse despercebida. *“O que eu quis foi manter a identidade do monte alentejano, porque podia arrasar tudo e fazer ao lado um hotel.”¹⁷⁸* Em vez de se evidenciar formalmente com um gesto contemporâneo, Souto de Moura optou por respeitar as características basilares do Monte do Barrocal e manter a identidade arquitetónica do conjunto.

No entanto, como é possível conferir pela mancha vermelha (a propor) e pela mancha amarela (a demolir) retratada nos desenhos do projeto de execução, para mudar o uso e para fazer face à debilidade da edificação, *“teve que ser praticamente tudo construído de novo”*. Desde ampliações volumétricas dos edifícios existentes, à reconstrução de algumas paredes exteriores, ou ainda a alteração das coberturas e das fachadas, tudo foi alvo de uma metamorfose integral para que o conjunto se adaptasse aos pressupostos requeridos pelos clientes.

Antagonicamente à intervenção dos arquitetos Aires Mateus, onde o existente e o proposto são separados por um espaço intersticial, no caso de Eduardo Souto de Moura as duas realidades fundem-se numa equilibrada simbiose, sem sabermos onde começa e onde acaba cada uma delas. Mais do que impor, Souto de Moura procura continuar, alcançado uma intervenção de tal forma natural que praticamente não a sentimos.

¹⁷⁷ SOUTO DE MOURA, Eduardo, in Grande entrevista, RTP, 2018.

¹⁷⁸ SOUTO DE MOURA, Eduardo, in Grande entrevista, RTP, 2018.

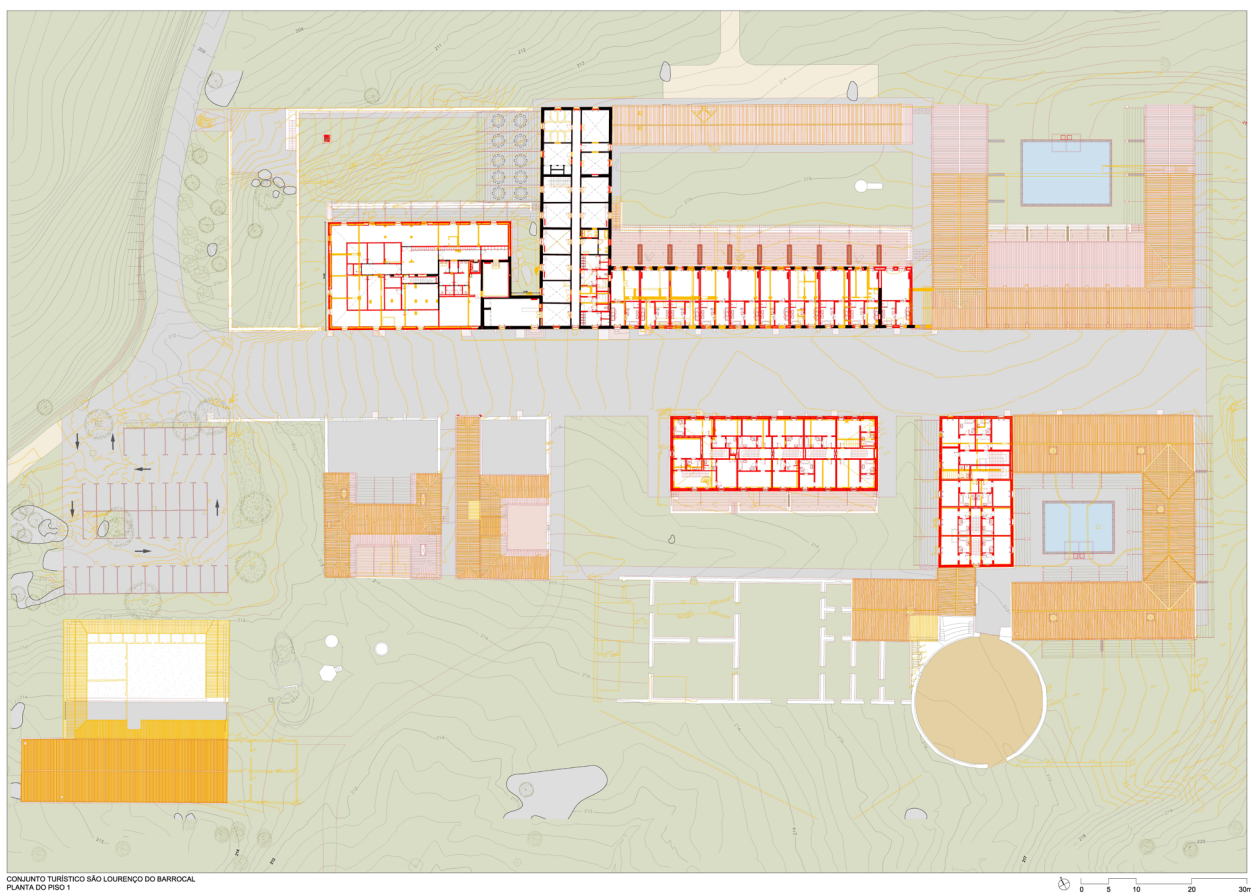


Figura 35: Planta de Vermelhos (proposto) e de Amarelos (demolido) do Complexo Turístico de São Lourenço do Barrocal



Figura 36: Embora a planta do piso 1 evidencie a vermelho (proposto) e a amarelo (demolido) o profundo grau de transformação a que foi alvo o Conjunto Turístico do Barrocal, a atmosfera do conjunto é de uma naturalidade desconcertante.



SUPORTE DA INVESTIGAÇÃO
DE PROJETO

3.1

Arquitetura e o meio físico: Circunstância e forma

“A relação entre a natureza e construção é decisiva na arquitetura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projeto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e apesar disso tende hoje a uma extinção progressiva.”¹⁷⁹

¹⁷⁹ SIZA VIEIRA, Álvaro, Imaginar a Evidência, página 17.



Figura 1. Casa Malaparte de Adalberto Libera, 1937, Itália

Figura 2. Casa Cap Ferret de Lacaton & Vassal, 1998, França

“A circunstância é tão fundamental para a definição da forma como a água é indispensável para a vida do peixe.”¹⁸⁰

Partindo desta proposição, cada projeto é profundamente condicionado, entre uma soma infinita de fatores (económicos, sociais e culturais), pela localização geográfica onde se insere. É inequívoco que não existe arquitetura sem um meio físico, sendo o resultado de uma construção dinâmica e mutável entre a interação do Homem e da Natureza. Até mesmo uma tenda de um nómada, nas palavras de Rafael Moneo, não se converte em arquitetura até ao momento que estabelece *contacto com um determinado solo*. Neste sentido, a *circunstância* inerente a cada construção é irreproduzível e pode ser radicalmente variável, uma vez que a altimetria, a geologia, a composição dos terrenos, a exposição solar, entre outras particularidades, vão sendo mutáveis consoante a sua ocupação no território.

Assim, a qualidade de cada intervenção relacionar-se-á como determinada forma compreende as necessidades do lugar, procurando a maneira mais adequada de atuar, podendo oscilar entre duas posturas limite: *ou seguir totalmente a circunstância ou nega-la totalmente*¹⁸¹. Entre o gesto de integrar e o de impor, cabe ao arquiteto encontrar um diálogo válido para cada situação, correndo o risco de que essa forma, desprovida de eficiência e de beleza, perturbe o espaço onde se insere e conseqüentemente destrua os valores existentes. Após a construção assentar em determinado terreno, passa a ser um elemento condicionante de futuras construções, *passa a constituir também circunstância*.

“Quando se lança uma pedra à água: a areia faz um remoinho e volta a assentar-se. A perturbação foi necessária, e a pedra encontrou o seu sítio. Contudo, o lago já não é o mesmo que antes.”¹⁸²

Embora a arquitetura possa instituir uma relação harmoniosa com a Natureza, *é e será sempre artificial*¹⁸³. Desta forma, em circunstância alguma poderá imitá-la ou fundir-se *camelonicamente com ela*. Qualquer intervenção humana acabará por impor uma transformação da realidade natural, até porque o principal desígnio da Arquitetura é transformar a Natureza em algo habitável, porque esta, na tese de Paulo Mendes da Rocha, não o é.

¹⁸⁰ TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, página 22.

¹⁸¹ TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, página 24.

¹⁸² ZUMTHOR, Peter, *Pensar la arquitetura*, página 17.

¹⁸³ CAMPO BAEZA, Alberto, *Principia Architectonica*, página 77.

“Na verdade, não faz o menor sentido imaginar um acontecimento sem referência a uma localização. É evidente que o lugar faz parte da existência. Então, o que se quer dizer com a palavra «lugar»? É claro que nos referimos a algo mais do que uma localização abstrata. Pensamos numa totalidade de coisas concretas que possuem substância material, forma, textura, cor. Juntas, essas determinam uma «qualidade ambiental» que é a essência do lugar.”¹⁸⁴

Lugar é então esse conjunto de particularidades e condicionantes que criam uma atmosfera específica. Na Roma Antiga, considerava-se que a sobrevivência do Homem num determinado contexto geográfico dependia da relação que estabelecera com o **Genius Loci**, ou seja, um espírito divino frequentemente associado a um bosque, a um túmulo ou a uma fonte de água.

No século XVIII, as palavras do poeta inglês Alexander Pope (1688-1744) advertiam que a conceção arquitetónica e paisagista deveria estar fundamentada na ideia de *espírito do lugar*, de *Genius Loci*: “Consultem sempre a disposição ou espírito do lugar. É ele que vos dirá se é necessário levantar ou deixar correr as águas, desafiar uma elevação audaciosa que enfrenta os céus ou dispor um teatro na circunferência de um pequeno vale...”¹⁸⁵ A arquitetura necessitaria, portanto, de extrair a energia e as propriedades desse lugar, de forma a encontrar um diálogo adequado com determinada atmosfera física.

Tratando-se de um projeto de reabilitação de uma casa vernacular no noroeste peninsular, analisar o lugar será tão indispensável como analisar a própria arquitetura, até porque estas realidades estruturam uma relação umbilical. Desta forma, é pertinente caminhar do geral para o particular, contextualizar a construção no tempo e no espaço, e perceber como estas circunstâncias condicionaram a forma atual da herança arquitetónica e como poderão sustentar uma opção de projeto.



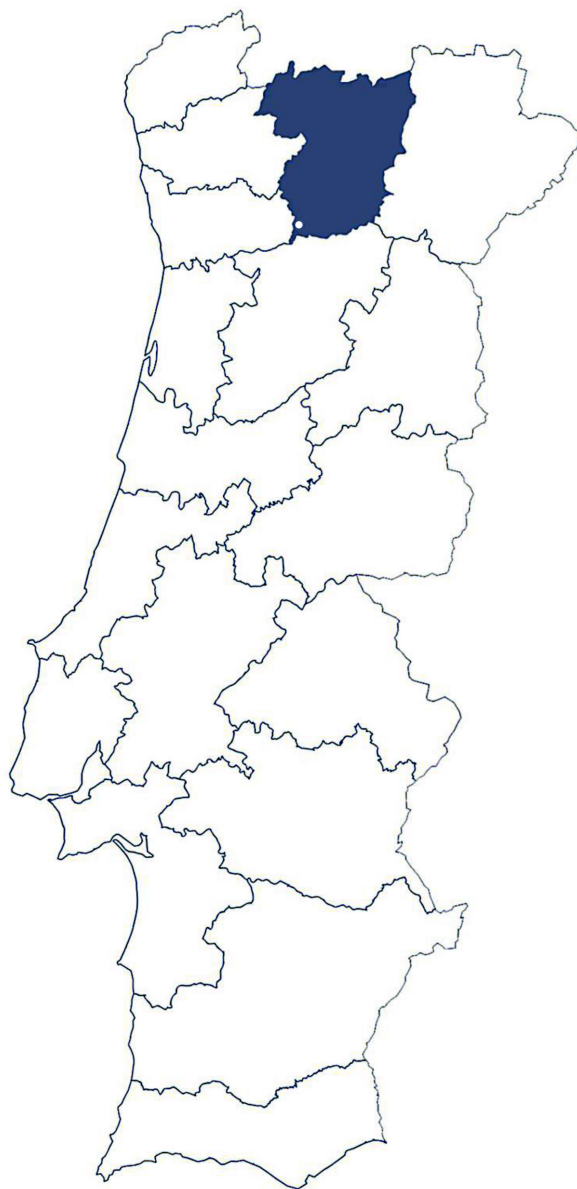
Figura 3. Paisagem de Alderete, Sedielos (Peso da Régua).

¹⁸⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian, O fenómeno do lugar, página 444.

¹⁸⁵ WESTON, Richard, 100 Ideias que mudaram a Arquitetura I, página 80.

3.2

Território: Enquadramento físico



Mapa 1 - Distrito de Vila Real no contexto português. O ponto branco indica a localização da Casa de Alderete, na freguesia de Sedielos, concelho do Peso da Régua.



Figura 4. Quinta do Vallado, Menos é Mais Arquitetos (2011, Peso da Régua)

Figura 5. Espaço Miguel Torga, Eduardo Souto de Moura (2011, Sabrosa)

Figura 6. Adega Quinta do Portal, Álvaro Siza (2010, Celeirós do Douro)

Exemplos de construções contemporâneas no distrito de Vila Real. Denota-se como a arquitetura imposta se relaciona com o lugar através da matéria (xisto).



Mapa 2: Limites Administrativos do Distrito de Vila Real (Executado pelo autor da dissertação).

O concelho do Peso da Régua tem um rácio de aproximadamente 181 habitantes/ km², bastante acima da realidade do Distrito de Vila Real, que conta com uma relação de 48 habitantes por km².

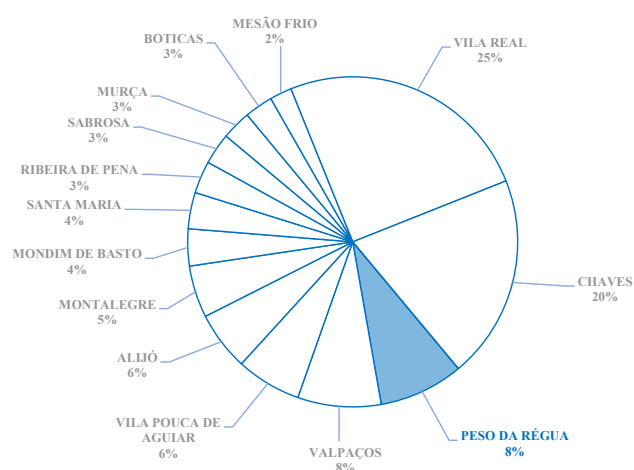


Gráfico 1: Densidade Populacional no Distrito de Vila Real (Executado pelo autor da dissertação).

Concelho do Peso da Régua - 17 131 habitantes.

Distrito de Vila Real – 206 660 habitantes.

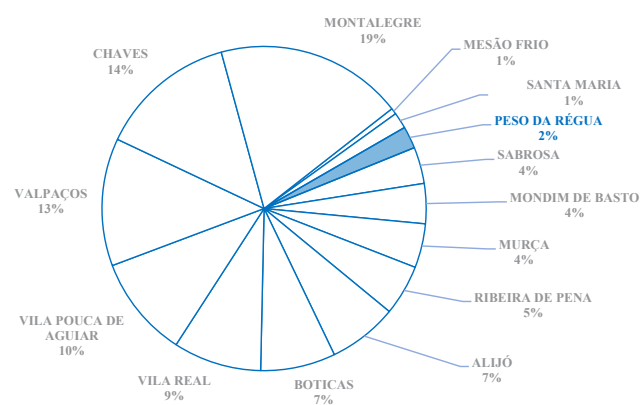
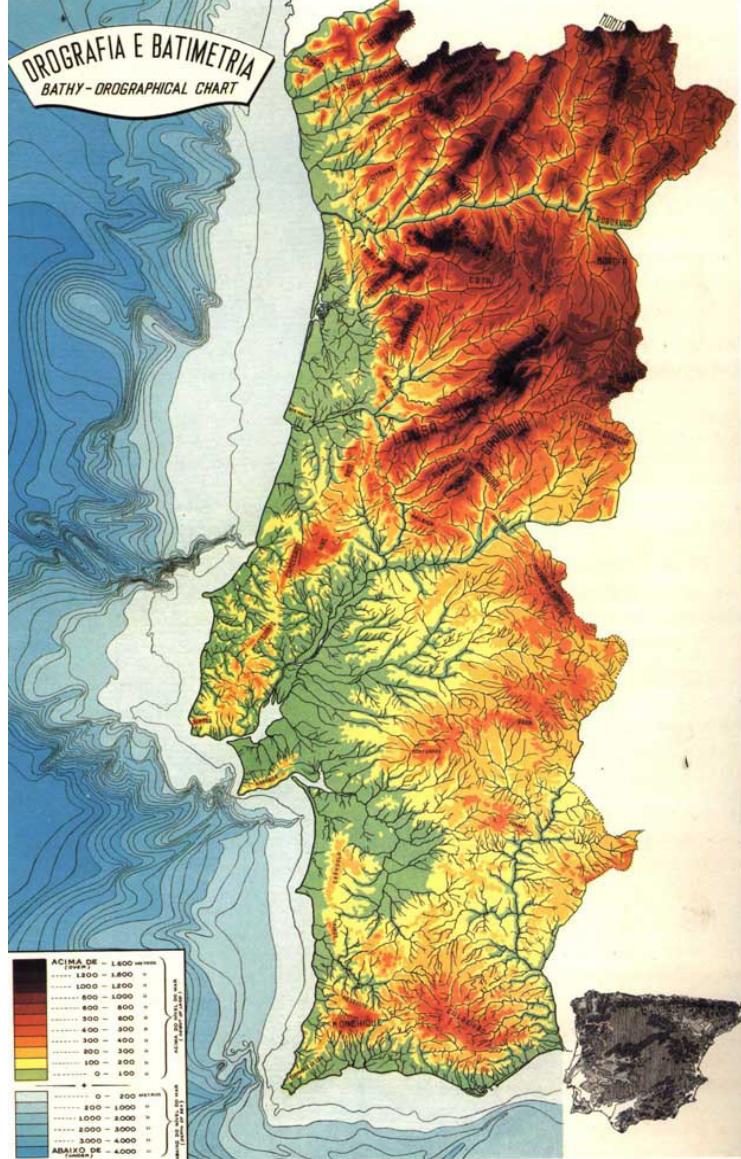


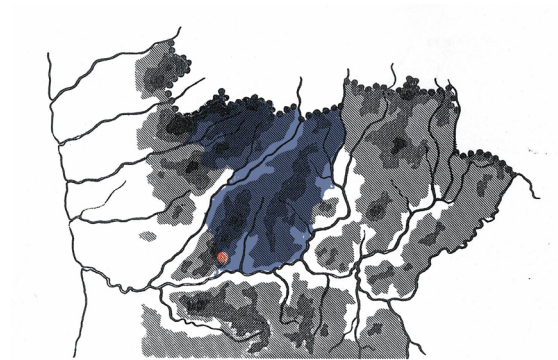
Gráfico 2: Distribuição da área total do território do Distrito de Vila Real pelos distintos concelhos (Executado pelo autor da dissertação).

Área do Concelho do Peso da Régua – 94.86 km²

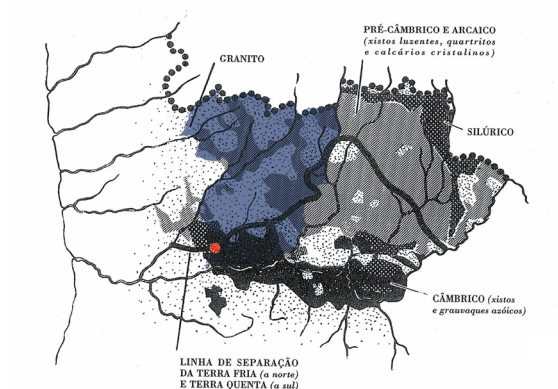
Área do Distrito de Vila Real – 4 307.54 km²



Ext. de Girão, 1958



ALTIMETRIA E RIOS



GEOLOGIA

Figura 7. Mapa Hipsométrico de Portugal, 1958.

Figura 8. 9. Características geomorfológicas do Norte português.

Numa visão sintética do território português é possível denotar um complexo montanhoso (mancha castanha), que se alastra paralelamente ao Oceano Atlântico e que se encontra delimitado a Sul pelo Rio Tejo, discernível no mapa hipsométrico. Estes obstáculos geográficos, condicionantes do clima e da paisagem da primeira fração do território de Portugal Continental, vão sendo interrompidos por um grande número de linhas de água que retalham o solo, entre elas o Rio Tâmega, o Rio Douro e o Rio Mondego, consequência da abundância de nascentes naturais.

Contudo, o território que interessa evidenciar, em termos geomorfológicos, estará circunscrito a Sul pelo Rio Douro e a Poente pelo Rio Tâmega, sendo fortemente marcado pelas serras do Barroso (1279 m), do Alvão (1283 m) e do Marão (1415 m). Esta área coincide, em grande medida, com o Norte Transmontano, uma delimitação de Orlando Ribeiro que é gerada em função do seu afastamento ao litoral e por uma certa identidade de aspetos comuns, ou ainda, com a denominada Zona II do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.

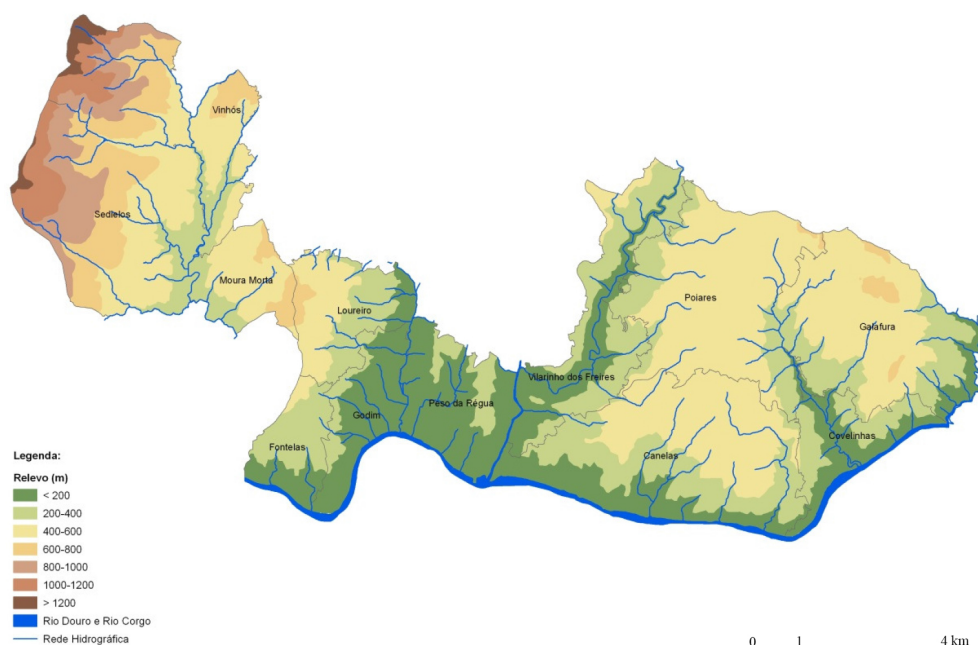


Figura 10. Carta Hipsométrica do Peso da Régua. (Retirado da CM Peso da Régua)

“A geomorfologia desta região é fortemente dominada pelo dorso imponente da Serra do Marão, pelo vale profundo do Douro e pelos vales de alguns afluentes deste rio.” (TEIXEIRA, 1967)

Pelas suas particularidades geológicas e hidrográficas, o concelho regista acentuados declives, salientando a Serra do Marão, com declives superiores a 45º. A maior elevação deste território coincide, precisamente, no ponto mais a noroeste do concelho, onde a Serra do Marão, com altitudes superiores a 1390 metros, condiciona a sub-região do Baixo Corgo, em especial, a freguesia de Sedielos, onde se localiza a Casa de Alderete.

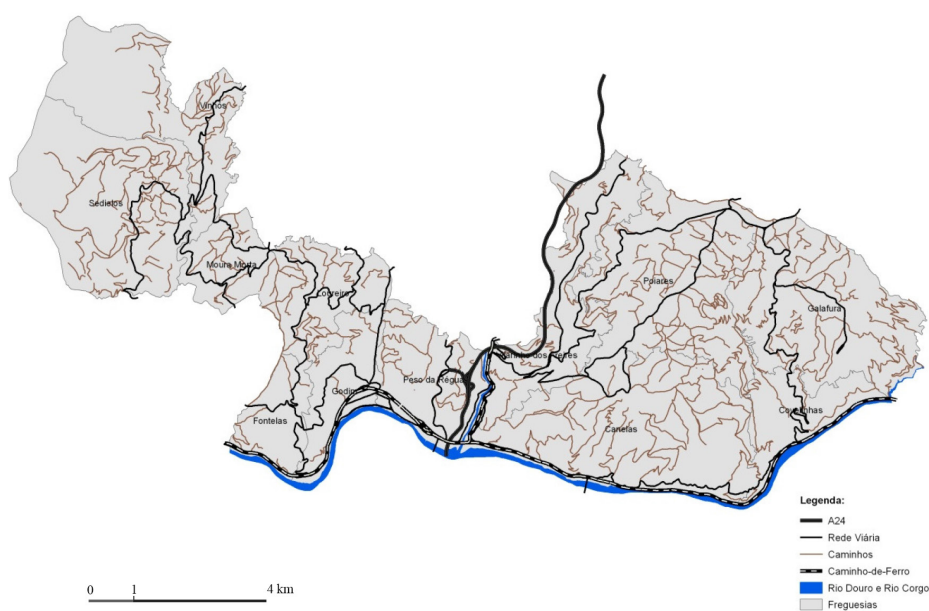


Figura 11. Sistema de Acessibilidade do Peso da Régua. (Retirado da CM Peso da Régua)

Os limites administrativos do Concelho do Peso da Régua envolvem dois importantes cursos de água: o Rio Douro e o Rio Corgo, seu afluente. Estas estruturas foram decisivas no assentamento dos povos, assim como no desenvolvimento económico da Região Duriense.

A partir de 1879, a construção do caminho de ferro veio facilitar a comunicação que era feita através do transporte fluvial, bastante demorado e dispendioso.

No que diz respeito à rede viária, internamente o concelho de Peso da Régua é servido por uma rede de estradas que assegura a ligação entre os diferentes lugares do concelho e as várias sedes de freguesia.

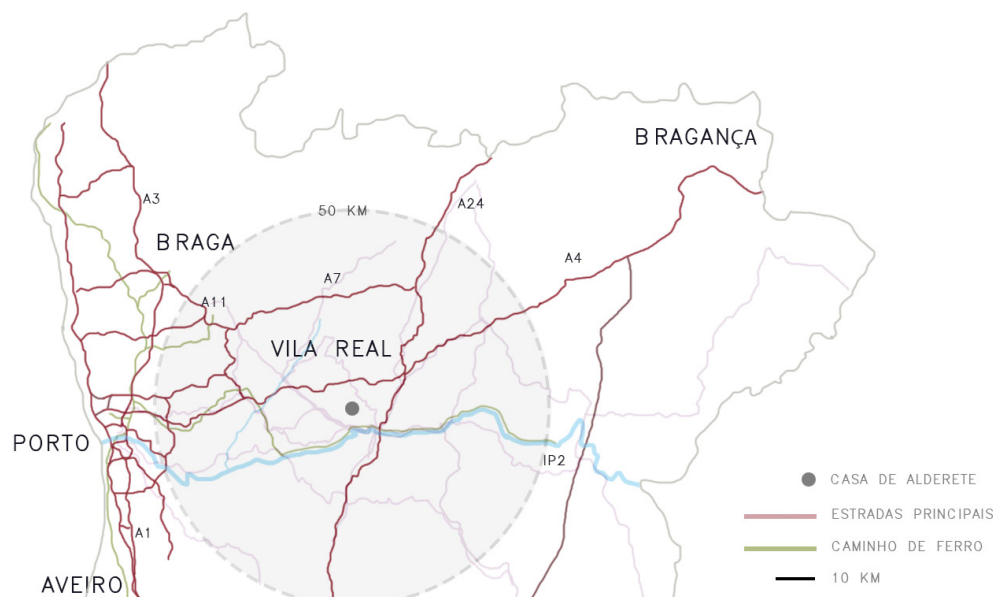
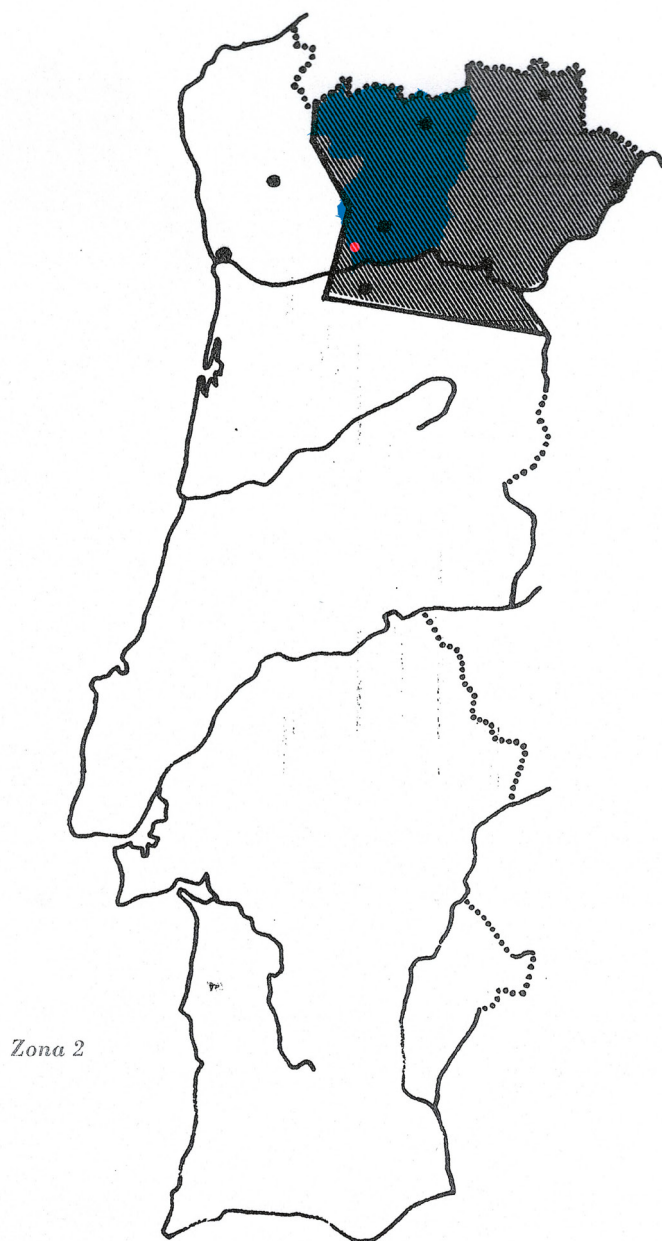


Figura 12. Um complexo e completo sistema de acessibilidade que faz com que o concelho do Peso da Régua esteja solidamente articulado com o restante território a uma macro escala, pese embora os inúmeros constrangimentos correspondentes ao relevo acidentado.

“Foi também o enorme valor comercial do seu vinho que se tornou o vale do Douro uma área tão privilegiada da política nacional de transportes e comunicações, depois de ter sido sempre bem servido pela navegação fluvial: justificou, no tempo do marquês de Pombal, a abertura da “estrada da Companhia” que ligou Amarante à Régua por Mesão Frio; depois, entre os anos 1780 e 1809, as grandes obras do alargamento do curso do rio no cachão da Valeira, para permitir a navegação até ao Pocinho; mais tarde, durante as décadas da política promotora das obras públicas, por 1860 e 1870, o lançamento de várias estradas e pontes (...) A seguir a difícil construção da linha do caminho de ferro até Barca de Alva terminada em 1887...”

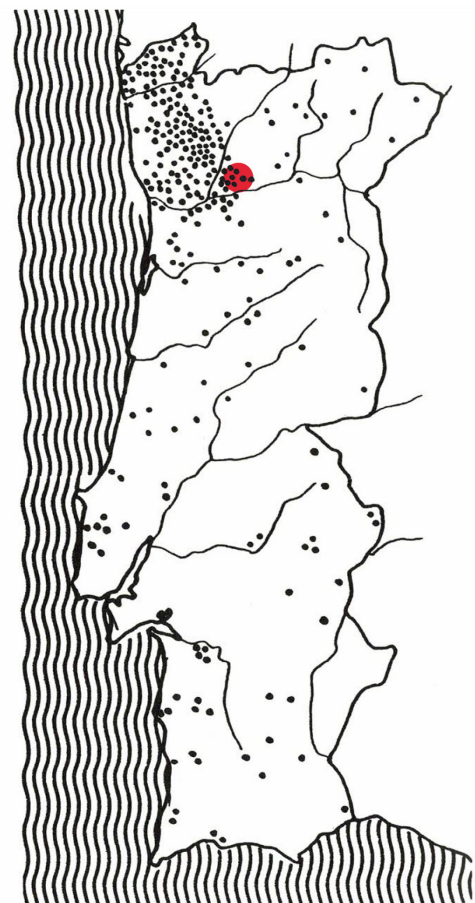
(Daveau, S., e Mattosos, J. (2013))

Figura 13. Delimitação da Zona II do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, território que abrange as regiões de Trás-os-Montes e Alto Douro. A mancha azul representa os limites do distrito de Vila Real e o ponto laranja, a Casa de Alderete.

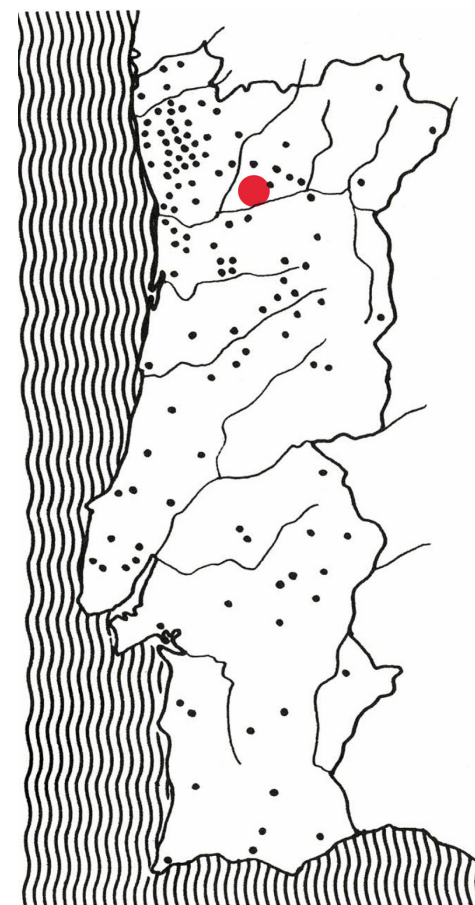


Zona 2

Figura 14. 15. As cartas pré-históricas apresentadas por Amorim Girão evidenciam a predominante ocupação do solo no Noroeste Peninsular em contraste com o restante território português. A primeira carta identifica os monumentos megalíticos, enquanto que a segunda, a difusão das povoações castrenses. A mancha vermelha localiza a Casa de Alderete nas duas realidades.



Carta pré-histórica. Posições castrejas (seg. Amorim Girão)



Carta pré-histórica. Dólmenes (seg. Amorim Girão)

3.3

Arquitetura Vernacular: Consequência da geografia, do clima, da cultura



Figura 16. Fotografia de Artur Pastor intitulada “Lugares da Memória”, durante as décadas de 50/60. A imagem retrata uma povoação circunscrita na Zona 2 do Inquérito à Arquitetura Popular.

“Os traços característicos da paisagem resultariam daquilo que nelas fosse mais permanente, sedimentado por modos de vida caracterizados pela sua estabilidade, pela tradição, pelo vernacular.”¹⁸⁶

A Arquitetura Vernacular¹⁸⁷ é o produto de uma simbiose entre vários elementos: o elemento antropológico (o homem), o elemento geográfico (a terra) e o conjunto dos valores culturais e históricos anteriormente adquiridos por um povo (a tradição). Neste seguimento e, antagonicamente, à Arquitetura Erudita que possui um carácter universalista, a Arquitetura Vernacular é regionalista e anónima, onde o saber popular, empírico, substitui o “indivíduo completamente liberto do tradicional e das influências do ambiente”.¹⁸⁸ A inteligência funcionalista e pragmática, inerente às designadas arquiteturas sem arquitetos, materializa-se na forma como estas se relacionam com a paisagem e como empregam os recursos geológicos locais, como se adaptam aos acidentes topográficos, às imposições climáticas e, ainda, às necessidades e circunstâncias sociais e domésticas.

¹⁸⁶ Álvaro Domingues, 2009.

¹⁸⁷ A Carta do Património Construído Vernacular (ICOMOS, 1999) define o património vernacular como a expressão fundamental da cultura de uma coletividade na sua relação com um meio natural, geradora de uma paisagem humanizada com referentes físicos e idiossincraticamente apreendida.

¹⁸⁸ DIAS, António Jorge, Cultura Popular e Cultura Superior, página 10.

Forma e Circunstância formam um binómio indissociável, uma vez que a *condição patrimonial de cada elemento reside na sua relação com um contexto territorial e histórico concreto, que o tornam singular e significativo*.¹⁸⁹ O suporte físico do património arquitetónico vernacular vai sendo mutável e heterógeno consoante a diversidade regional do país, daí não haver um arquétipo comum ao território português¹⁹⁰, como foi sendo constatado na radiografia exhaustiva do Inquérito à Arquitetura Popular e Portugal.¹⁹¹

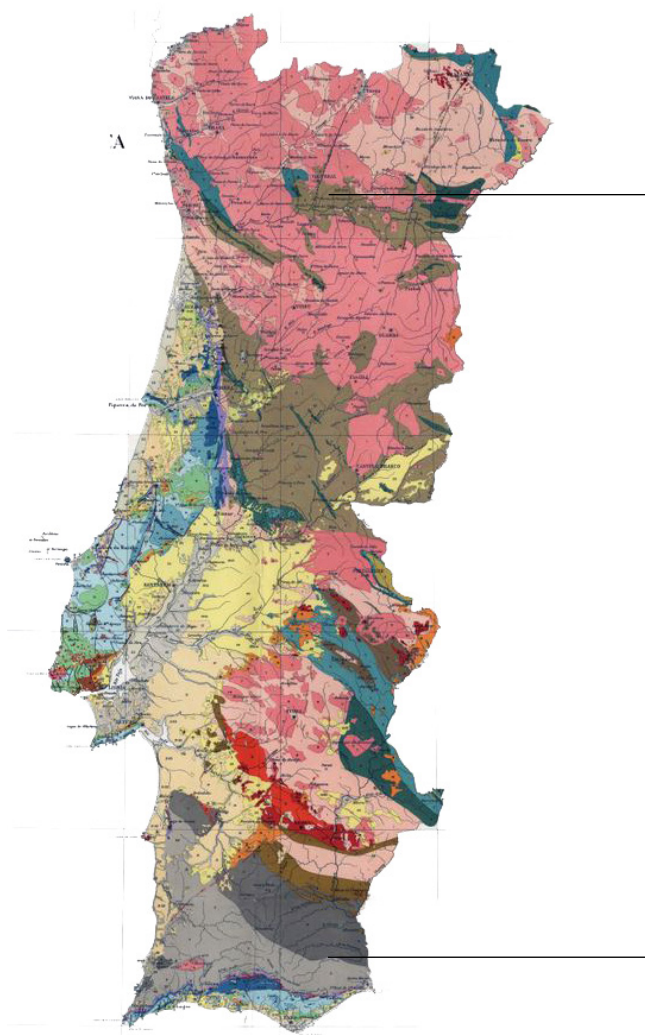


Figura 17. Carta Geológica de Portugal, 1952.



Figura 18. Campeã, Montes, Vila Real Zona 2.

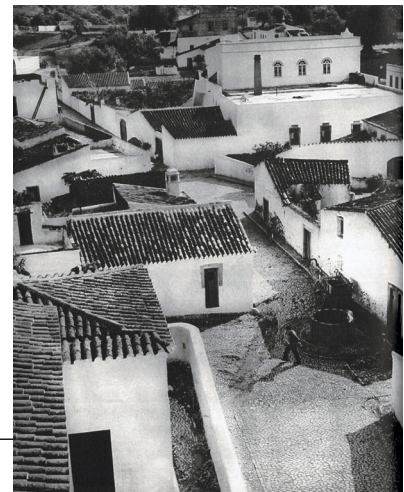


Figura 19. Santa Catarina da Fonte do Bispo, Tavira Zona 6.

¹⁸⁹ FAUVRELLE, Natália, *O Património vernacular construído no Alto Douro Vinhateiro: ritmos e valores*, página 147.

¹⁹⁰ “Variava do Minho ao Algarve, quer no aspeto, quer na disposição, na construção e nos materiais. Enquanto o casal beirão era escuro e sem chaminé, o alentejano e o algarvio eram caiados e todos garridos; enquanto em Estremoz era utilizado o mármore, no Minho era o granito e no Sul era a taipa.” PEREIRA, Gabriel, *Casa Portuguesa. Casa Saloia*, 1934, página 397.

¹⁹¹ O próprio título do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal e não Arquitetura Popular portuguesa evidenciava essa preocupação em não uniformizar um tipo de construção que seria comum ao território nacional. Mais do que propor ou instituir, o Inquérito analisou.

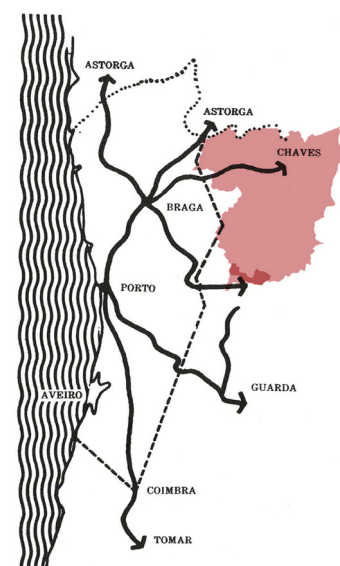
Assim, a dimensão geográfica da Casa de Alderete deverá ser circunscrita, analiticamente, à região do Alto Douro, com características geomorfológicas e climáticas singulares, fatores determinantes no desenvolvimento e implantação dos núcleos habitacionais, bem como nas atividades de subsistência, ou ainda na rede de acessos.

A identidade deste território é o resultado de uma ação antrópica sobre o meio, “uma gigantesca obra conjugada da natureza e do Homem”¹⁹². À estrutura morfológica primária definida pelas suas “*encostas íngremes e solos pobres e acidentados*”¹⁹³, vão sendo introduzidos, ao longo do tempo, elementos transformadores da paisagem provenientes da vontade humana.

Ainda que existam exemplos de espólios do Homem paleolítico e neolítico dispersos pelo território português, as primeiras marcas construtivas remetem para a Idade do Cobre e subsequente Idade do Ferro. Desde então, o Noroeste Peninsular, como evidencia a Carta Pré- histórica de Amorim Girão, vem sendo ocupado por uma civilização “*caracterizada pelo seu tipo peculiar de habitat em povoados fortificados em posições elevadas vulgarmente conhecidos pelo nome geral de castros*”¹⁹⁴. As condições físicas deste território, nomeadamente os acúmes dos montes ou outros acidentes naturais, tornaram-se propícias ao assentamento de povoados, uma vez que as suas implantações obedeciam a critérios estratégicos de defesa. Outro fator decisivo na ocupação do território era a sua proximidade com os recursos marítimos e fluviais, como principal forma de acessibilidade ou relacionando-se com uma economia de subsistência apoiada na prática de atividades agropecuárias.

Após a fixação e assentamento num determinado território, através de uma preferência pelas características básicas da paisagem, à qual Norberg-Schulz designa por “*Visualização*”¹⁹⁵, o Homem vai inserindo estruturas com o designo de resolver os problemas provenientes da atividade agrícola ou da sua fixação.

A romanização, que remonta ao século I, teve um papel preponderante na definição dessas estruturas, e por consequência, na modernização dos meios de comunicação. Construíram uma complexa rede de infraestruturas viárias, assim como foram responsáveis pela plantação da vinha¹⁹⁶, da oliveira e dos cereais. Vestígios que vão permanecer nas épocas subsequentes até aos dias de hoje, manifestos na organização territorial.



Esquema das estradas romanas (Itinerário de Antonino Pio)

Figura 20. Vias romanas.

¹⁹² AGUIAR, 200, 32.

¹⁹³ Descrição da Região do Alto Douro Vinhateiro executada pela Direção Geral do Património Cultural.

¹⁹⁴ DA SILVA, Armando Coelho Ferreira, *A Cultura Castreja no Noroeste de Portugal: Habitat e Cronologias*.

¹⁹⁵ “*Visualização, complementação e simbolização são aspetos do processo geral de implantação e habitação, no sentido existencial do mundo, depende dessas funções.*” NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius-Loci: Towards a phenomenology of architecture*, página 17.

¹⁹⁶ Contudo, apenas nos finais da Idade Média é que a cultura da vinha ganhou mais preponderância na região do Douro.

O processo evolutivo e contínuo da humanização da paisagem é inevitável, contudo, este deve ser adequadamente integrado nas dinâmicas enraizadas existentes. Caso contrário, as discontinuidades e instabilidades introduzidas contribuem para a extinção de valores polissémicos, indissociáveis na construção da identidade de um lugar, de um sentimento coletivo de pertença. Se não houver uma adaptação e mutação constante às necessidades sociais, o património não sobrevive, é abandonado por ser obsoleto ou até mesmo eliminado por evocar memórias menos dignificadoras.

Por outro lado, a sobrevalorização de alguns bens, conduz com frequência a uma musealização, que contraria a natureza mutante da cultura. Em detrimento de uma conservação estática, deve-se optar por uma metamorfose adaptativa e progressiva, assim como foi sendo feito ao longo do tempo.

O território duriense é um interessante exemplo de como os distintos estratos da História podem ser integrados de forma cumulativa¹⁹⁷, resultando numa realidade atuante, que integra práticas seculares com rotinas contemporâneas; que propõe novas dinâmicas, sincronicamente que conserva o valor patrimonial do lugar. Um território que é centrado no cultivo da vinha e que tem o reconhecido vinho do Porto, como agente dinamizador da economia, da tecnologia, da cultura e das tradições da região, há já vários séculos.

Efeito da magnitude desta quase monocultura, a extensão duriense tornar-se-ia na mais antiga região vitícola demarcada e regulamentada do mundo, em 1756¹⁹⁸, pela Companhia Geral da Agricultura e Vinhas do Alto Douro. Contudo, a implementação de medidas de manutenção e preservação deste território, bem com a sua dinamização e visibilidade, proliferaram desde que, parte do território da Região Demarcada do Douro (250.000 hectares), o Alto Douro Vinhateiro (24.600 hectares), foi classificado, em 2001, pela UNESCO como Património Mundial, na categoria de “*Paisagem Cultural Evolutiva e Viva*”.



Figura 21. Quinta do Sítio. Humanização da paisagem.

¹⁹⁷ “O território torna-se um “livro” onde as marcas da identidade se revelam pela metamorfose do espaço e do tempo.” FAUVRELLE, Natália, *As quintas vinhateiras na construção do património paisagístico do Douro*, página 43.

¹⁹⁸ “Em 1756, Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal, ministro do Rei D. José I, lançou as bases da constituição da Região Demarcada do Douro, consagrada como Património Mundial da UNESCO em 2001.” Retirado do sítio da Câmara Municipal do Peso da Régua.

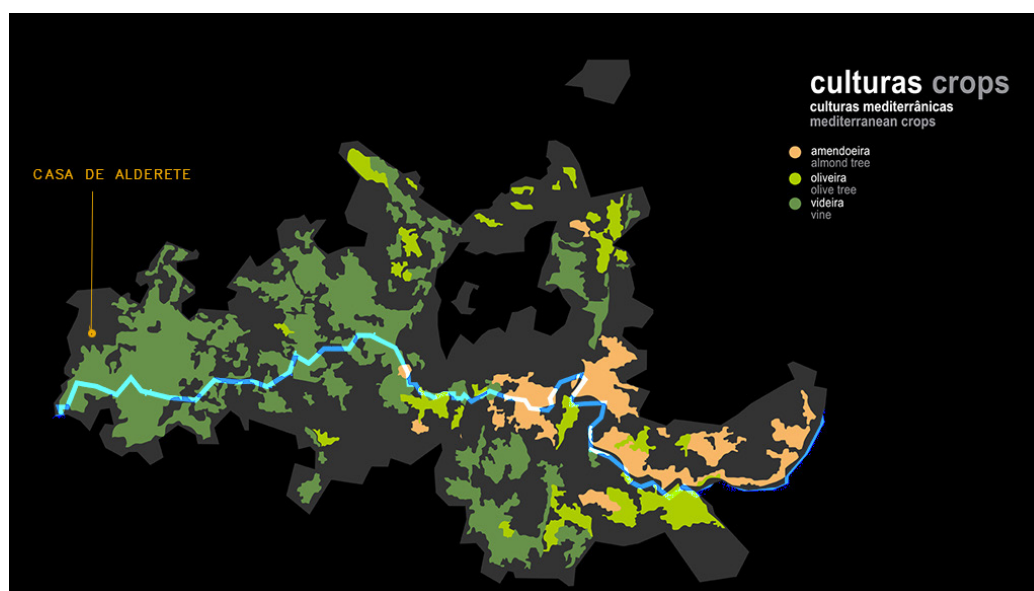
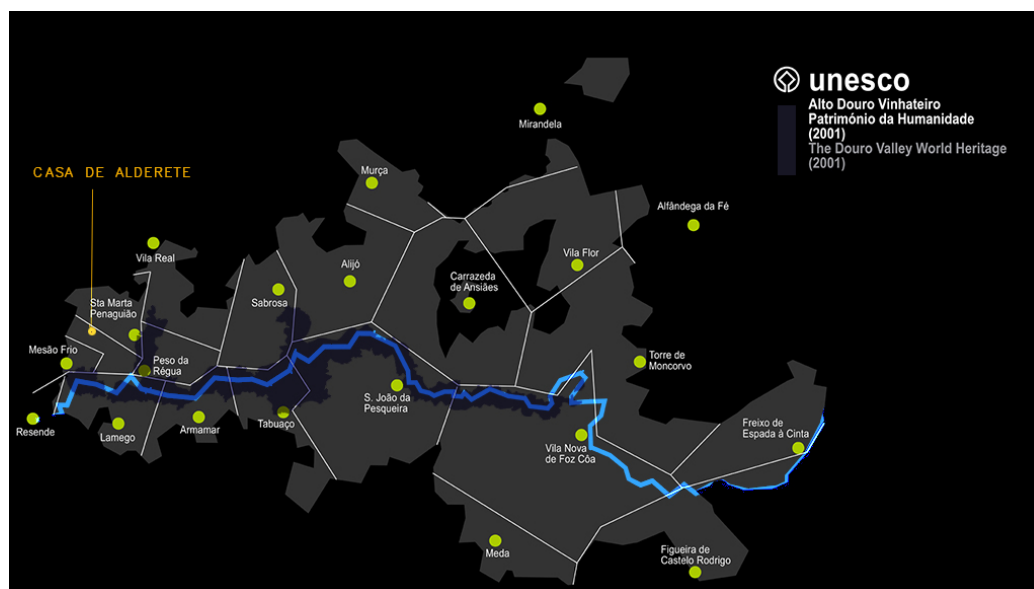


Figura 22. Área circunscrita pela UNESCO em 2001 (azul escuro), assim como os limites dos concelhos (ainda que representados de forma abstrata) e os cursos de água.

Figura 23. As sub-regiões da Região Demarcada do Douro. A Casa de Alderete está localizada no Baixo Corgo.

Figura 24. Predominância do cultivo da vinha na Região Demarcada do Douro.

“O seu caráter é determinado por uma sábia gestão da escassez de solo e água e do elevado declive do terreno e resulta da observação permanente e intensa, do ensaio localizado e do conhecimento profundo da adaptação da vinha a situação tão adversa. Ela é a expressão da determinação e da ousadia humana. É a expressão do engenho humano e da sua compreensão do ciclo da água e dos materiais. É a expressão da afeição intensa e quase amorosa à vinha. Traduz-se numa intensa escultura de encostas armadas onde a cultura da vinha assume preponderância ao lado da oliveira e da amendoeira e de um mosaico de parcelas constituída por matos mediterrâneos.”

(AGUIAR, 2002)



Figura 25. Fotografia de Artur Pastor que retrata umas vindimas no Douro nas décadas de 50/60 do século XX.

Às atividades de subsistência, que são, segundo Elias Pastor, *o motor da paisagem, a origem das modificações territoriais*, acrescem estruturas vernaculares, formadas em função das necessidades mais básicas de abrigo ou para responder aos problemas dessa mesma atividade agrícola. Essas construções reconhecidas pela sua coerência técnica e metodológica, recorrem a materiais provenientes da região, como a terra, a madeira ou a **pedra**.

Embora o Norte do território português seja dominado geologicamente por afloramentos graníticos (a vermelho nos mapas), vai sendo interrompido, pontualmente, por *faixas xistosas*¹⁹⁹(verde), que tendem a localizar-se no interior. Neste seguimento, a extensão duriense é maioritariamente condicionada pelo complexo xístico grauváquico, como é identificável na Carta Geológica de 1967.

*“A constituição do solo português comporta granito no Norte, xistos no Interior, calcários no Centro, barros, mármore e alguns granitos no Sul, (...) Variações muito sensíveis atendendo à muito curta extensão do país. Tal variedade geológica e climática gerou naturalmente, ao longo dos tempos e dos espaços portugueses, soluções arquitetónicas e urbanísticas muito diversificadas que o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal revelou nas suas páginas.”*²⁰⁰

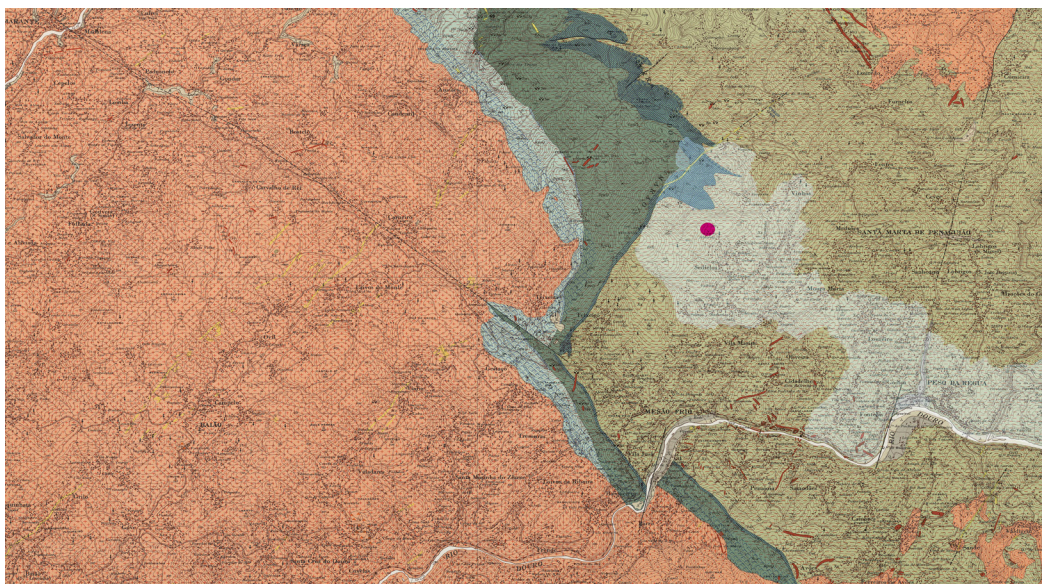


Figura 26. Fração 10-C extraída da Carta Geológica de Portugal de 1967. A mancha verde retrata o território que é dominado pelo complexo xisto-grauváquico, enquanto que a mancha vermelha é por rochas eruptivas, na sua maioria graníticas. Como se observa na Carta, quer o concelho do Peso da Régua, demarcado com uma tonalidade mais clara, quer a Casa de Alderete, ponto vermelho, são áreas que são abrangidas, predominantemente, por xistos.

¹⁹⁹ Termo utilizado no Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal. O xisto é uma rocha metamórfica com um aspeto “laminado”.

²⁰⁰ TÁVORA, Fernando, *O Granito da minha Infância*, Porto, novembro 1999.

Esta grande formação geológica, encontra-se não só sob influencia continental, como também é afetada pelo clima do tipo Atlântico e Mediterrâneo. No entanto, as grandes encostas do Douro funcionam como barreira natural, impedindo as massas de ar húmido provenientes do Atlântico. Por outro lado, estes vales de declive abrupto protegem as zonas de cultivo dos fortes ventos nórdicos, criando uma espécie de “refúgio” que incentiva a exploração da terra.

“Na região do Douro, a própria disposição do vale limita a deslocação das massas de ar para o interior, fazendo com que o ar húmido do Atlântico não penetre para além da barreira montanhosa constituída pela serra de Montemuro, Marão e Alvão, resultando em temperaturas mais elevadas, precipitação e humidade mais reduzidas, que caracterizam a Terra Quente.”²⁰¹

Com efeito, a delimitação que Orlando Ribeiro faz do Norte de Portugal consoante a proximidade atlântica parece ser bastante apropriada, uma vez, que a *“enorme massa líquida do Atlântico funciona como elemento moderador das variações climáticas”²⁰²*. Contrastando com as temperaturas amenas do Norte Litoral, o Norte Interior, sob influência continental, apresenta valores de amplitude térmica mais elevados, o que se traduz em verões muito quentes e invernos muito rigorosos. *“No verão, um calor de forja caldeia o xisto e transforma a corrente numa alucinação de lava a mover-se; no inverno, até aos olhos das videiras choram de frio.”²⁰³*

Como é característico do clima mediterrânico, este território dispõe de quatro meses secos, de junho a setembro, ou seja, meses em que o valor médio de temperatura é superior ao valor médio de precipitação. A somar aos constrangimentos do clima mediterrâneo seco com baixo nível de precipitação, acresce um solo rochoso que dificulta a infiltração da água na terra. Da mesma forma, o caráter abrupto e vertiginoso do terreno condiciona a circulação viária e pedonal, assim como a exploração da terra.

²⁰¹ CM Peso da Régua.

²⁰² Termo utilizado no Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, página 7.

²⁰³ Torga, 1986: 46.

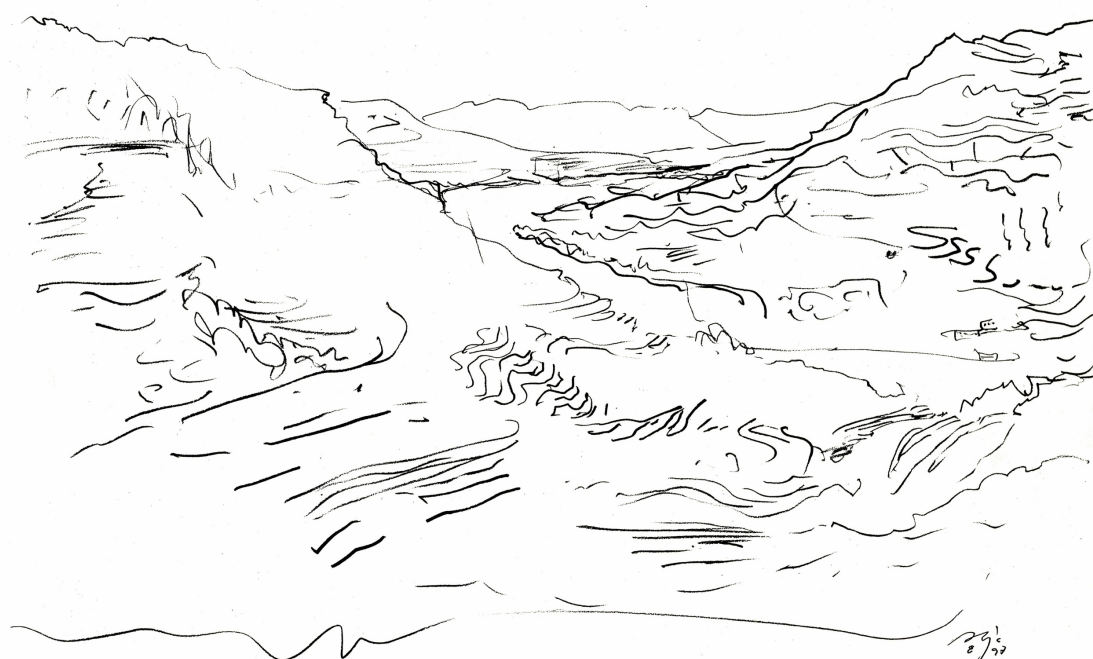


Figura 27. 28. As encostas escarpadas do Vale do Rio Douro que Álvaro Siza representa, são o resultado de um “longo processo de modelação humana das condições naturais” (Domingues, 2009).

“O rio silencioso convida a recuperar a calma, todas as horas poderiam ser assim, eternas e serenas, capazes de eternizar estes silêncios.”

(SIZA, 1997:8)

3.4

Ressonância da Revolução Industrial nos meios rurais: Despovoamento e Modernização

O processo de industrialização que marcou a primeira metade do século XIX na Europa, acarretou repercussões profundas ao nível da imigração do campo para a cidade. Transformações que tiveram impacto acentuado nos modos de vida e de habitar em meio rural. Neste enquadramento, Camille Wells descreve a arquitetura popular como *“a idealização de um tempo pré-industrial e pré-capitalista, agrário, que se acredita ter sido mais humano e solidário, de maior equilíbrio entre o cultural e o ecológico.”*²⁰⁴

Em Portugal, o desenvolvimento industrial e a modernização foram bem mais tardios do que no Norte da Europa. A metamorfose abrupta imposta pela Revolução Industrial fez-se sentir, sobretudo na segunda metade do século XX, resultado da mobilidade geográfica, bem como na introdução de instrumentos de mecanização. Estas repercussões refletem-se na acelerada transformação da sociedade rural: abandono do património vernacular e consequente degradação, e no declínio das atividades agrícolas. Não obstante, o governo investe nas grandes áreas metropolitanas, a litoral, enquanto que as áreas rurais do interior são desprezadas.

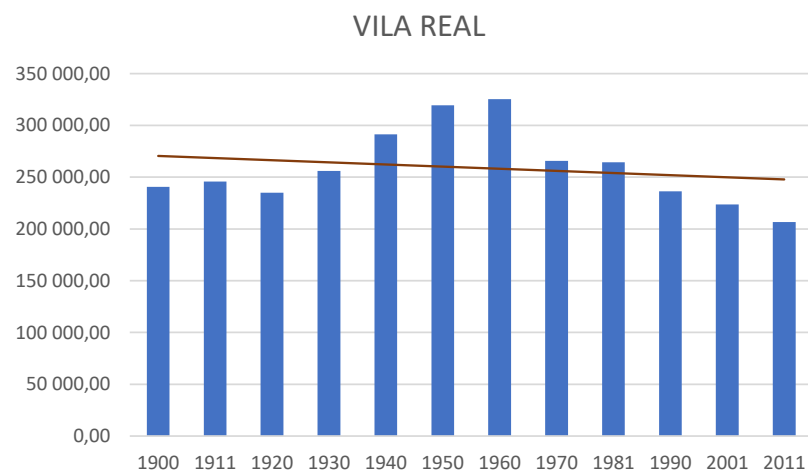
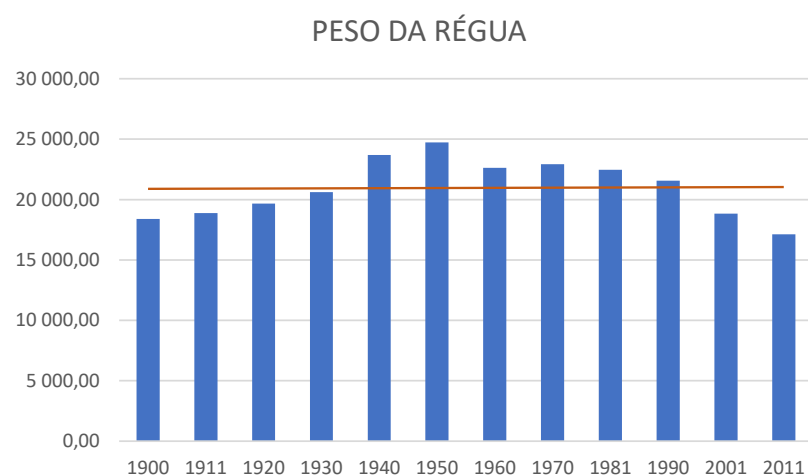
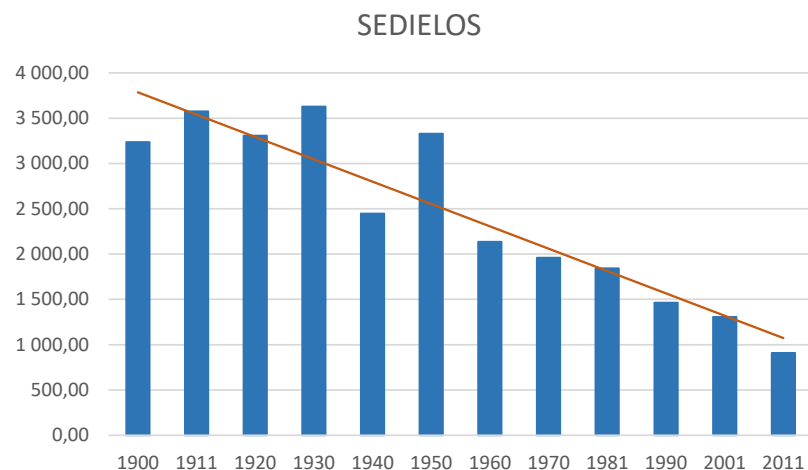


Figura 29.
Retrato da Emigração dos anos 60 em Portugal.

*“As marcas e as memórias do Portugal profundo vão-se decompondo com a desruralização e o seu rasto de efeitos colaterais: o despovoamento, o envelhecimento, o abandono da produção agrícola e dos campos, o desaparecimento de certos estilos de vida, saberes e práticas culturais.”*²⁰⁵

²⁰⁴ WELLS, Camile, *Old CLaims and New Demands: Vernacular Architecture Studies Today. In perspectives in Vernacular Architecture II*, volume 2, página 10.

²⁰⁵ DOMINGUES, Álvaro, *Vida no Campo*, página 23.



Gráficos 3, 4 e 5: Estudo da Evolução Demográfica (com dados provenientes do Instituto Nacional de Estatística) relativo às três diferentes escalas: Freguesia, Concelho e Distrito.

É perceptível que a partir de meados do século XX, a população tende a diminuir, sendo que esse decréscimo é mais abrupto no caso de Sedielos. Esta realidade é justificada, em grande medida, com o êxodo rural.

A substancial conclusão que se retira destes elementos gráficos é a extinção progressiva da população em meio rural, nomeadamente no panorama da freguesia de Sedielos, com efeito no declínio da agricultura e degradação das casas populares.

“O inquérito à arquitetura portuguesa realizado nos anos 50 põe a nu a realidade nacional no contexto pré-democrático: um país pobre e atrasado, onde campeia a miséria económica e social, a pobreza extrema. A agricultura representa a atividade económica dominante, empregando quase metade da população ativa.”²⁰⁶

A grave crise agrícola que eclodia em Portugal, contribuía para agravar as condições precárias da população rural, gerando posteriormente uma grande vaga de emigração. Sobretudo a partir da década de 60, uma percentagem significativa da população portuguesa, inconformada com o contexto em que vivia, emigrou para a Europa industrializada²⁰⁷, em particular para França. O retorno, uns anos mais tarde, de alguns emigrantes às suas aldeias desencadeia mudanças visíveis da sua ascensão económica, papel incontornável na modernização e urbanização das aldeias.

A imposição de *novos sinais dissonantes na harmonia das paisagens de outrora*²⁰⁸, entre eles, um novo tipo de casa que *expressa a imersão da modernidade e urbanidade capitalista*²⁰⁹ que recorre a novos materiais, novas técnicas e novas formas, contribuiu para a descaracterização e perda da identidade do território. Os modelos antigos eram rejeitados por estarem associados à pobreza vivida noutros tempos e seriam substituídos por novos modelos de construções, adaptações de novas culturas, ideias e modos de vida.

Neste seguimento, a paisagem rural passa a ser constituída por duas realidades distintas: as casas novas dos emigrantes que expressam a vontade de assimilar sinais de modernidade e as casas populares antigas, degradadas ou abandonadas. (imagens 30 e 31)



Figura 30. 31.

Discrepância entre as novas formas de construir ou de intervir, “modernas”, com as casas rurais em progressivo estado de ruína. Estas “casas de sonho”, com “traços de modernidade”, começaram-se a disseminar pelo território rural, com uma linguagem transgénica, sem qualquer relação com a envolvente e completamente alheias à cultura local.

Ambos os casos estão presentes na freguesia de Sedielos, Peso da Régua.

²⁰⁶ BATISTA, Fernando Oliveira, “A agricultura e a questão da terra – do Estado Novo à Comunidade Europeia, *Análise Social*”, volume XXIX, página 907.

²⁰⁷ Nestes países com a população instruída, escasseava a mão-de-obra não especializada, que era recompensada com salários vultosos.

²⁰⁸ Domingues, 2001, 57.

²⁰⁹ RAPOSO, Isabel, *Transformação da habitação popular em meio rural em Portugal na segunda metade do século XX*, página 193.

De igual modo, a agricultura simples de subsistência, dependente de técnicas e recursos naturais, dá lugar, a uma nova agricultura, moderna, intensiva e inapropriada que acarreta elevados custos ambientais, como a degradação dos solos, poluição e consumo excessivo de energias não renováveis. A fraca produtividade do trabalho manual e as vantagens da conceção industrialista como modelo económico evidentes por toda a Europa, fizeram com que o Estado Novo passasse a defender os instrumentos mecanizados como suplemento do esforço humano²¹⁰.

Estas ações intrusivas ameaçaram destruir um património público, uma atmosférica pacífica que era fruto do saber acumulado de gerações, que através de métodos assaz limitados, se soube adaptar às exigências da Natureza. Além disso, a economia agrícola como forma de subsistência deixou de ser sustentável e os seus trabalhadores procuravam atividades laborais distintas noutros locais, reivindicando melhores condições. Estas consequências foram notáveis no crescimento urbano e, em contrapartida, na desertificação rural.

Por outro lado, a consciencialização ecológica e a valorização das memórias e identidade de um povo, que se tem acentuado nas últimas décadas, tende a impedir esta visível descaracterização e perda de valores inerentes a estes ambientes, com a implantação de medidas de manutenção e preservação, bem como de dinamização e visibilidade. A partir de 2001, e fruto da classificação de Património da Humanidade, foi evidente a imposição de práticas bastante positivas nesta região: desde a remoção de depósitos residuais, ao investimento na rede viária e no setor de turismo, ou ainda a instrução de boas práticas agrícolas a ter nesta região. Da mesma forma, tem sido estimulada a manutenção do património vernacular, assim como se tem tentado conservar as técnicas do saber-fazer inerentes a estas construções.

Esta valorização cultural da paisagem é sobretudo uma necessidade contemporânea de preservar o passado, os valores patrimoniais intrínsecos à história duriense, em função do progresso acelerado e dos ímpetus consumistas que a caracterizam. Até porque, “modernização” é, para grande parte dos durienses, sinónimo de melhoria de vida e da racionalização de métodos de trabalho, contudo é requerido que consigam aliar a modernidade à tradição, para que não se apaguem valores culturais significativos.

²¹⁰ “À luz do conceito moderno, a finalidade de autossuficiência total não tem defesa, visto que, ofende o propósito político (no domínio da política económica) de estimular os elos de “interdependência” da agricultura e da indústria, necessários para desencadear o progresso económico.”
CALDAS, Eugénio de Castro, “Industrialização e agricultura”, página 93.

3.5

Estudo da Arquitetura de Génese Popular em Portugal e a sua Influência na obra de Álvaro Siza.

“(...) Possuem, no seu anonimato, no seu bom senso, no seu equilíbrio, na sua continuidade, na sua modéstia, aquele conjunto de qualidades que a obra recente não possui (...) havia sim, mais importante que os indivíduos, uma cultura continua e integrada, (...) um sentido comum de pensamento e de ação, uma tradição que evoluía lentamente mas com segurança e, traduzindo estes e outros fatores, os espaços eram organizados com coesão, com sentido das realidades, em regime de inteira e total colaboração...”

(TÁVORA, 1996:67)

Ao falar de arquitetura popular em Portugal, há que, inevitavelmente, destacar dois dos momentos mais importantes de reflexão e de pesquisa sobre o tema, no século XX²¹¹: Por um lado, Raul Lino e o movimento da Casa Portuguesa e, por outro, o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos.

Sinteticamente, o movimento da Casa Portuguesa²¹² formulava-se em torno de uma perspectiva romântica e nacionalista de existência de um tipo de habitação popular que seria caracteristicamente português e na institucionalização de um modelo arquitetónico que, embora adequado às exigências da vida moderna, estaria fortemente vinculado a este tipo de habitação. As “*simpáticas casinhas*” rurais que nos “*revelam o seu português sentido*” que Raul Lino descreve fazem parte de um vocabulário nacional que recusava estrangeirismos ou revivalismos históricos.

Com a Implantação da República, esta ideia de patriotismo tornar-se-ia exacerbada²¹³, onde a arte nacional (onde se incluem as habitações) seria tida como uma “*necessidade ou um dever*”²¹⁴- imposição do portuguesismo. “*Aqui, o regime fascista exerceu uma disciplina lateral sobre a aparência dos edifícios públicos que, no entanto, resultava muitas vezes numa amálgama de tipologias modernas sub-repticiamente incorporadas, com uma aplicação superficial de pormenores historicistas usados repetitivamente.*” ²¹⁵

A vaga internacional modernista é barrada pelo efeito nacionalista do Estado Novo. Contudo, esta disciplina vai ser questionada a partir dos anos 50 por arquitetos como Fernando Távora ou Viana de Lina. Contra a assunção imposta pela ditadura de que havia um estilo nacional português, uma vasta equipa de arquitetos, entre 1955 e 1960, realiza uma radiografia exaustiva das construções de génese popular que pretendia afirmar a diversidade regional existente e confrontar a ideia de unidade de uma arquitetura nacional – Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal. Dez anos após a publicação de “*O Problema da Casa Portuguesa*”²¹⁶, onde Fernando Távora se insurge contra a “falsa arquitetura” que se gerou no território nacional, foi

²¹¹ Importa também referenciar o preponderante papel da publicação de João Leal, “*Etnografias Portuguesas*” no final do século XIX, que permite contextualizar a arquitetura popular, como também as distintas vertentes do conceito “popular”, englobando a música, os modos de vida e os costumes.

²¹² “*Em Portugal, entre os anos vinte e sessenta, a arte moderna foi atacada em nome da beleza, da moral, da raça, da civilização ocidental, do cristianismo e da própria nação. Mas foi nas décadas de trinta e quarenta que a lógica nacional conduziu à tentativa de estatização do antimodernismo, patente em escritos de Raul Lino, Fernando de Pamplona e de António Ferro.*”

ROSMANINHO, Nuno, *Arte nacional, conceito e funcionalidade*, página 526.

²¹³ Esta necessidade de encontrar uma identidade nacional alicerçando-se na antropologia portuguesa, vem sendo defendida desde as décadas de 1870, até aos anos 40/50 do século XX, sensivelmente.

²¹⁴ ROSMANINHO, Nuno, *Arte nacional, conceito e funcionalidade*, página 522.

²¹⁵ WANG, Wilfried, *Disciplinar e Transformar*, in Álvaro Siza *indisciplina*, página 71.

²¹⁶ “... O problema exige soluções reais e presentes, soluções que certamente nos levarão a resultados bem diferentes dos conseguidos até agora na Arquitectura portuguesa. (...) É tão grande a obra a empreender que, na verdade, pode perguntar-se se a consciência do seu vulto não convidará imediatamente a desistir.” TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*.

obtido apoio financeiro por parte do governo²¹⁷, que desencadeou a realização desta iniciativa de inventariar a identidade da arquitetura vernacular em Portugal. Mais do que propor ou instituir, o Inquérito analisou e retratou com bastante profundidade, uma realidade que estava “*prestes a desaparecer*”²¹⁸. Contudo, a principal lição a retirar do Inquérito revelou ser de natureza ética e estética: “*não aceitar que nenhum poder, político, económico ou cultural, imponha aos arquitetos um estilo obrigatório.*”²¹⁹, sobretudo a “*casa portuguesa*” do salazarismo. “*Portugal, por exemplo, carece de unidade em matéria de Arquitetura. Não existem, de todo, uma «Arquitetura portuguesa» ou uma «casa portuguesa». Entre uma aldeia minhota e um «monte» alentejano, há diferenças muito mais profundas do que entre certas construções portuguesas e gregas.*” (Arquitetura Popular em Portugal, 1980 [1961]: XX)

Para além de estimular um processo de “regresso” a uma certa ruralidade (mais simbólica do que agrícola²²⁰), de revitalizar e valorizar o património vernacular construído, este estudo foi fundamental para a produção arquitetónica, alicerçada no diálogo entre o vernáculo e o moderno, em particular, no caso de Fernando Távora ou no de Álvaro Siza. Mais do que uma apropriação formal dos elementos de génese popular, os arquitetos procuraram absorver os principais ensinamentos inerentes a estas construções e transpô-los para a contemporaneidade, tais como, a autenticidade, o despojamento, a sábia utilização dos materiais, a eficiência na resposta às necessidades, a beleza formal, ou ainda a relação harmoniosa com a paisagem.

“O racionalismo do movimento moderno, que eles abraçam, encontram-no surpreendentemente nas raízes populares da arquitetura. E com isto fundam as bases do que viria a ser a contribuição original dos portugueses na arquitetura moderna internacional.” (ROSETA, 2003).

Atentando na obra de Álvaro Siza, a arquitetura vernacular é um dos elementos de uma complexa alquimia de referências que o arquiteto incorpora em cada caso específico. Siza teve no Inquérito, um útil testemunho da adaptação da arquitetura ao meio, e não como um catálogo de *formalismo reacionários*²²¹. “*Poderíamos dizer que no seu repertório as construções vernaculares anónimas coexistem com os edifícios de mestres modernistas como Adolf Loos, J.J.P. Oud, Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens, Erich Mendelsohn, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer; Hans Scharoun, Luis Barragan ou James Stirling, entre outros (...) Siza transforma as suas influências criando algo novo e totalmente seu.*”²²²

²¹⁷ O Inquérito é apoiado pelo Ministro das Obras Públicas de Salazar, engenheiro Eduardo de Arantes e Oliveira, que desde logo compreendeu o alcance da iniciativa, contribuindo para o subsídio indispensável para levar a termo o Inquérito.

²¹⁸ Face ao processo de desruralização no período do pós-guerra, requeria-se o registo e a salvaguarda do património vernacular, reconhecendo a sua importância e valor.

²¹⁹ ROSETA, Helena, in Prefácio da 4ª edição do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, página VI.

²²⁰ Uma imagem idílica e nostálgica das raízes perdidas.

²²¹ Esta apropriação é mais notória nas suas primeiras obras como nas Piscinas da Quinta da Conceição (1958-1965) ou na Casa de Chá da Boa Nova (1958-1963), bem como na Casa Alves Costa (1964-1971).

²²² FRAMPTON, Kenneth, *Poesis and Transformation: The architecture of Álvaro Siza*, in *Professione Poetica*, página 12.

“A tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação.”²²³



Figura 32. Casa Luís Rocha Ribeiro de Álvaro Siza (1960-1963, Maia)
Fotografia da autoria de João Vasco Rodrigues.

²²³ SIZA, Álvaro, in “Oito Pontos, 01 Textos”, página 28.

No projeto da Casa de Chá da Boa Nova (1958-1963) é possível estabelecer paralelismos com as obras de Fernando Távora (1923-2005) ou de Alvar Aalto (1898-1976), arquitetos que exploravam formulações de síntese entre um entendimento do espaço plenamente moderno com aspetos identitários da paisagem e da tradição local²²⁴. Da mesma forma, a íntima relação que Álvaro Siza estabelece entre o sítio e o projeto, determinando a própria morfologia da solução, parece invocar as influências de Frank Lloyd Wright (1867-1959), na Casa da Cascata (1936), exemplo de um racionalismo organicista.



Figura 33.
Casa de Chá da Boa Nova de Álvaro Siza (1958-1963, Matosinhos).

“O Inquérito teve como resultado inspirar os arquitetos a procurar um vernáculo moderno e a Casa de Chá da Boa Nova de Álvaro Siza marca uma subtil rutura com o portuguesismo salazarista (...) a Casa de Chá parece ainda conforme aos elementos vernáculos simples: paredes estucadas, janelas de madeira, telhados de duas águas cobertos por telhas, grandes chaminés. Esta aparência superficial oculta a crítica arquitetónica fundamental de Siza ao portuguesismo cosmético. A Casa de Chá é uma rejeição categórica tanto dos falsos modelos vernáculos como do funcionalismo internacional.”

WANG, Wilfried in *Disciplinar e Transformar*, Álvaro Siza indisciplina, página 74.

²²⁴ “No que toca a racionalismo, tecnologia, trabalho artesanal, tradições locais e determinação da forma, Aalto e Siza têm muito em comum.” WANG, Wilfried, *Disciplinar e Transformar*, in Álvaro Siza indisciplina, página 71.



Figura 34. Pavilhão da Quinta da Conceição de Fernando Távora (1956-1960, Matosinhos).

Álvaro Siza recorda Távora, como um professor que procurava a articulação entre “o contacto direto com o que passava na Europa e no mundo, (...) com a realidade da arquitetura vernacular portuguesa. Há essa tomada de consciência de que, para além dos grandes princípios contemporâneos, que o CIAM tinha tido tão intensamente, havia problemas ligados à identidade de cada região, de cada país, e que não eram coisas opostas, mas coisas complementares.”

SIZA, Álvaro in Cruz, página 115.

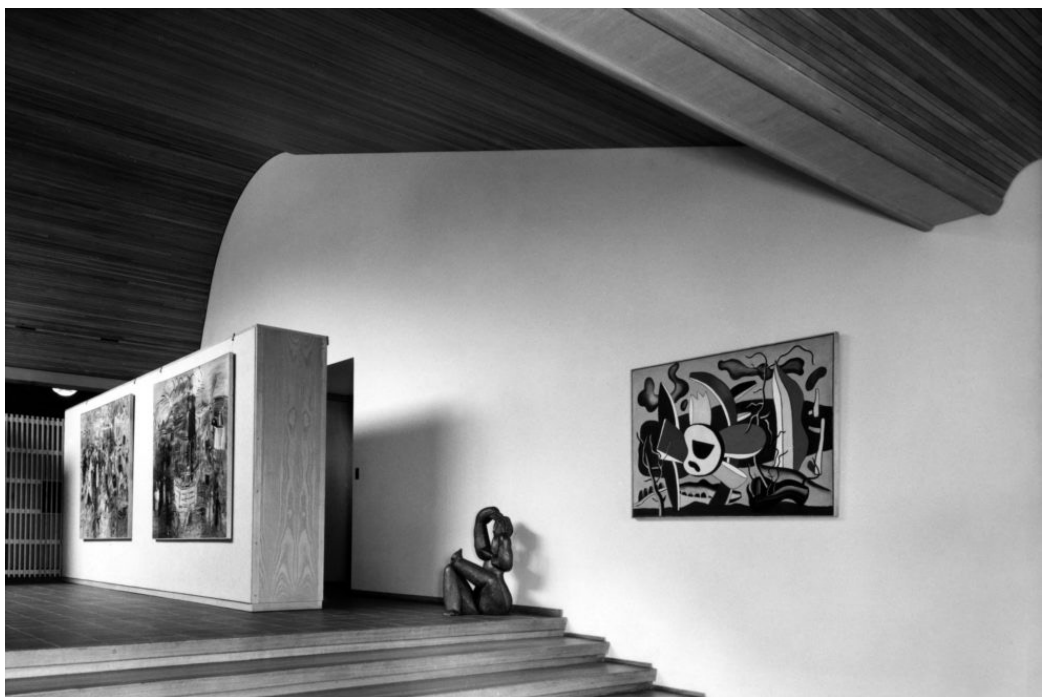


Figura 35. Maison Louis Carré de Alvar Aalto (1956-1959, Bazoches-sur-Guyonnes.)

“Creio que a profunda influência que Alvar Aalto teve em Portugal se deve a determinadas condições de certa maneira idênticas entre a Finlândia e Portugal. Ambos os países estão situados longe dos chamados centros culturais – Paris e Londres – e foram obrigados a usar materiais tradicionais.”

SIZA, Álvaro, in “views” in The 4th International Alvar Aalto Symposium: Architecture and Cultural Values, página 12-20.



Figura 36.
Casa de Cinema de Manoel de Oliveira de Álvaro Siza (2019)

Embora a influência das raízes vernaculares esteja, de uma forma mais evidente nas primeiras obras de Álvaro Siza, o arquiteto não renuncia integralmente esta importante aportação, sempre que entende pertinente. Um caso paradigmático que confirma esta proposição, está na analogia estabelecida entre o novo corpo que Siza propõe para a Casa de Cinema de Manoel de Oliveira (2019) e as típicas construções populares localizadas no noroeste português (neste caso concreto em Ponte de Lima).

Não havendo uma incorporação mimética de nada na obra de Álvaro Siza, o arquiteto reinterpreta contemporaneamente neste caso concreto, elementos vernaculares como: a varanda e as escadas de acesso a essa mesma varanda e a cobertura inclinada. No caso da varanda, que tradicionalmente serve de corredor de acesso aos quartos, Siza utiliza como uma espécie de plataforma que emoldura o vasto parque de Serralves enquanto que a cobertura que propõe em zinco, substituindo a telha tradicional, surge da necessidade de estabelecer relações volumétricas com o edifício existente. De salientar também a utilização dos elementos verticais na fachada, desta forma, os tubos de queda que quebram a horizontalidade imposta, sincronicamente que fazem alusão aos pilares que sustentavam a cobertura nas casas vernaculares.



Figura 37. Solar da Quinta do Sabadão, Ponte de Lima.

3.6

Dissecar a Casa de Alderete.

3.6.1

Aproximação à Aldeia.

*“Os novos já não querem saber, os velhos
vão-se embora. Pronto. O que é que se
há de fazer?”*

(Aurora Monteiro, que habita há 89
anos em Alderete, conjectura com desalento
a extinção demográfica da aldeia.)

Com as construções fixadas em altitudes consideráveis, entre os 500 e os 900 metros, o esquema de povoamento de montanha, que caracteriza a realidade de Alderete, impõe a subsistência dos seus habitantes: desde o amanho das terras à criação de gado. A geomorfologia deste território, bem como a sua abundância de água proveniente do Marão facilitaram, desde sempre, o cultivo do milho e do centeio, bem com a vinicultura, embora em menos quantidade do que na restante expansão Duriense. De destacar também, a cultura das castanhas, substancial alimento e fonte de rendimento das pessoas deste lugar.

O gado, para além de ser o principal recurso para consumo da população, auxiliava os serviços agrícolas e seria utilizado como meio de deslocação das pessoas e das mercadorias.

Contudo, as consequências do êxodo rural em Alderete são inegáveis. A escassa população remanescente que habita esta aldeia (menos de 20 pessoas) deixou de se dedicar à agricultura e à criação de gado, à exceção da Maria Alice e do senhor Alfredo. Sustentando-se através de subsídios e de pensões de reforma, atualmente preferem comprar os produtos alimentares do que plantá-los, atitude que se reflete no abandono dos campos agrícolas. Da mesma forma, as casas, que relembram os tempos de miséria e de pobreza, são desocupadas, e entram em progressivo estado de ruína. Outras são bastante intervencionadas, com o intento de maquilhar essas memórias, resultando em modelos assimétricos que anulam os valores polissémicos do património vernacular.



Figura 38. Esquema de Povoamento de Montanha - Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.

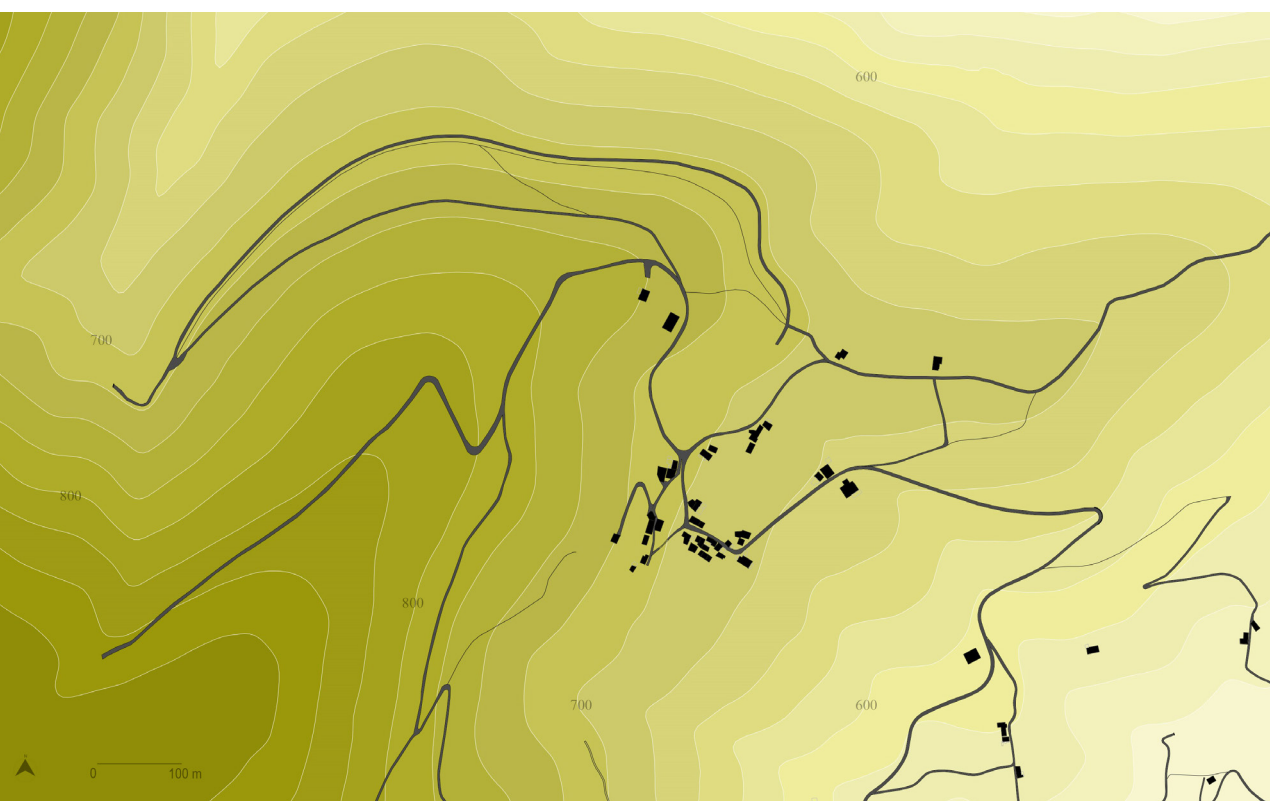


Figura 39. Planta de Implantação da Aldeia de Alderete.

As diferentes tonalidades acentuam o relevo do território, indissociável na fixação das construções e na rede de acessos.



Figura 40. Homem com Enxada, Jean-François Millet, 1862.



Figura 41. Aurora Monteiro, com 89 anos de idade, todos eles passados em Alderete, é a habitante mais velha da aldeia. Em entrevista executada no seguimento desta investigação, Aurora lamenta a deserção de Alderete e consequente abandono das casas:

“Havia muita gente e não havia casas para elas. Alguns moravam nas lojas (...) Criou-se aqui muita e muita gente (...) Começou a vir a emigração, saíram para fora. A mocidade lá foi embora e tudo acabou (...) Agora há casas e não há gente. A maior parte das casas estão vazias.”

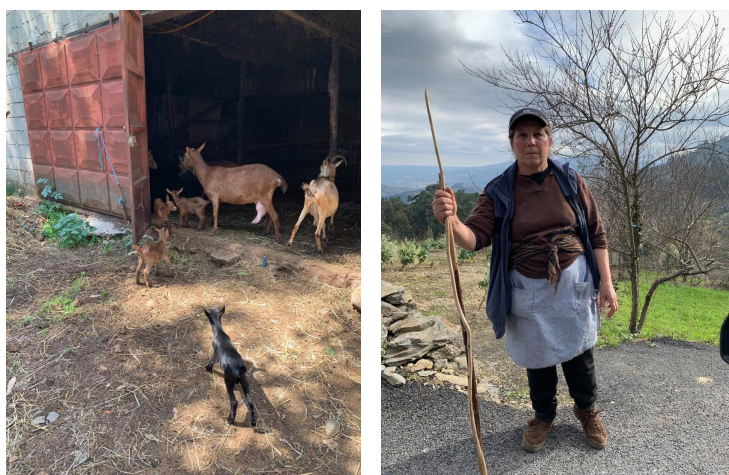


Figura 42. 43. Maria Alice, filha de Aurora Monteiro, nasceu há 60 anos em Alderete e aí tem permanecido. Maria Alice, juntamente com o Senhor Alfredo, são os únicos habitantes da aldeia que detêm um rebanho de cabras.

Devido aos condicionalismos sanitários impostos nas últimas décadas, o gado, que até então vivia no piso térreo das casas (*“os animais eram os «aquecedores» das pessoas”*), foi obrigado a dispor de instalações separadas e distanciadas das habitações. Desta forma, surgem os currais (imagem à esquerda), novas construções com a utilização de alvenaria de tijolo, entre outros materiais.

“Nos anos 50 e 60, todas as pessoas tinham gado. Uns mais, outros menos. Pastoreados em regime comunitário (...) Atualmente, só a Maria Alice e o Alfredo”

Raquel Pádua, viúva do herdeiro da Casa de Alderete, em entrevista executada pelo autor da dissertação.



Figura 44. Fotografias tiradas nas décadas de 50/60 do século XX, em Alderete. Arquivo pessoal de Raquel Pádua.

As vivências e as tradições da aldeia foram-se perdendo ao longo das últimas décadas. Uma das principais alterações, como já foi sendo referido anteriormente, é a falta de gado que proliferava neste território, nomeadamente o de grande porte, como os bois (discernível na segunda imagem, em cima).

De igual modo, a aldeia conta com menos habitantes, do que aqueles que constituíam Alderete antes da emigração dos anos 60. Atualmente, apenas 3 das cerca de 20 pessoas que vivem nesta aldeia, registam idades inferiores a 40 anos.

“Tudo gosta de Alderete mas ninguém vem para cá morar, porque é preciso trabalhar os campos e hoje ninguém quer trabalhar e também porque não dão rendimentos. Porque se dessem rendimentos, muita gente não ia para fora (...) Ganhava-se aqui a vida. (...) Tanta terra há em Alderete e tão boa! (...) Mais água tem em Alderete, vem lá do Marão para baixo.”

(Aurora Monteiro, em entrevista efetuada pelo autor da dissertação.)



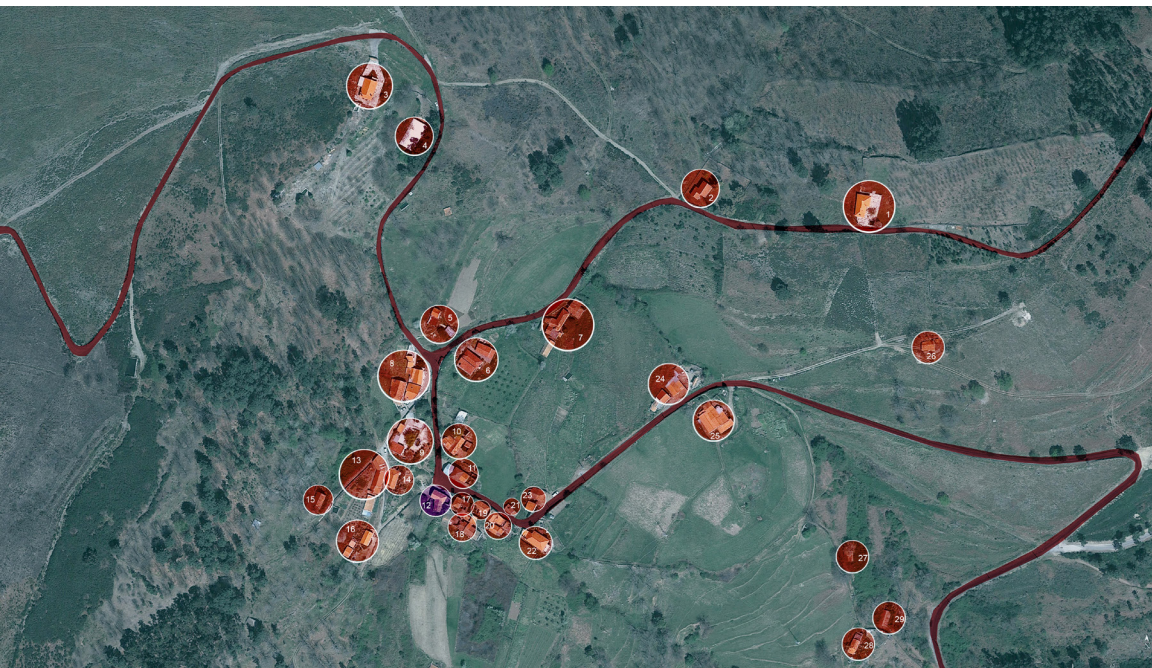


Figura 45. Imagem aérea de Alderete, salientando a implantação das construções (mais de 50% encontram-se abandonadas), assim como a rede de acessibilidade, condicionadas pela natureza do território. O número 12 corresponde à Casa de Alderete, tema do projeto de intervenção da dissertação.



Figura 46. Fotografia aérea de Sudoeste (tirada pelo autor da dissertação) que denota o estado de degradação do património vernacular. Embora sejam identificáveis elementos dissonantes, que foram sendo introduzidas ao longo do tempo nestas construções de génese popular, como a imposição de chapas de zinco ou outros produtos industriais, estas arquiteturas constituem uma relação harmoniosa e equilibrada com o meio onde se inserem.



Figura 47. Número 12 - Casa de Alderete.



Figura 48. Número 15 - Ruína.



Figura 49. Número 2 – Escola Primária de Alderete (atualmente sem utilização).



Figura 50. Número 6 – Turismo de Habitação.



Figura 51. Número 8 – Casa do senhor Fausto (habitada por uma pessoa).



Figura 52. Número 24 – Casa do senhor Alfredo (habitada por duas pessoas).

Como foi sendo reportado, à arquitetura vernácula, que segundo Paul Oliver é aquela *“arquitetura do povo, feita pelo povo, em que há uma ligação tradicional e herdada entre o homem e o meio”*, foram sendo impostas em Alderete, arquiteturas espontâneas, com bastante criatividade formal, mas sem qualquer articulação com o meio, desprezando as lições de sobriedade, de funcionamento e de coerência instituídas pelas arquiteturas sem arquitetos.



*«Falemos de casas
do sagaz exercício de um poder
tão firme e silencioso como só houve
no tempo mais antigo.»*

Herberto Helder

Figura 53. A relação que a casa estabelece com o exterior é através de reduzidas aberturas que perfuram os densos muros de xisto.

3.6.2

A Casa no Tempo.

“A definição dos tipos e níveis de intervenção num edifício antigo deve pressupor o conhecimento adequado do objeto dessa intervenção (...), uma vez que (...) É vulgar não se dispor dos projetos completos dos edifícios, ou porque nunca existiram, (...) ou porque se extraviaram parcial ou totalmente, ou ainda porque estão desatualizados.”²²⁵

Em detrimento da ausência de qualquer tipo de documentação sobre a construção em apreço, quer por parte dos proprietários da casa, quer por parte das estruturas municipais, revelou-se tão necessário quanto pertinente “dissecá-la” recorrendo aos meios disponíveis. O estudo analítico da realidade existente através de descrições, desenhos, fotografias e maquetes (levantamento), bem como as entrevistas elaboradas aos habitantes de Alderete e em particular aos proprietários da casa, constitui uma base de trabalho que pretende colmatar a falta de informação. De semelhante proporção, mas de base bibliográfica, o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal revelou ser um documento considerável na análise desta arquitetura de génese popular, bem como na caracterização regional inerente a esta construção.

O conhecimento aprofundado do contexto onde se vai intervir é parte indispensável da elaboração de uma teoria de projeto. Este conhecimento é cimentado nas múltiplas visitas à casa, onde se adquire uma leitura impressiva da realidade existente, das suas qualidades, das suas patologias, assim como das suas potencialidades.

Em sincronia com o desencadear do levantamento da casa, os depoimentos recolhidos foram essenciais para validar algumas deduções, ou para esclarecer alguma dúvida específica. Neste seguimento, Aurora Monteiro, que passou a vida na aldeia, ao ser interrogada sobre o ano de construção da casa em análise, constata a longevidade da mesma:

“Tem mais de duzentos anos essa casa (...) A tia Ana Nunes (que teria, se fosse viva, 150 anos) é que era a dona, depois deixou para a tia Glória da Fonte (...) Já lá conheço três famílias naquela casa”

(Aurora Monteiro, em entrevista efetuada pelo autor da dissertação.)

²²⁵ APPLETON, João, *Reabilitação de Edifícios Antigos – Patologias e Tecnologias de Intervenção*, página 147.

Como já foi sendo referido anteriormente, estas construções são resultantes da correlação com as necessidades sociais e domésticas dos seus habitantes, uma peculiar filosofia de vida que determina vincadamente a organização dos espaços. Tendo como base, o modelo de casa de dois pisos da Zona 2 do Inquérito, é possível englobar a realidade da Casa de Alderete nesta tipologia apresentada, uma vez que o trabalho e a subsistência a partir de culturas agrícolas era comum a estes povoados de montanha: “... a casa aparece-nos constituída por dois pavimentos: um térreo, aproveitando muitas vezes o declive do terreno e destinado a lojas; outro elevado, frequentemente ao nível duma outra rua, constituindo a habitação propriamente dita”.²²⁶

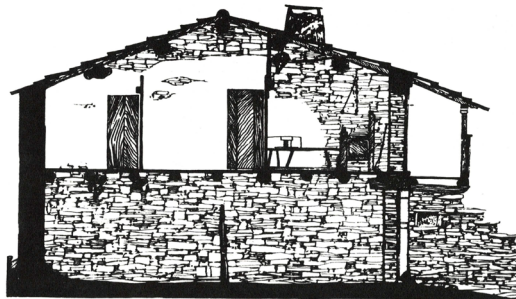


Figura 54. Casa de Guadramil. Rio de Onor (Bragança). (Desenho retirado do Inquérito).

Recorrendo aos depoimentos dos proprietários da Casa de Alderete, a disposição desta construção, antes da intervenção de 1993, é homologa à descrição apresentada no Inquérito: “O piso inferior dispunha de duas divisões: um curral para as cabras em terra batida e um lagar pequeno, em tijolos, para o vinho, sobre um pavimento em cimento. No piso superior, habitava a família composta pelos dois proprietários e pelos seus 7 filhos, divididos por dois “quartos”: o dos cinco irmãos e o dos pais que dormiam com as duas filhas (...)”²²⁷

No que à volumetria diz respeito, está-se perante uma edificação de modestas dimensões²²⁸, que traduz a penúria extrema²²⁹ da época remota da sua construção. Com uma área bruta de implantação de aproximadamente 65 m², acresce um extenso terreno de trabalho agrícola acoplado a sul desta construção, com mais de 300 m².

Quanto ao segundo volume da casa, nasce da urgência de uma cozinha e começou a ser construído, segundo os depoimentos de Aurora Monteiro, na década de 1940²³⁰. Desta forma, quando foi adquirida nos anos 60, por Joaquim Pádua, a casa já dispunha dos dois volumes que atualmente a definem, assim como, do extenso logradouro.

²²⁶ FILGUEIRAS, Octávio; ARAÚJO, Arnaldo; CARVALHO DIAS, Carlos (1961) in Sindicato dos Arquitetos, “Arquitetura Popular em Portugal – Zona 2”, [Vol. 1], página 138.

²²⁷ PÁDUA DIAS PEREIRA, Otilia, em entrevista elaborada no seguimento desta dissertação.

²²⁸ “Também com muito poucos passos se medem as «casas»”, FILGUEIRAS, Octávio; ARAÚJO, Arnaldo; CARVALHO DIAS, Carlos (1961) in Sindicato dos Arquitetos, “Arquitetura Popular em Portugal – Zona 2”, [Vol. 1], página 126.

²²⁹ “(...) a maior parte do chão era terra nua.” VASCONCELOS, José Leite, *Etnografia Portuguesa*, página 152.

²³⁰ “Já vai para aí há sessenta anos (...) A minha filha tem sessenta anos e quando eles fizeram aquela cozinha, ela ainda era pequenina”. Aurora Monteiro, sobre o início da construção do volume da cozinha.

Aproveitando o suave pendor do solo, o volume da cozinha - compartimento basilar da vida social da família - intercala a meia altura com os outros dois pisos, contudo a relação física e visual entre o curral (cota 703.60) e essa mesma cozinha (cota 704.75), é fruto da recente intervenção de 1993. Até então, o piso térreo não comunicava com as restantes dependências da casa.

O acesso ao curral e ao lagar (cota 703.60) seria feito através de duas portas que estabeleciam uma relação direta com a rua principal, *“larga e soalheira, onde passam quase majestosamente os grandes e chientos carros de bois”*²³¹, enquanto o acesso a uma zona mais privada da casa, que englobava os quartos e a cozinha (cota 705.40), era feito pelo caminho secundário de consortes que ladeava a casa a poente, de forma mais íntima e resguardada. Ao entrar no logradouro (imagem 55), haviam duas portas correspondentes, respetivamente, ao volume dos quartos e ao da cozinha. Estes volumes comunicavam entre si, interiormente, através de um vão, que se encontra fechado por tijolos de vidro, após a intervenção de 1993.

(imagem 57)

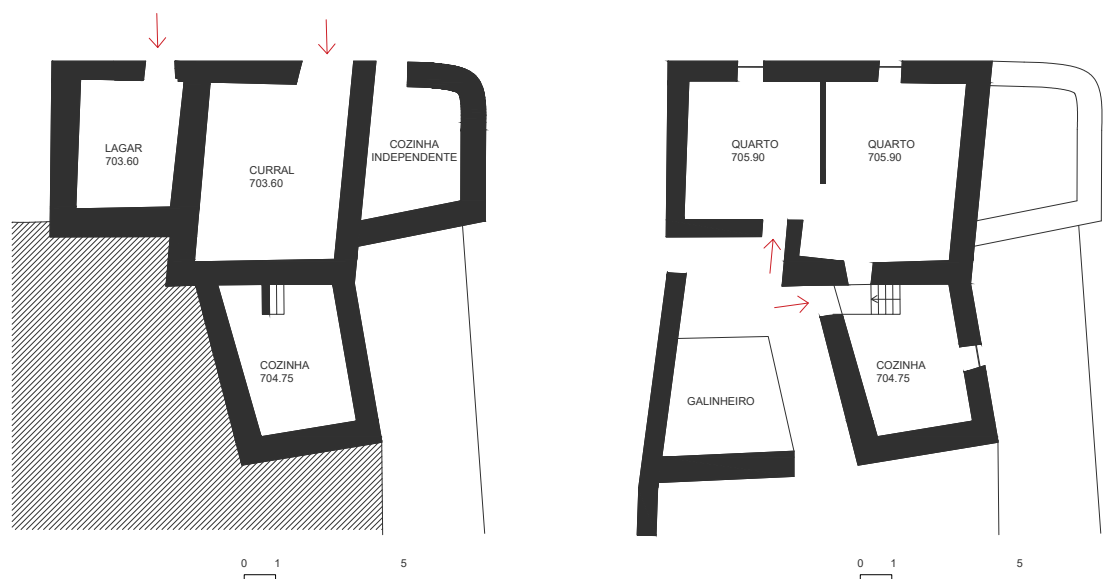


Figura 55. As plantas esquemáticas da realidade da casa antes da intervenção de 1993 são fruto de um relato realizado pelos proprietários da casa. Estes elementos ilustram os acessos (representados com setas) às diferentes divisões da casa, com diferentes cotas: a 703.60 da rua principal e a 705.40 do logradouro.

²³¹ FILGUEIRAS, Octávio; ARAÚJO, Arnaldo; CARVALHO DIAS, Carlos (1961) in Sindicato dos Arquitetos, *“Arquitetura Popular em Portugal – Zona 2”*, [Vol. 1], página 150.



Figura 56. Fotografia que ilustra o acesso à área mais privada da casa feito através do logradouro. Um lugar mais resguardado e íntimo quando comparado com a rua principal.

Figura 57. O vão que estabelecia a ligação entre a zona dos quartos e a cozinha, encontra-se atualmente obstruído pelos tijolos de vidro. Esta opção deve-se à introdução da instalação sanitária.

“As poucas aberturas incrustam-se nas sóbrias paredes, que se apresentam como caras fechadas aos sorrisos.”²³²

Estas paredes, compostas *“por um amontoado de calhaus que as arestas cortantes do xisto pontilham de reverberações e de tonalidades muito variadas”*, instituem uma atmosfera sóbria, mas simultaneamente severa. Resultado das contidas aberturas e de parca dimensão que penetram os densos muros de xisto, o interior das casas é sombrio, predominando, contudo, uma sensação de introspeção e de silêncio, bem como de privacidade, de defesa e de proteção.

À semelhança do pragmatismo funcional da casa, a sua fachada também detém as mesmas características, onde o desenho é reduzido ao essencial. Na sua composição, evidenciam-se as portas do piso térreo que, pela sua escala, são discrepantes em relação às contidas aberturas que iluminam o piso superior. Em particular, o vão principal de entrada na casa, com 163 centímetros de largura, enquadra-se na descrição apresentada pelo Inquérito: *“porta carral, larga e alta, de duas folhas, normalmente desiguais”²³³*.

Para além da pedra, que é a matéria dominante da construção, a madeira também assume bastante preponderância, quer na estrutura da cobertura, quer ao nível das caixilharias. A estes elementos, acresce a telha que remata os planos inclinados da cobertura, impedindo a permeabilização da água na casa.



Figura 58. Fotografia da fachada norte da casa.

A porta do curral é consideravelmente mais larga do que a que acedia ao lagar (cerca de 70 centímetros de diferença). As duas folhas que caracterizavam este elemento, serão substituídas, em 1993, por apenas uma folha, onde a introdução do vidro no contorno lateral da mesma, incorpora um certo grau de transparência e de entrada de luz à casa.

De destacar também a ruína que acompanha topograficamente o declive do terreno. Este volume, embora agregado à casa, seria independente, e até à morte da sua proprietária nos anos 60 do século XX, tinha a função de cozinha. Desde então, sem nenhum tipo de utilização, este volume foi-se convertendo, progressivamente numa ruína.

²³² FILGUEIRAS, Octávio; ARAÚJO, Arnaldo; CARVALHO DIAS, Carlos (1961) in Sindicato dos Arquitetos, *“Arquitetura Popular em Portugal – Zona 2”*, [Vol. 1], página 155.

²³³ FILGUEIRAS, Octávio; ARAÚJO, Arnaldo; CARVALHO DIAS, Carlos (1961) in Sindicato dos Arquitetos, *“Arquitetura Popular em Portugal – Zona 2”*, [Vol. 1], página 150.

A metamorfose de 1993:

A casa sofre uma profunda alteração, quando nos anos 90, é intervencionada por Otilia Pádua Dias Pereira, herdeira da propriedade, com o intuito de dotá-la de conforto e de novas funcionalidades para satisfazer a necessidade de um lugar de refúgio, de uma casa de férias.

Na globalidade da intervenção, as dependências do piso térreo, que outrora estavam adstritas a fins agrícolas²³⁴, são convertidas em áreas comuns, como a sala de estar e a sala de jantar. Estas, que até à data funcionariam de forma independente, passam a estar conectadas através da abertura de dois vãos nas espessas paredes divisórias de xisto: a poente, o vão introduzido estabelece a relação entre a sala de estar (antigo curral) e a sala de jantar (antigo lagar), enquanto o vão a sul, projeta a ligação entre a sala de estar e a cozinha. Com uma diferença de cotas de 1.15m, o distanciamento é atingido através de seis degraus.

De igual forma, é proposta a comunicação vertical entre os pisos do volume mais antigo, o que se faz por meio de uma escadaria em madeira, localizada na extremidade norte da sala de estar. Este elemento propõe o contacto entre a zona social e a zona privada.

O piso superior (cota 705.90), inerente à zona privada da casa, é onde se evidencia um maior grau de reforma na sua estruturação. Introduz-se um pequeno hall, acessível através das escadas do piso térreo e que faz a distribuição para os quartos e para uma instalação sanitária, que até esta intervenção era uma “*barraca em madeira*”, débil, situada no exterior da casa. Esta dependência proposta passa a inibir a comunicação que existia entre a área dos quartos e a cozinha. Em consequência, o vão que estabelecia este contacto é, como já foi descrito anteriormente, fechado com tijolos de vidro de forma a garantir a separação física entre as dependências, assim como dotar a instalação sanitária com alguma luz.

De salientar também a introdução de uma laje maciça de betão armado que repõe a tradicional composta por barrotes de madeira. Na cobertura, tudo foi substituído: a deficitária estrutura de madeira existente é restituída por uma nova, empregando novos elementos de madeira; a telha tradicional, de canudo, é rejeitada em função da imposição da telha marselha; e ao nível do interior, estabelece-se o forro de madeira, de forma a substanciar o conforto térmico.

Concluída a breve descrição da intervenção de 1993, importa analisar o estado atual da casa, por meio de levantamentos geométricos, fotografias, maquetes, caminhando assim, da escala mais abrangente para a mais particular. Num segundo momento, serão apresentadas algumas leituras impressivas da construção que irão sustentar uma proposta de intervenção de projeto.

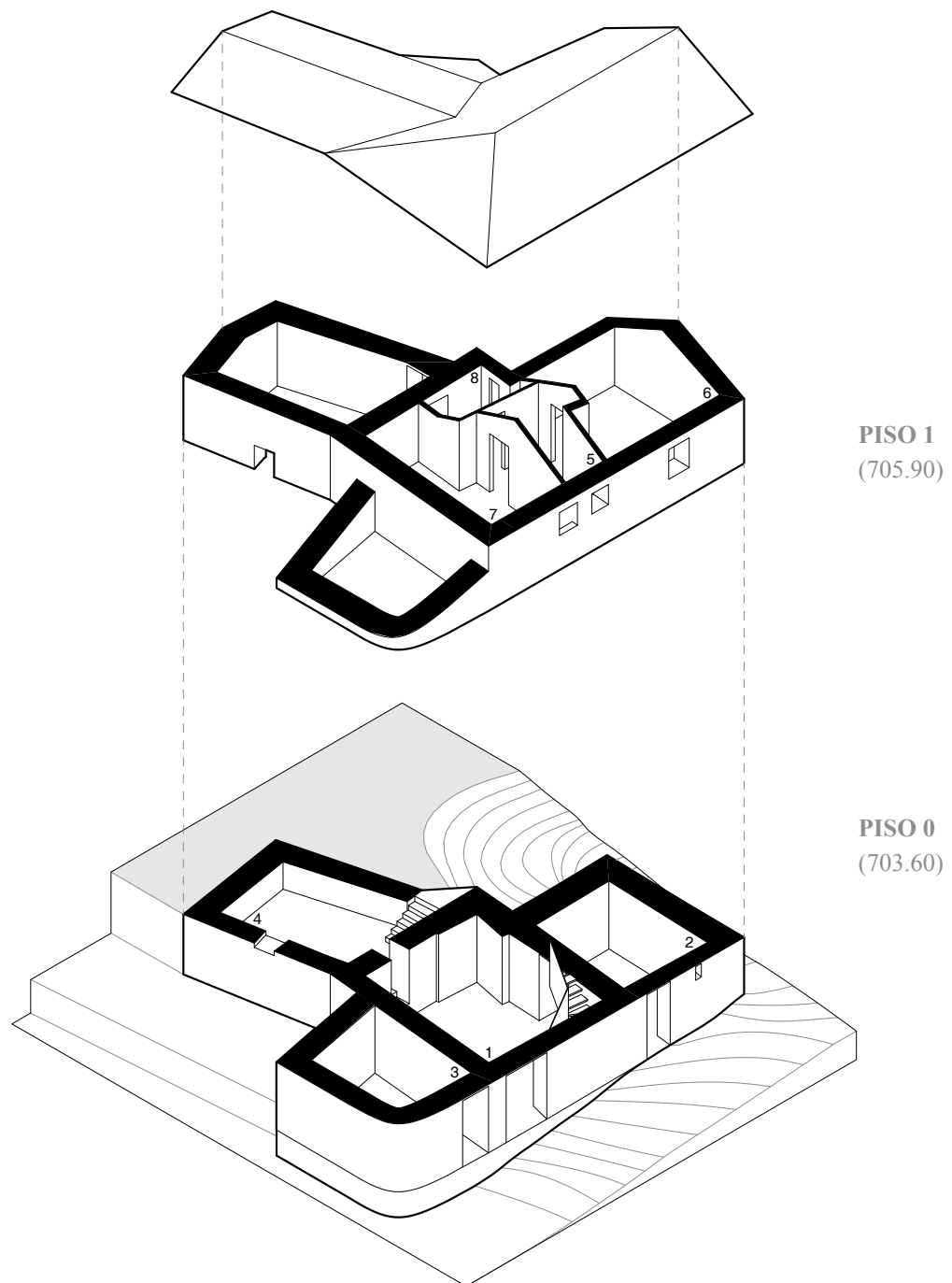
²³⁴ “(...) instaladas as cortes do gado, arrecadações e por vezes lagar (...)” OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando, *Arquitetura Tradicional Portuguesa*, página 81.



Figura 59. Fotografias do arquivo pessoal da proprietária Otilia Pádua Dias Pereira, tiradas em 1995. A casa de férias seria esporadicamente visitada pelos proprietários e por alguns amigos (primeira fotografia), após a intervenção de 1993.

Esta metamorfose foi essencial para dotar a habitação de níveis de conforto que até então não existiam. O pavimento de madeira era constante em toda a casa, contudo, vai ser posteriormente substituído por pavimento cerâmico no piso térreo e na cozinha, em função do apodrecimento da madeira.

ESTADO ATUAL



Axonometria que sintetiza o estado atual da Casa de Alderete (2020).



Figura 60. 1- Sala de estar.



Figura 61. 2- Sala de jantar.



Figura 62. 3 - Ruína



Figura 63. 64. 4 - Cozinha



Figura 65. 5- Hall dos quartos



Figura 66. 6- Quarto com camas individuais



Figura 67. 7- Quarto com cama de casal



Figura 68. 69. No logradouro da casa remanescem vestígios de uma parede de xisto. Ainda que, segundo a proprietária tenha existido um galinheiro neste mesmo sítio, o muro existente sugere outro tipo de construção (eventualmente arrumos agrícolas ou outra dependência). Este elemento como se percebe pelas imagens, impõe uma quebra, uma espécie de degrau entre dois distintos níveis altimétricos do terreno.

Não tendo o mesmo valor utilitário que a própria casa, o muro será igualmente englobado no “património” da propriedade, sobre o qual a proposta de projeto deverá ter em consideração.



Figura 70. No limite mais a sul do logradouro, que coincide estar no plano mais alto da propriedade (cota 707) é possível exercer um domínio visual sobre a depressão topográfica do território. Uma paisagem bucólica onde o frenesim da urbanidade é reposto pela placidez de uma vida, estreita e monótona, mas simultaneamente regrada e coerente.



Figura 71. *Femme avec parasol dans un jardin*, Pierre-Auguste Renoir (1875).

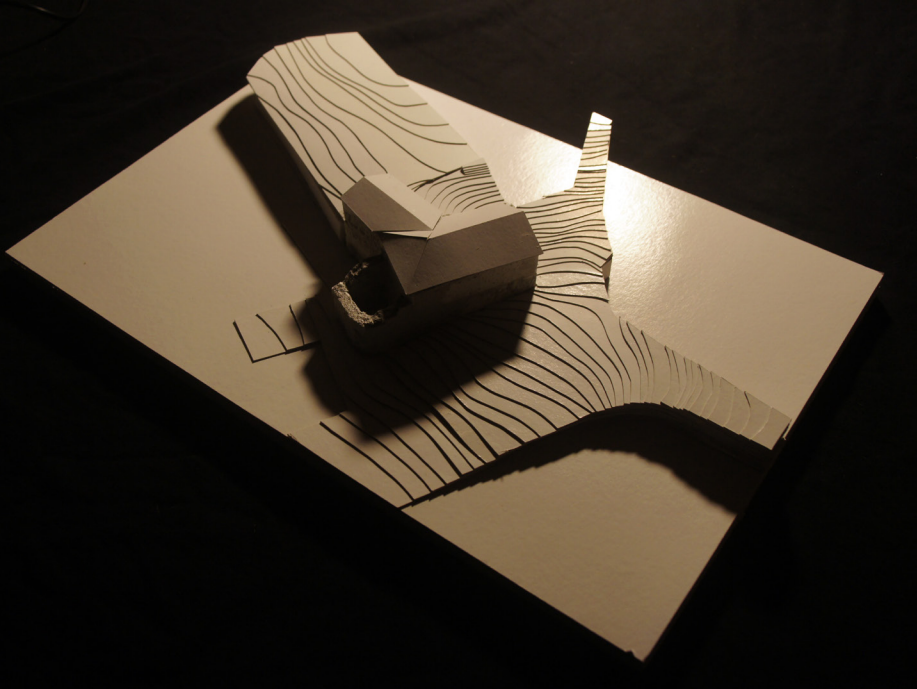


Figura 72. Maquete (número 1) 1:100 da inserção da casa na topografia.

Após o levantamento geométrico da casa, a representação tridimensional da realidade existente torna-se um elemento imprescindível para entender as relações que a construção estabelece com o território onde se insere.

A casa implanta-se numa depressão com cerca de 10% de inclinação, visível na maquete. Quando o terreno interceta os vários momentos do edificado, regista uma discrepância de cerca de 3.20 metros, entre o ponto localizado mais a nascente (702.80) e o ponto mais a sudoeste da casa (706.00). Em consequência desta particularidade, a casa dispõe de duas entradas a diferentes cotas: ao nível do piso térreo (703.60) através da rua principal e ao nível do piso superior (705.90) através do logradouro.



Figura 73. Maquete (número 2) 1:25 do estado atual da casa.

Aumentando 4 vezes a aproximação à casa em relação à maquete anterior, é possível investigar a relação das partes com o todo. Este elemento é fundamental para compreender a realidade existente e poder formular uma leitura impressiva da mesma, assim como facilita a comunicação com os clientes.

Fixando este modelo ou através das visitas físicas à casa, é possível constatar a exiguidade dos espaços.

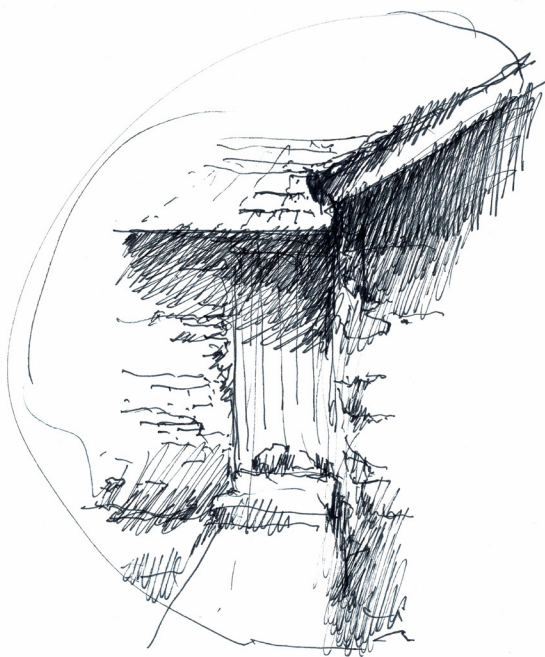
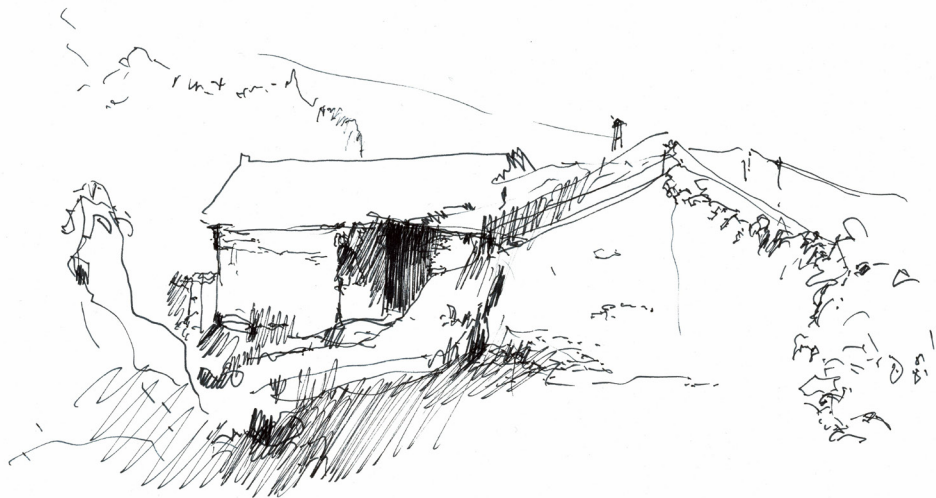


Figura 74. Riscos analíticos, sem grande rigor, que fixam as primeiras imagens, realidades, atmosferas.

“O desenho é uma forma de comunicação, com o eu e com os outros. Para o arquiteto, é também, entre muitos, um instrumento de trabalho; uma forma de aprender, compreender, comunicar, transformar: de projeto.”

VIEIRA, Álvaro Siza, A importância de desenhar in 01 Textos, página 37.

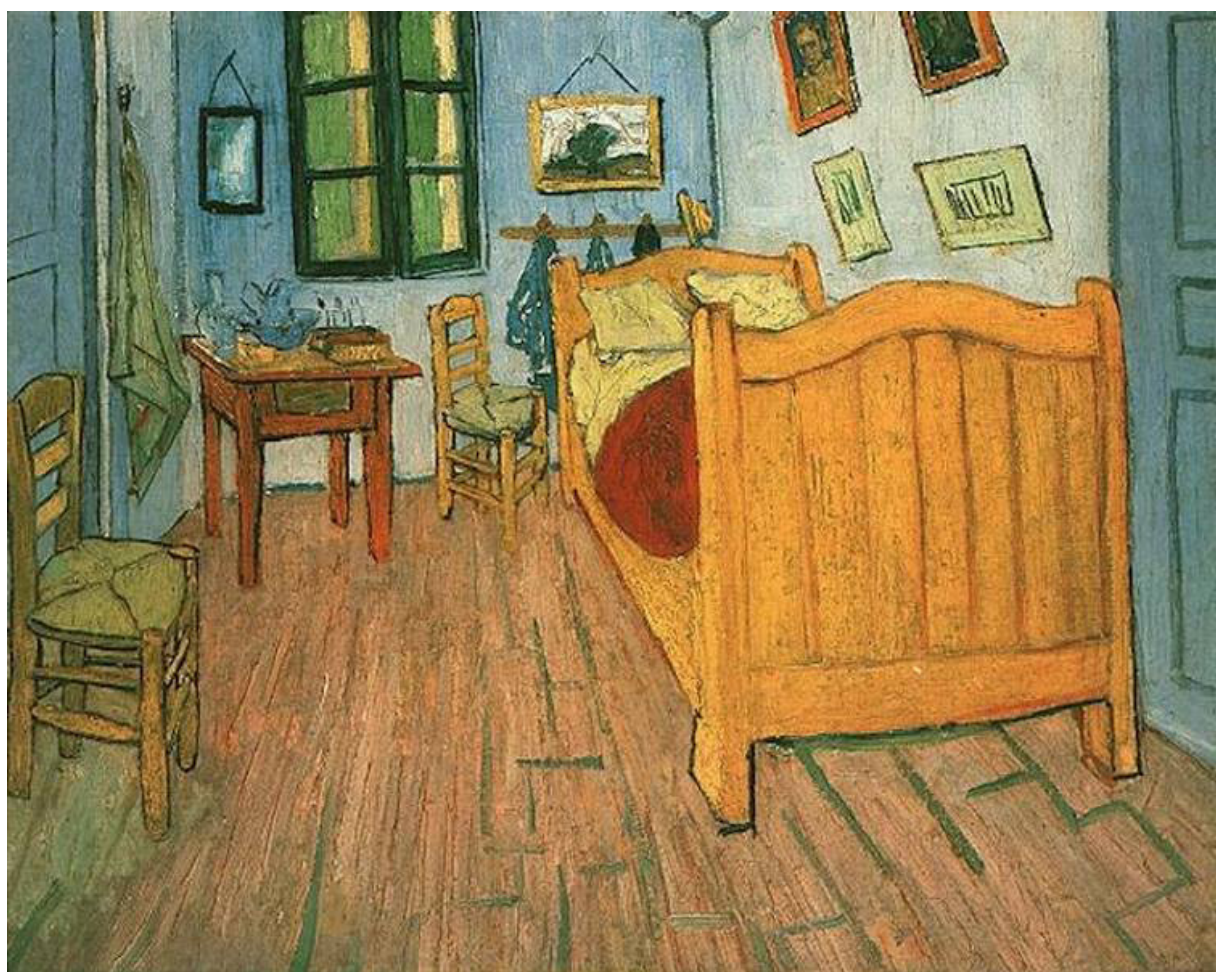


Figura 75. Quarto de Van Gogh em Arles, Vincent van Gogh, 1889.

3.6.3

Leitura Impressiva.

O porquê de precisar de uma intervenção.

Uma vez exposto o estudo analítico global da casa, sustentado por meio dos levantamentos geométricos²³⁵ e das entrevistas executadas aos proprietários da habitação, surge a necessidade de uma apropriação impressiva do espaço.

Na globalidade da casa denota-se a sua parca exposição solar, fruto da maioria dos vãos que a iluminam, de reduzida dimensão, estarem orientados a norte. Esta atmosfera sombria é intensificada pela ausência de acabamento interior, onde as paredes escuras do xisto, nomeadamente no piso térreo, introduzem uma intensidade opressiva ao espaço. A estas questões acresce um pé direito bastante baixo de cerca de 2,14m, ou no pior dos casos, e como se verifica no vão que permite a comunicação entre piso térreo e a cozinha, não atinge o 1,80m (figura 78).

Embora a realidade exposta possa ser considerada bastante introspetiva e íntima, uma atmosfera doméstica, acolhedora, onde nos sentimos protegidos, a falta de iluminação e de ventilação cruzada vai-se materializar nos níveis de insalubridade presentes nesta construção.

Figura 76. As reduzidas frechas de vidro na porta permitem uma relação com o exterior bastante débil, incapaz de dotar o espaço interno de níveis de iluminação e de ventilação convenientes.

O facto de a estereotomia da pedra estar exposta, dificulta a comodidade e o conforto no espaço.



²³⁵ Os elementos apresentados são consequência do levantamento geométrico feito pelo autor da dissertação. Embora, esta tarefa se possa adjetivar de exigente e cansativa, consumindo vários dias de visitas à casa, foi imprescindível para a compreensão volumétrica desta edificação rural.

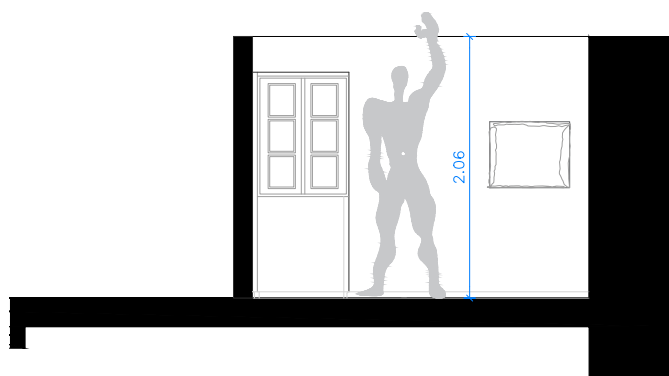
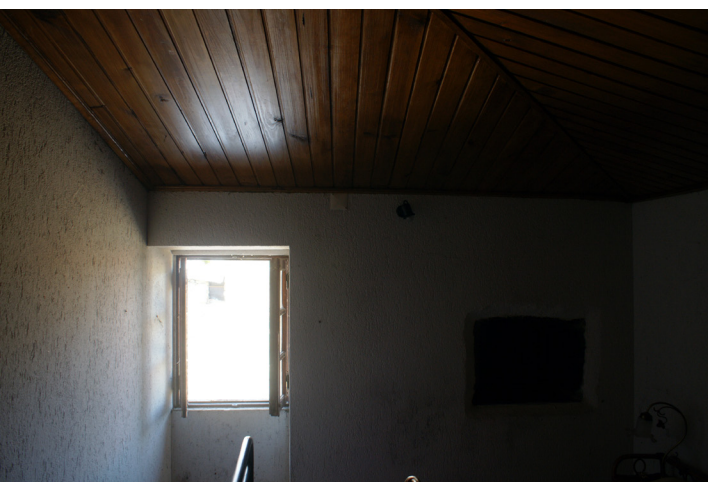


Figura 77. Tendo como grau de comparação a situação anteriormente exposta da sala do piso térreo, o quarto do piso superior é mais expansivo e luminoso pela questão do acabamento das paredes. Embora se denote o mesmo tema da orientação solar a norte, a atmosfera deste espaço é completamente distinta da anterior.

Como é perceptível no corte esquemático, este espaço também contém o problema do baixo pé direito.

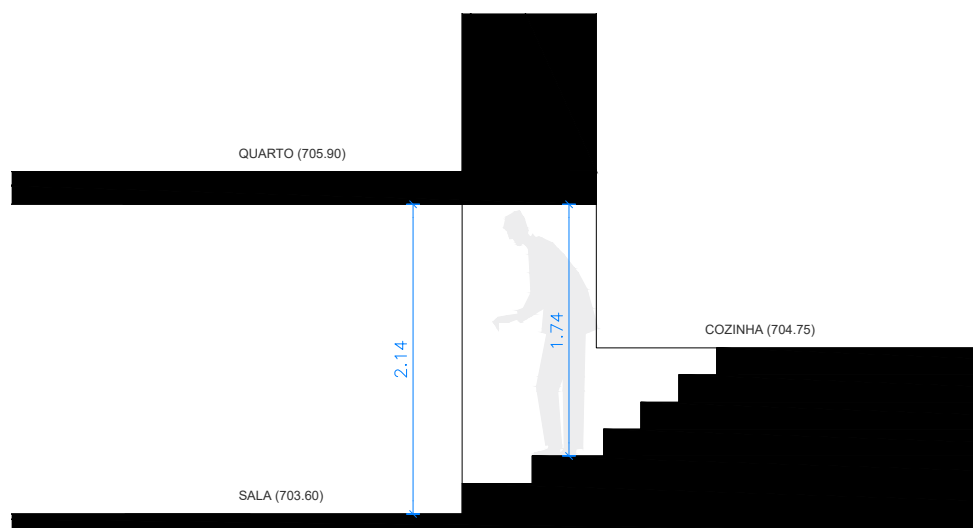


Figura 78. A comunicação entre o piso térreo e a cozinha é um tema interessante da atual construção. Por causa dos densos muros, origina-se um momento de tensão, que depois se abre, assim que se ascende à cota mais elevada, a um espaço mais extenso volumetricamente (embora haja uma compressão visual por causa da tonalidade do xisto).

Através do corte esquemático pelo acesso da sala à cozinha é possível salientar a exiguidade do mesmo. As pessoas quando circulam entre estas duas dependências, são obrigadas a encolherem-se para passarem.





Figura 79. Pela introdução da comunicação entre a sala e a cozinha, esta dependência, como se apreende na imagem, deixou de ter estabilidade. A área que deveria ser destinada à confeção dos alimentos é interrompida pelo vão de acesso ao piso térreo. Na planta esquemática é notória a obstrução das escadas (azul) perante aquilo que seria o espaço desejável para cozinhar (verde).

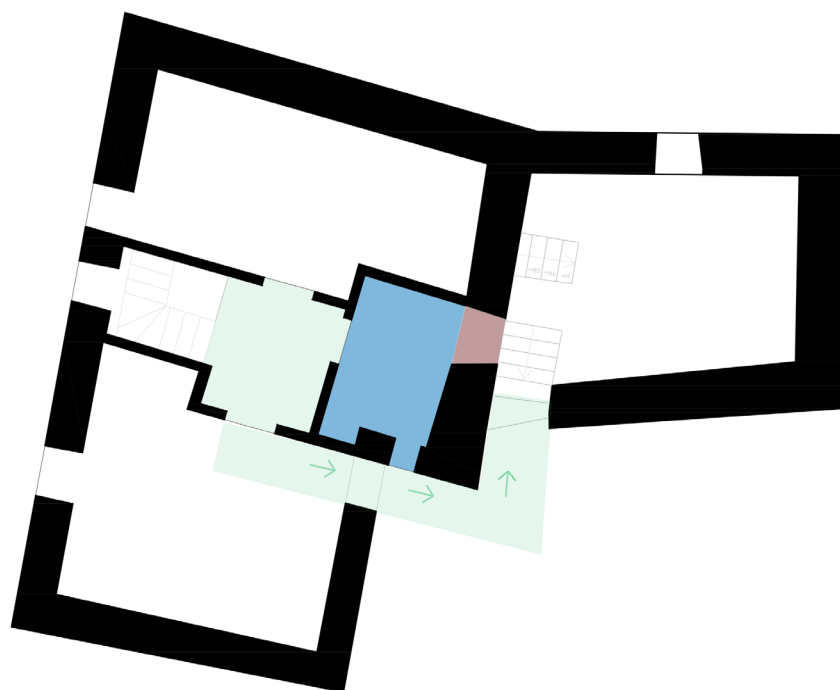


Figura 80. Planta esquemática da organização atual da casa (piso 1).

Com a imposição da instalação sanitária (azul), o vão de transição entre o volume dos quartos e o da cozinha (vermelho) foi encerrado. Desta forma, a circulação mais imediata entre as duas dependências é feita pelo exterior, através de um dos quartos (percurso a verde).



Figura 81. A arquitetura vernacular pode definir-se pela utilização quase exclusiva dos materiais locais. No caso das densas paredes de alvenaria irregular de xisto, que podem em alguns momentos, ultrapassar os 80 centímetros de espessura, são parte vertebral da estrutura desta construção.

Na sua composição original exclusiva de fragmentos de xisto, de diferentes dimensões e tonalidades, foram sendo acrescentados elementos de cimento e argamassas, com o intuito de estabilizar a construção, resultando em linhas bastante grosseiras na composição das fachadas.

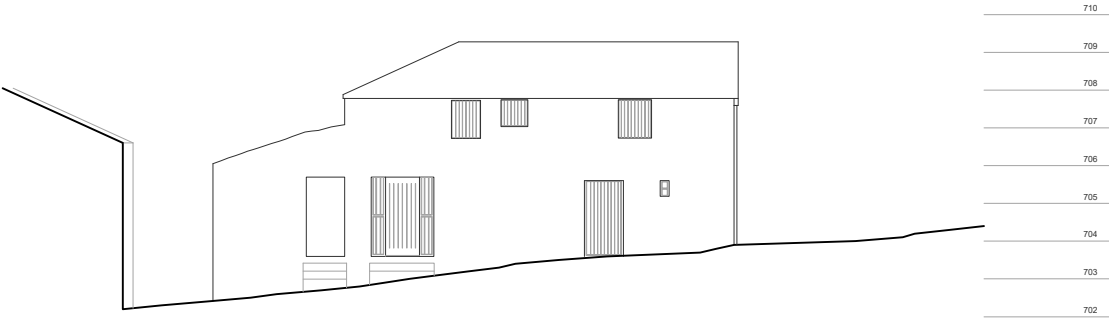
Com a ausência de isolamento térmico em qualquer ponto da casa, as diferenças de temperaturas sentir-se-ão sobretudo através da cobertura ou das caixilharias existentes.



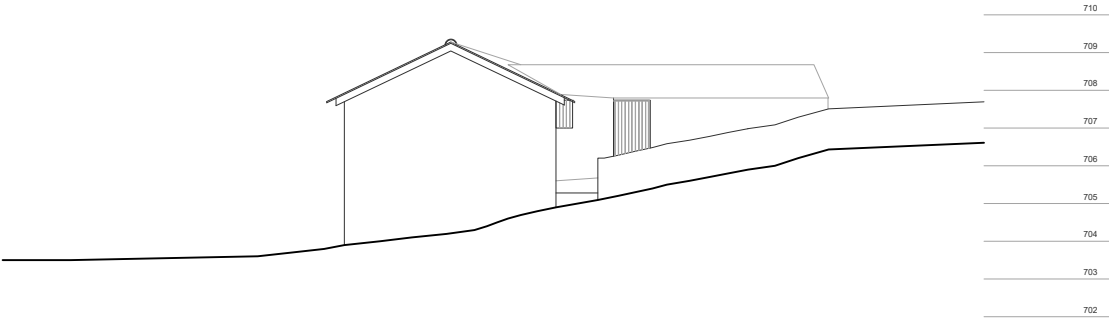
Figura 82. A construção apresenta alguns pontos débeis, nomeadamente em elementos primordiais da sua constituição, como a cobertura. O facto da parede intermédia que sustentava o telhado ter ruído em parte, originou esta patologia identificável na imagem. Com esta abertura, entra naturalmente água, e amplia os níveis de insalubridade.



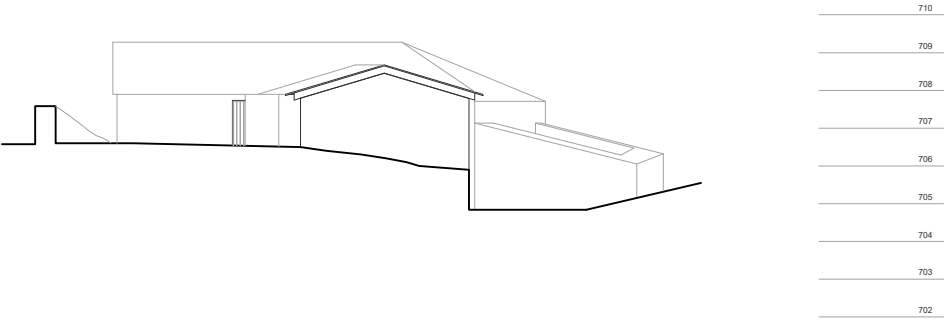
ALÇADO NORTE | 1:200



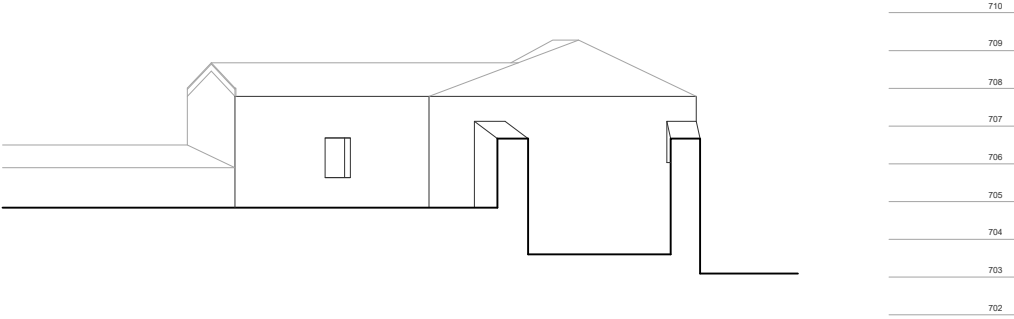
ALÇADO POENTE | 1:200

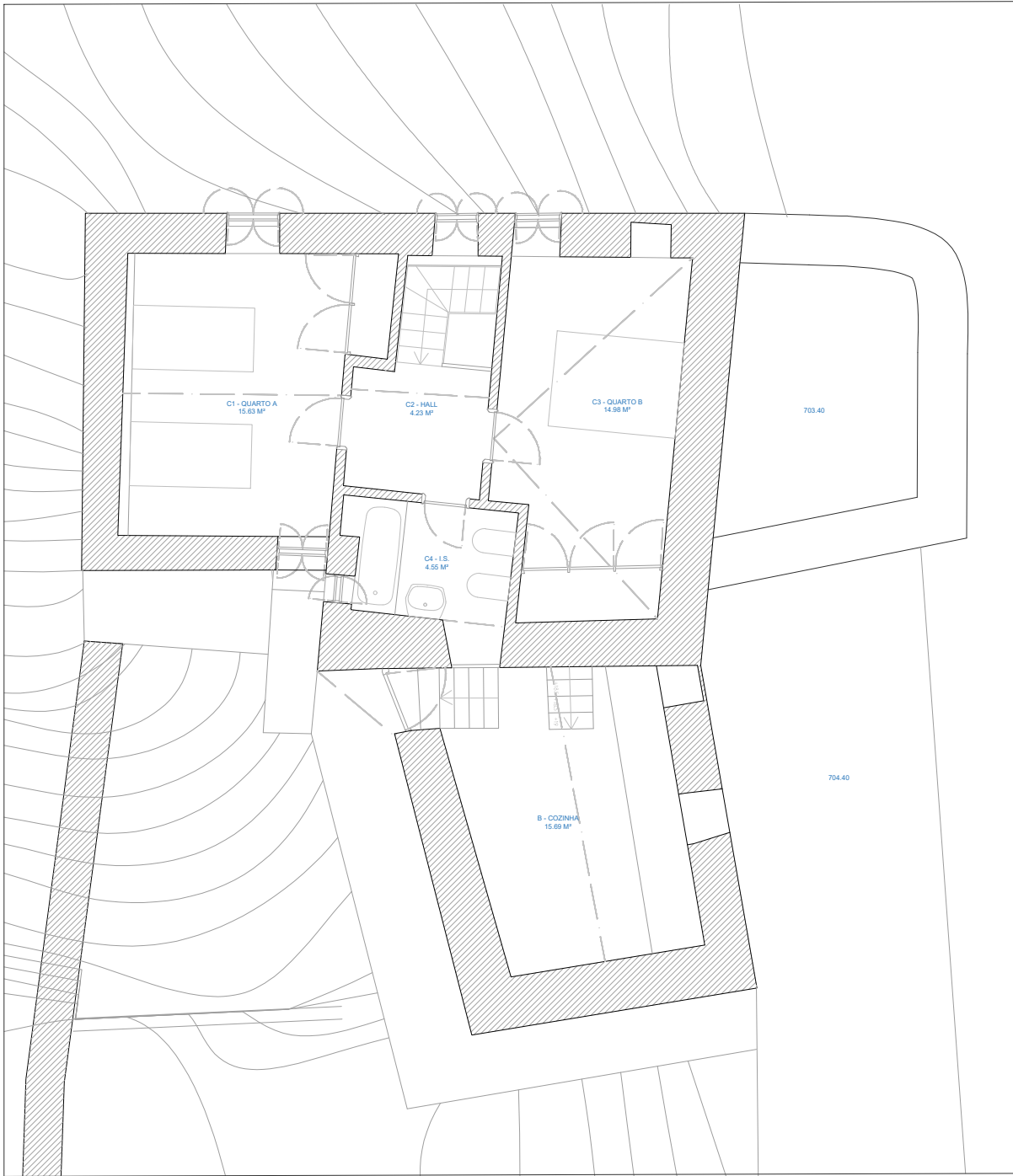


ALÇADO SUL | 1:200



ALÇADO NASCENTE | 1:200



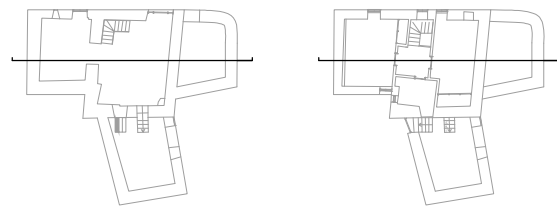
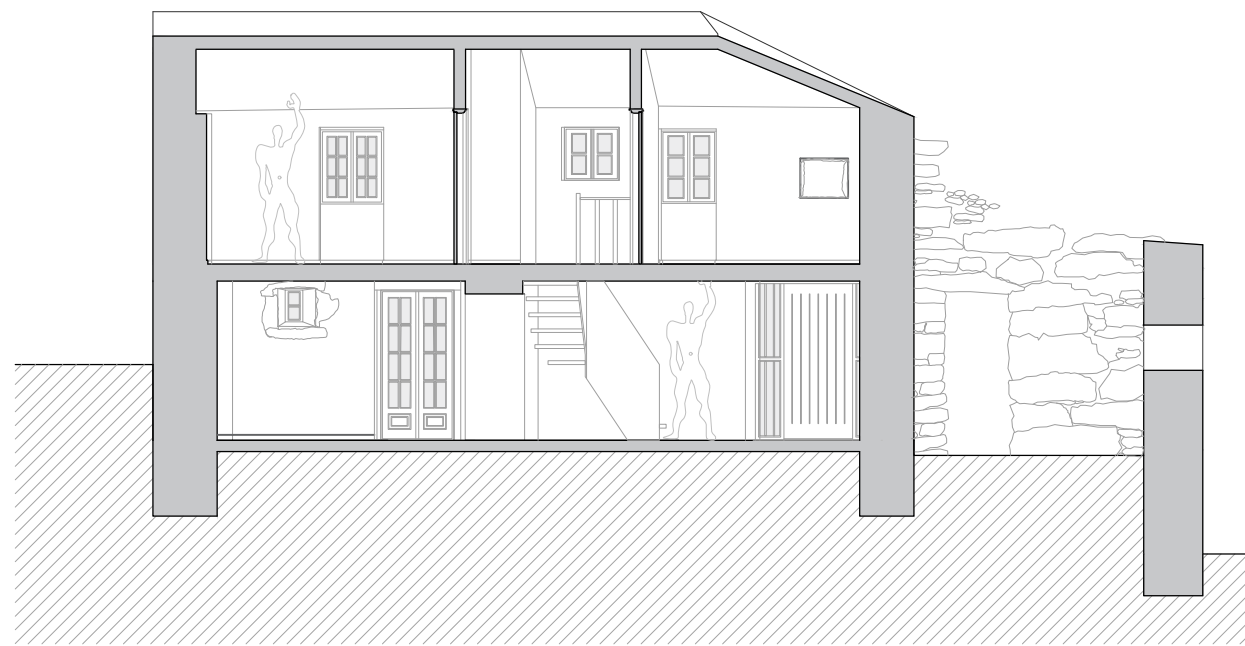


PLANTA PISO 1 (COTA 705.96) | 1:100

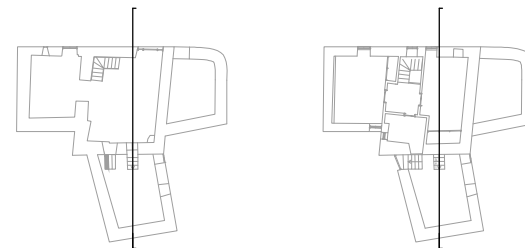
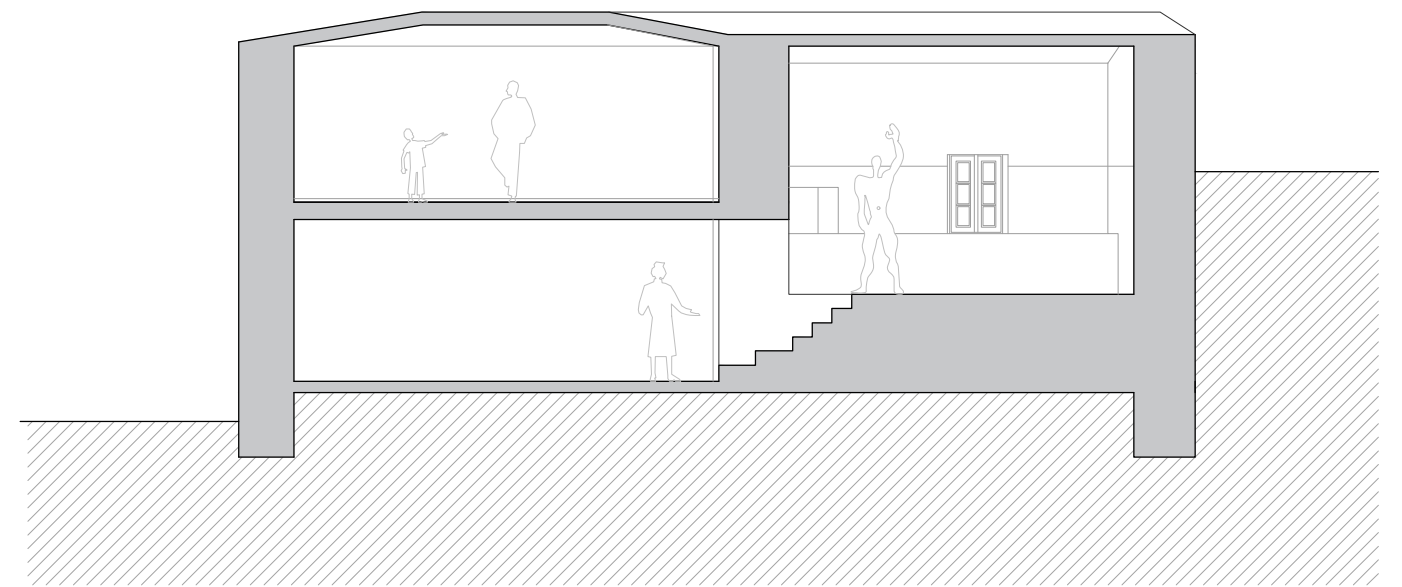


PLANTA PISO 0 (COTA 703.60) | 1:100





CORTE AA' | 1:100



CORTE BB' | 1:100

IV.

À PROCURA DA SOLUÇÃO
ARQUITETÓNICA

“Ninguém quer voltar a um passado demasiado associado a tempos de pobreza, sem conforto, sem informação e sem acesso aos bens e serviços essenciais (...), importa saber se é possível preservar algumas delas com novas funcionalidades, mas mantendo a coerência...”²³⁶

²³⁶ **ROSETA, Helena**, in Prefácio da 4ª edição do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, página VI.

“Quando esta ligação se perde, perde-se também um pouco do nosso património comum – como se se perdesse uma língua, uma cultura, um testemunho essencial da história da Humanidade.”²³⁷

O património vernacular é uma herança demasiado valiosa para ser reposta por registos fotográficos ou escritos. Contudo, estando a realidade vinculada a estas construções praticamente extinta, importa procurar uma linguagem atual, sem complexos ou moralismos, desde que não comprometa a sua identidade e os seus valores polissémicos mais significativos. Caso não seja aportada essa continuidade, as construções vernaculares não se correlacionarão com o presente e consequentemente serão rejeitadas e abandonadas.

Perante um entendimento antropomórfico da arquitetura, o grau de transformação conveniente a cada contexto deverá estar alicerçado numa investigação rigorosa sobre as distintas condicionantes do objeto, como foi sendo exposto até aqui. Para além das circunstâncias inerentes à própria arquitetura preexistente, a abordagem metodológica de projeto irá ser subordinada às especificidades de um programa que deriva da solicitação concreta do cliente.

“Quando se faz um edifício, há forçosamente um programa com condicionantes que temos que admitir. Esses são aliás pontos de apoio necessários. Não trabalhamos no vazio, não é verdade?”²³⁸

No caso concreto da presente dissertação, o projeto advém do desejo dos clientes de reaproveitar uma casa de uso esporádico que usufrui da tranquilidade de uma paz campestre. De forma breve, os seus proprietários procuravam dotar a construção com maiores níveis de conforto e de salubridade, uma vez que esta se encontraria há bastante tempo inabitada e, por consequência, em estado de degradação. Ao nível das exigências programáticas, os clientes pretendiam manter as mesmas dependências, embora aceitando algum grau de alteração. Durante todo o processo de diálogo com os proprietários, estes demonstraram uma atitude de abertura em função de algumas sugestões de reinterpretação às exigências do seu pedido.

Partindo destes requisitos impostos e após uma leitura analítica e impressiva, pessoal, da casa, descritas no anterior capítulo, começou-se a formular uma estratégia geral de intervenção.

²³⁷ ROSETA, Helena, in Prefácio da 4a edição do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, página VI.

²³⁸ VIEIRA, Álvaro Siza - Álvaro Siza: Uma questão de medida, página 210.

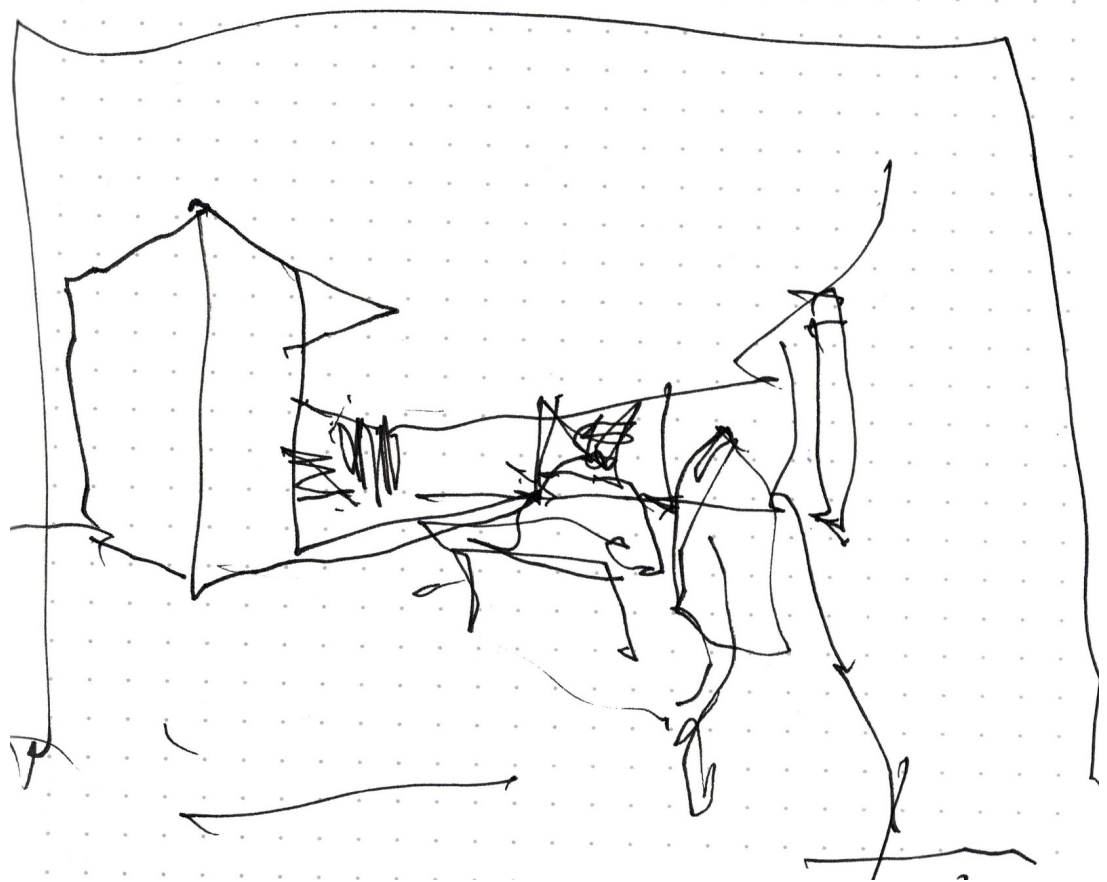


Figura 1. Esquisto referente ao processo de trabalho.

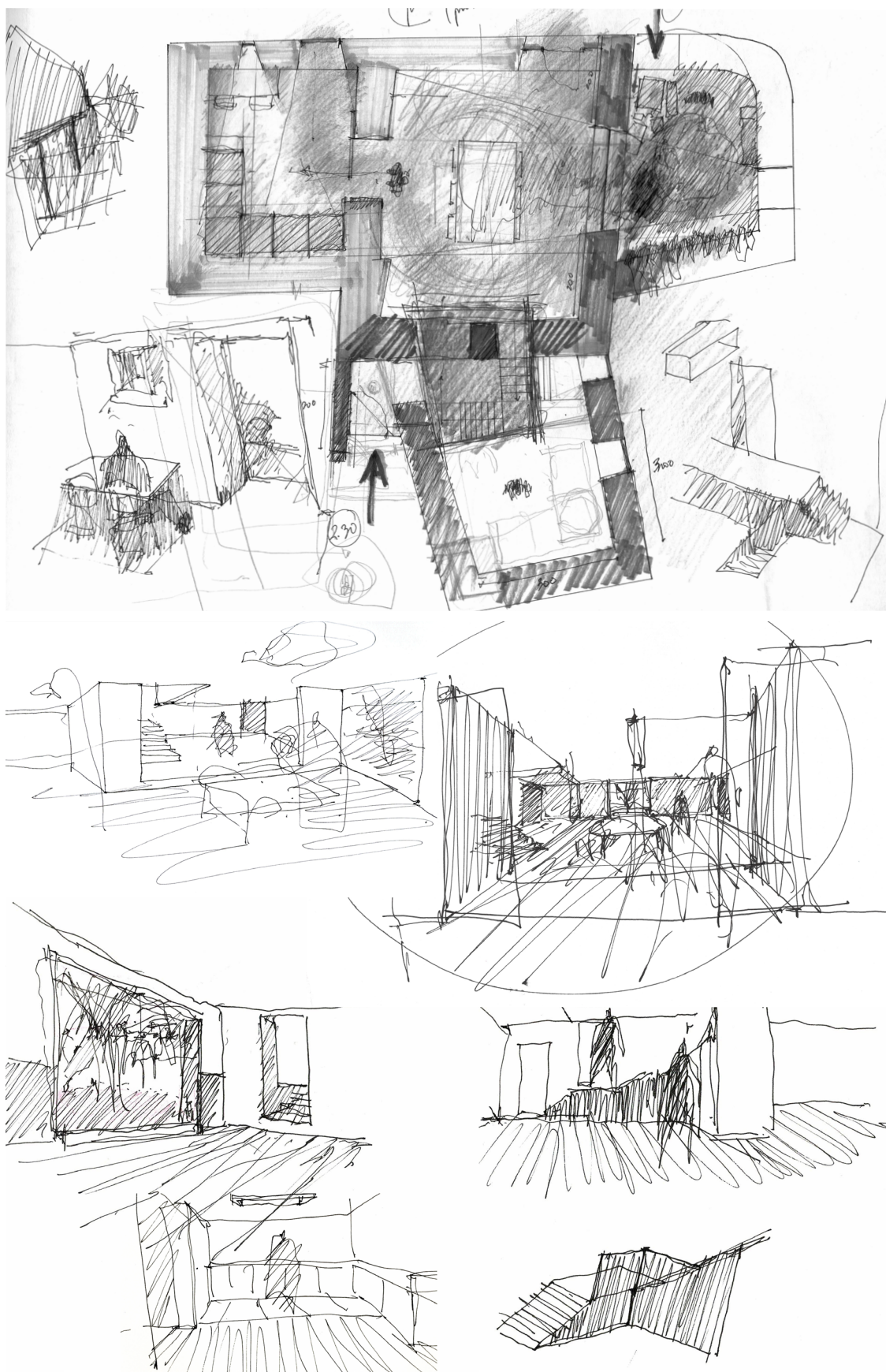


Figura 2. Esquisso referente ao processo de trabalho.

Estratégia de Intervenção:

“O processo de criação arquitetónica habita um labirinto e as pesquisas progridem em ziguezague. Quando pensamos ter encontrado uma ponta da resolução; verificamos. Se funciona; guarda-se. Se não funciona; recomeça-se.”²³⁹

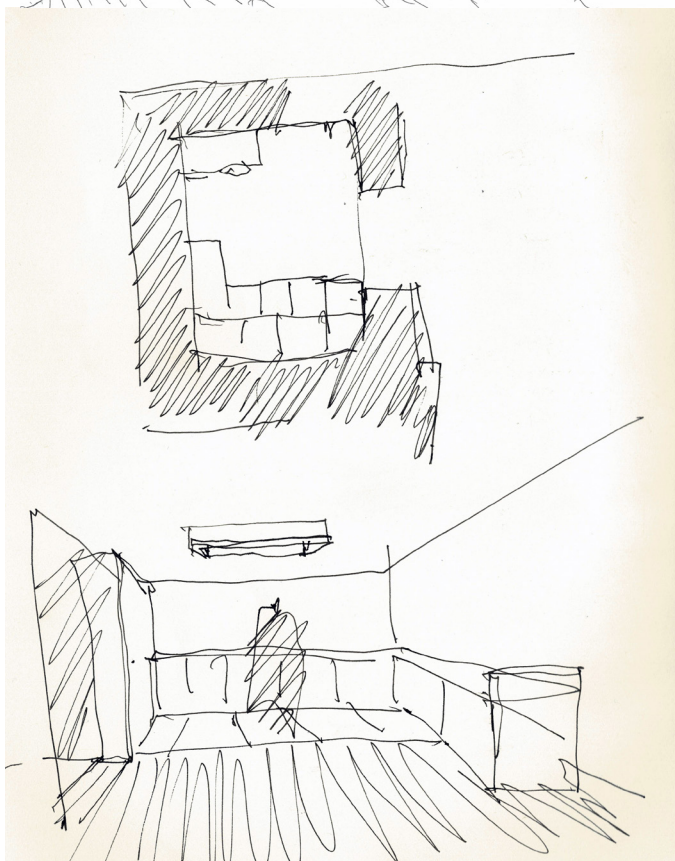
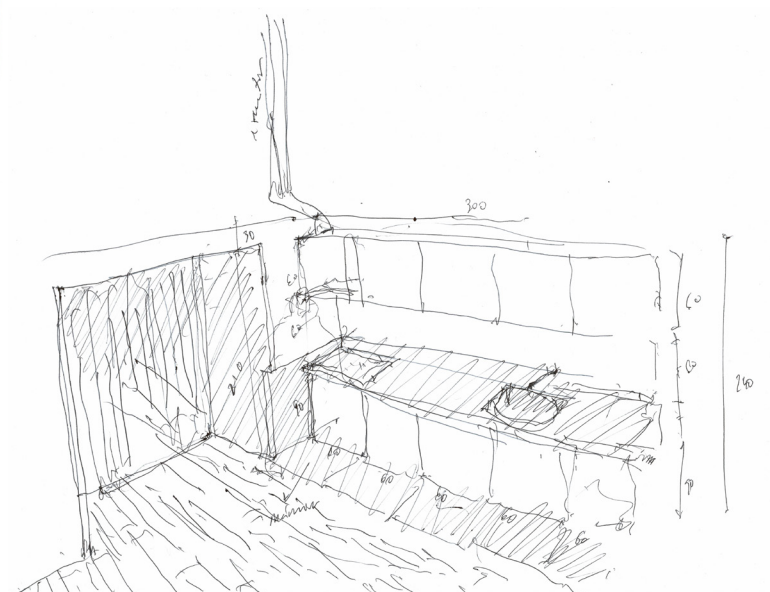
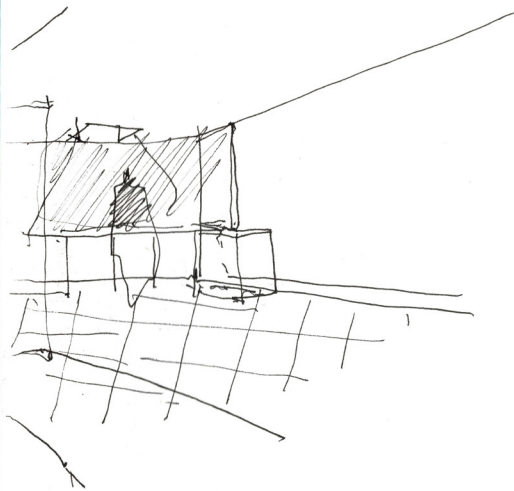
Qualquer solução final de projeto será a síntese de uma teia mais complexa inerente a um processo de trabalho. Ao longo deste percurso, de avanços e de recuos, o arquiteto constitui uma base que se vai tornando cada vez mais sólida através do permanente questionamento das soluções encontradas. Os ensaios elaborados assentam numa estrutura multifacetada que engloba esboços, maquetes, visitas à preexistência, estudo de referências, entre outros. Desta forma, pretende-se apresentar uma narrativa descritiva deste “labirinto”, nos próximos parágrafos, privilegiando os elementos gráficos, como maquetes e esboços.

Tendo a análise impressiva da casa como suporte da investigação, a estratégia geral de intervenção explorou colmatar as carências primárias da realidade encontrada. No decorrer do ato projetual, as diversas hipóteses estudadas tinham diretrizes coincidentes, nomeadamente na questão da imposição de iluminação natural, da alteração das altimetrias dos espaços, ou da reflexão da organização e circulação geral da casa.

Numa primeira instância, procurou-se repensar nas relações entre os espaços interiores e nas suas disposições. Foi averiguada a viabilidade da cozinha ser instalada numa divisão mais estável da casa, eventualmente no piso térreo. Para além de se resolver uma questão de segurança, uma vez que o vão de escada que acedia à cota inferior, colidia com a área aconselhável para confeccionar os alimentos, esta dependência distanciar-se-ia da entrada poente da casa.

O rumo encontrado estruturava-se em função de que o piso térreo continha as áreas sociais, como já acontecera. Contudo, a cozinha ocuparia a divisão a poente, privilegiando relações mais fluídas entre essa mesma cozinha e a sala de jantar. O piso superior manter-se-ia destinado aos quartos, no entanto, seria inevitável uma reestruturação.

²³⁹ SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza: uma questão de medida*, página 204.



175

Distribuição e Circulação:

Com a redistribuição da cozinha para uma cota inferior, sugere-se uma sala de estar, que ocupa o espaço agora disponível. Outra questão que a solução de projeto tem em conta é na relação inábil que este volume estabelece com o jardim e com o piso dos quartos.

Neste seguimento, entendeu-se proficuo deslocar a instalação sanitária, permitindo repor a comunicação que até 1993 existia entre o piso dos quartos e o da cozinha. Esta passagem estando livre, consentia que a comunicação vertical, que até então era feita em dois momentos, passasse a relacionar as diferentes cotas do projeto, numa única conjuntura.

De igual forma, propõe-se que a entrada da casa à cota 705.60 se tornasse ortogonal ao caminho secundário de consortes, ao invés de paralela, através do prolongamento de uma das paredes existentes, como é visível nos elementos gráficos. Assim, esta entrada relacionar-se-ia mais com o logradouro e menos com a rua, gerando mais intimidade à propriedade, sincronicamente que a plataforma de entrada, dotava este momento de estabilidade, algo que não sucedia anteriormente.

Por último também é estudada a hipótese de uma abertura que relacionaria este ambiente da sala de estar com o logradouro a sul. Como conclusão desta procura, encontrou-se uma escala moderadora entre os contidos vãos e os planos de vidro, abrindo-se tanto para o jardim da casa, como para o Marão. A posição da árvore no jardim permitiria atuar como uma espécie de filtro a esta abertura no interior do espaço.

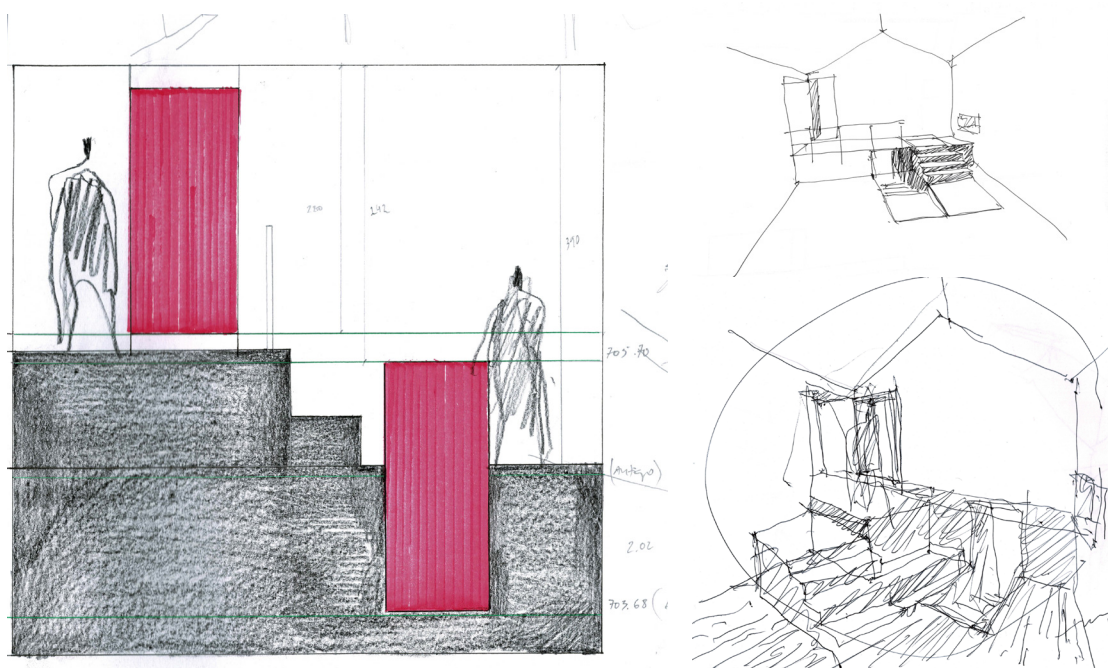


Figura 4.
Estudos relativos à
circulação vertical
da construção que
relacionaria as três
distintas cotas.

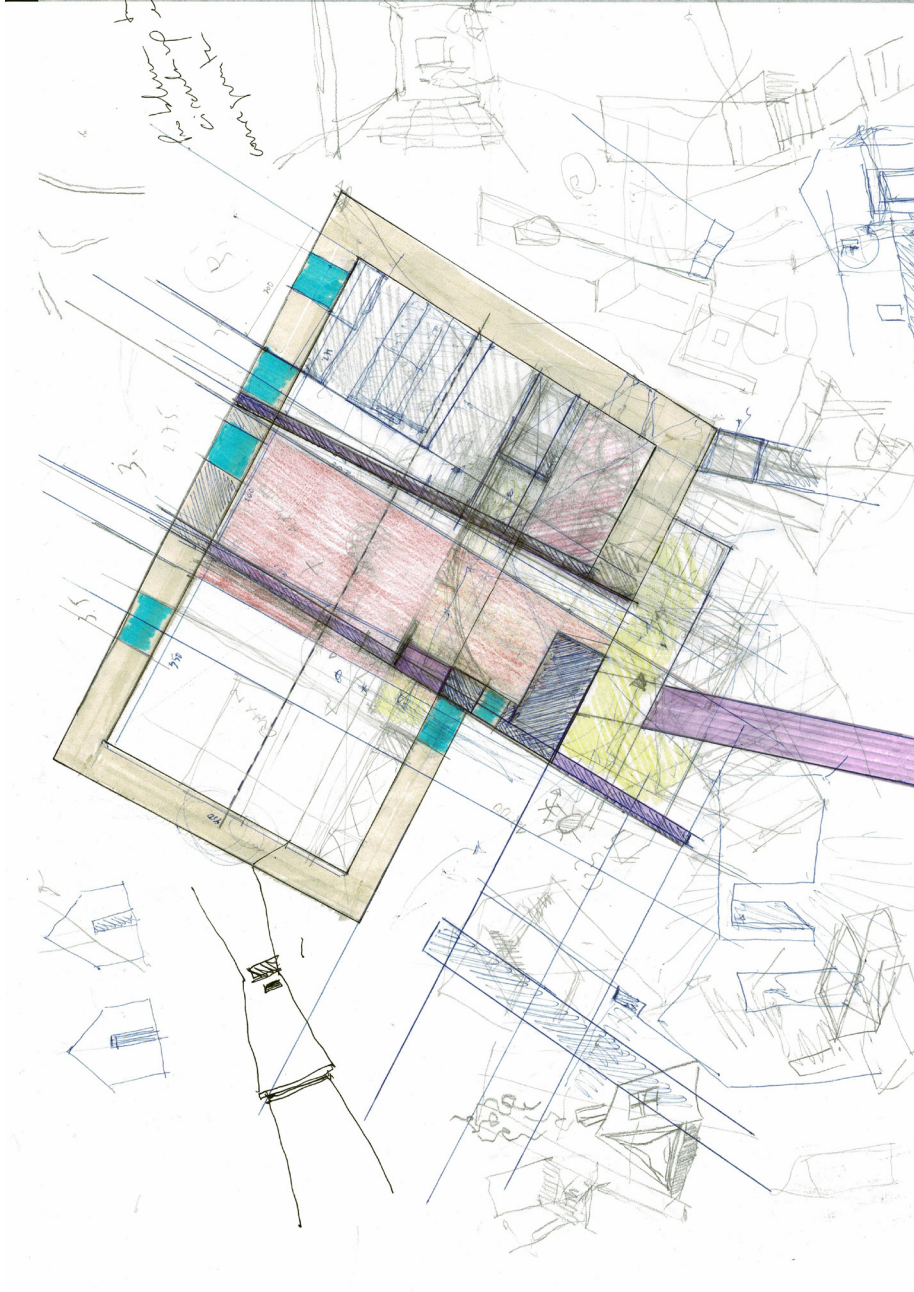


Figura 5.

Este desenho é ilustrativo da discrição anterior. A posição da instalação sanitária era repensada em função da comunicação entre as duas cotas.

Conseguindo agregar a comunicação vertical da casa num único momento, permitiria cobrir o vão da laje e consequentemente sugerir um espaço de leitura entre os quartos.

O espaço de entrada na casa (a amarelo) já seria feito através de uma plataforma mais abrangente que fixava a cota e admitia o acesso aos quartos ou o acesso à sala de estar.



Figura 6. Pela necessidade da entrada da Casa de Alderete ter mais estabilidade, é possível comparar a solução encontrada e aquela imposta pelo arquiteto Álvaro Siza na Casa Alves Costa (1964). Em ambos os casos, as decisões recaíram sobre uma passagem mais recatada, em função de uma mais direta e evidente. Neste seguimento, há uma temporização no momento de entrada da casa, através do prolongamento de um dos eixos.

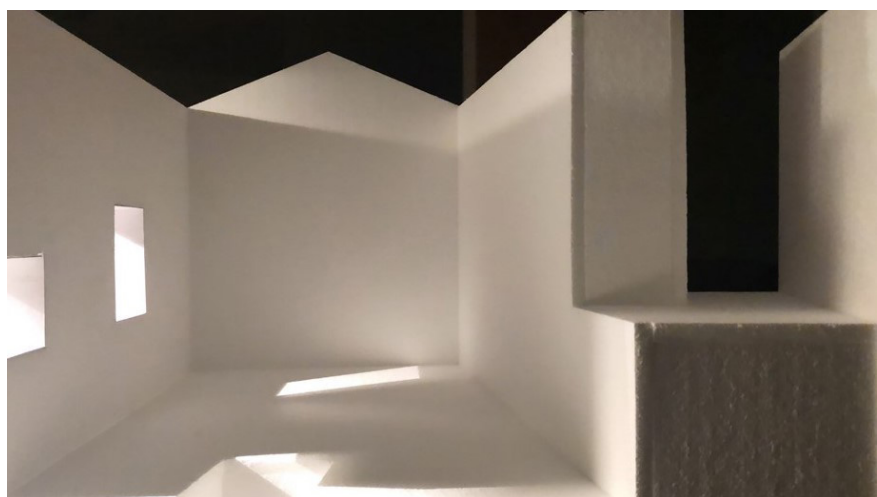
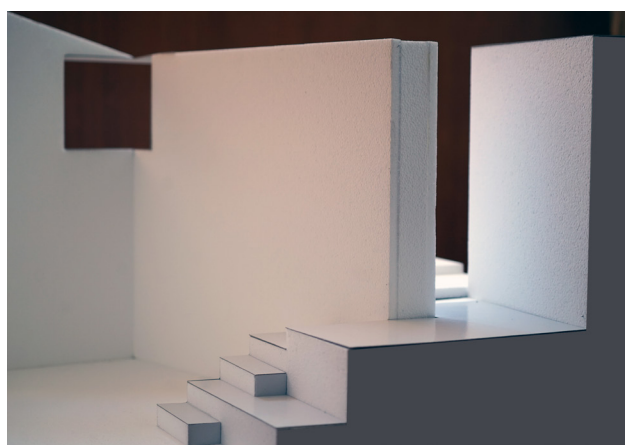
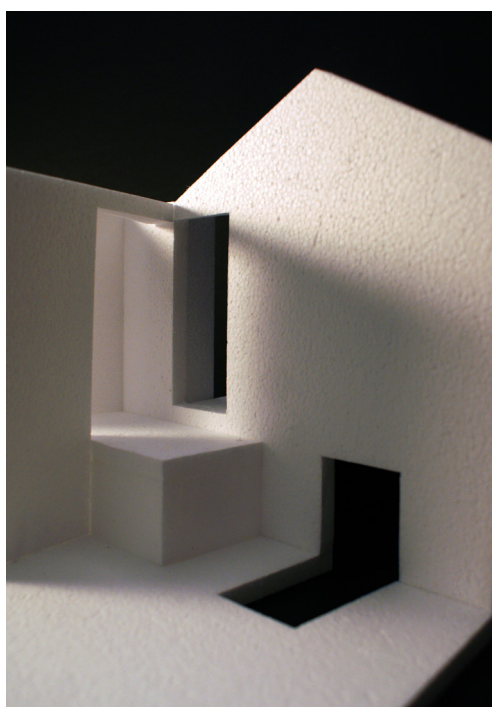
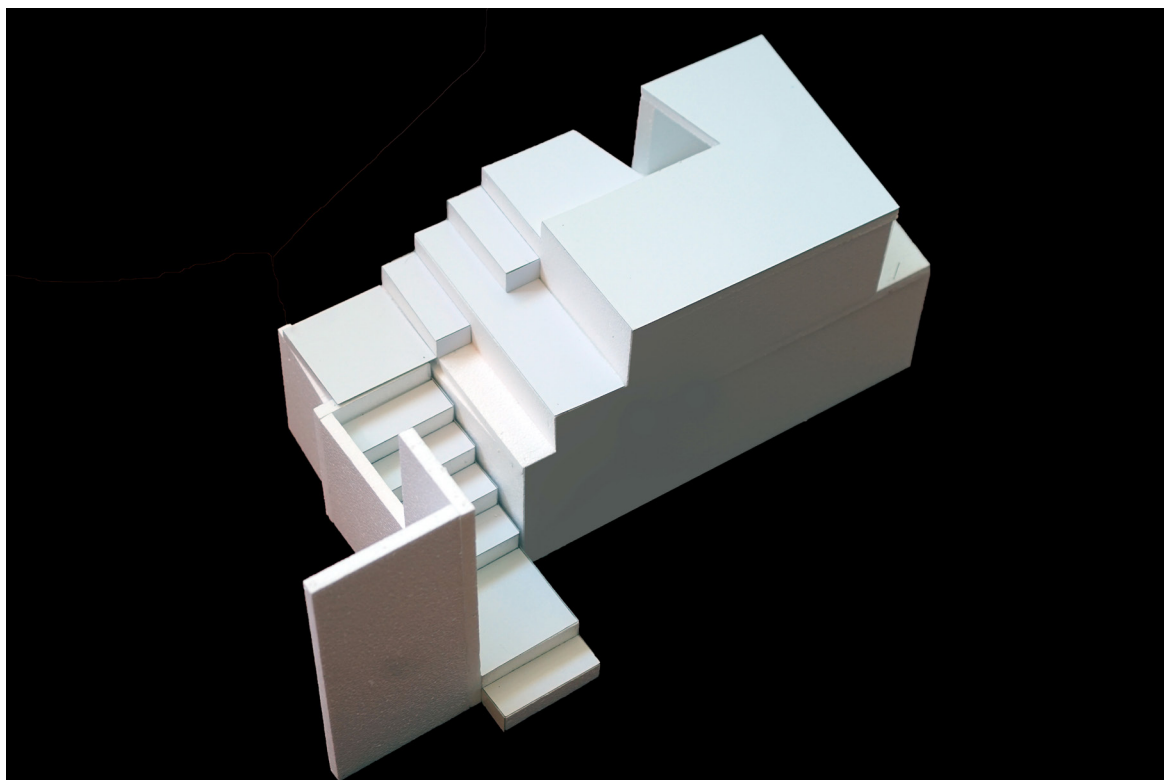


Figura 7. Maquetes a diferentes escalas que procuravam solucionar a questão dos acessos, quer a nível interno, quer a nível externo. Denota-se também o prolongamento de uma das paredes existentes com o intuito de alongar o momento de entrada e de saída da casa à cota 705.60.



Figura 8. Maquete 1:10.

Este elemento foi fundamental para testar as soluções anteriormente expostas. Nesta realidade denota-se a abertura de alguns vãos, nomeadamente o do piso térreo que se projeta para a ruína.

No piso superior, a liberdade aferida pela ausência de organização interior, permitiu explorar distintas soluções.



Figura 9. 10. Casa Estúdio de Luis Barragan, de Luis Barragan (México, 1947).

A casa isola-se do exterior através da contida abertura de vãos, mas em contrapartida, projeta-se, amplamente, para um pátio mais resguardado e seguro

Legado de Barragan:

A arquitetura de Luis Barragan, principalmente na sua fase mais tardia, espelha a sua capacidade de incorporar numa linguagem particular, as grandes lições da arquitetura de diferentes culturas, nomeadamente a vernacular. Quando Álvaro Siza descreve a obra do mestre mexicano, sublinha, na sequência da importância da memória que *“nenhuma inovação abandona a antiquíssima razão. Não há inovação.”*²⁴⁰

Desta forma, a obra de Barragan está fortemente vinculada ao tempo e ao lugar, optando pelo abrigo e pela serenidade dos muros à intempérie dos grandes planos de vidro. Fixando a obra Casa Estúdio de Luis Barragan (1947) apreendem-se as mesmas qualidades inerentes às arquiteturas vernaculares, principalmente a importância do íntimo, assim como do emprego de modestos recursos.

A inserção da casa no território é instituída de forma bastante anónima e modesta, propondo um perfeito equilíbrio com o contexto de bairro operário onde se integra. Neste seguimento, a casa seria fechada em relação à rua, mas aberta para um pátio interior. A fachada composta por contidos vãos, permitiria que o interior se isolasse do exterior, impondo uma atmosfera de paz e tranquilidade. Sincronicamente e não prescindindo de instaurar uma relação ampla com o exterior, Barragan sugeria que esse gesto fosse feito de uma forma mais resguardada e íntima, para um jardim da casa.

O exemplo apresentado reflete a capacidade de Luis Barragan de conjugar temas quase antagónicos, como a fluidez e a contenção, que se refletem nas pequenas aberturas para o exterior e os grandes planos de vidro que se abrem para o jardim. A sabedoria com que o arquiteto mexicano incorpora os ensinamentos mais consideráveis provenientes da arquitetura vernacular e as funde com a contemporaneidade é um feito que estará ao alcance de muito poucos ao longo da História.

²⁴⁰ SIZA, Álvaro, *Barragan in 01 Textos*, página 147.

Iluminação Natural:

A necessidade de colmatar a carência de luz no espaço torna-se um dos primeiros gestos do projeto. Em concordância com o que afirma o arquiteto Álvaro Siza, a casa metamorfoseando-se de animal, se for *“demasiado contido, deixa de respirar e morre.”*²⁴¹ Necessitamos por isso, de saber conjugar as duas realidades antagônicas: *“Há momentos em que precisamos de estar envolvidos, abraçados (...)”*, e em contrapartida, *“precisamos de ter momentos em que nos possamos projetar para o horizonte e sentir que não estamos limitados.”*²⁴²

À semelhança da Casa Estúdio de Luis Barragan, o projeto da Casa de Alderete requeria que se complementassem as duas escalas: a dos pequenos vãos (existentes) que estabeleciam as relações ínfimas com o exterior e a dos planos de vidro que se projetavam para uma realidade, ainda que na mesma medida exterior à casa, no entanto, mais protegida e íntima. A exigência desta atitude estava em como encontrar uma relação de equilíbrio, sem que nenhum dos tempos de intervenção fosse anulado.

Neste seguimento, foi sugerida a abertura de um vão no piso térreo, estabelecendo relações físicas com a ruína. Um enquadramento romântico e pictórico que permitiria, para além, de ampliar os limites visuais do espaço, colmatar os níveis de salubridade que careciam na construção.

Perante a necessidade de solucionar a questão do baixo pé-direito de 2,14 m constante no piso térreo, resolveu-se rebaixar a cota de assentamento, em detrimento de aumentar, de forma exagerada, a volumetria exterior da casa. Assim, esta realidade passará a dispor de 2,40m.

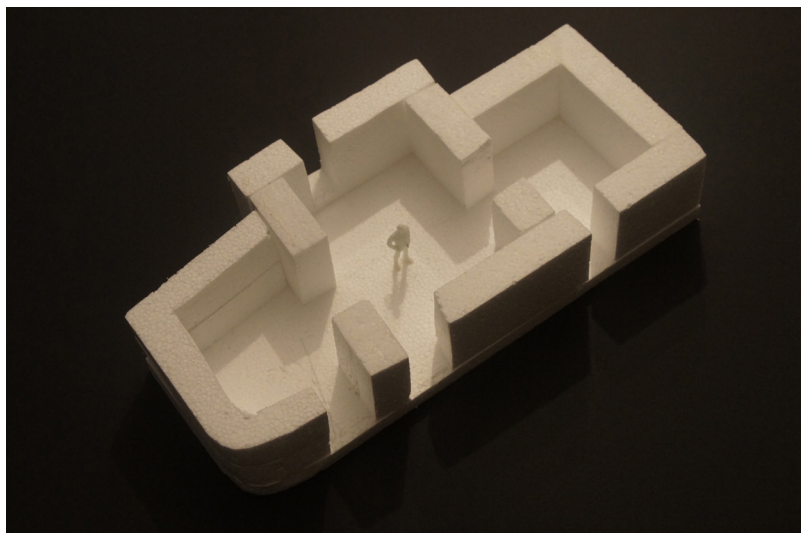


Figura 11. Maquete esquemática 1:50 que explora a relação dos espaços internos com a nova abertura proposta.

²⁴¹ SIZA, Álvaro, *01 Textos, Construir*, página 25.

²⁴² DIAS, Adalberto, *A casa de quem faz as casas. A procura do paraíso*, página 10.

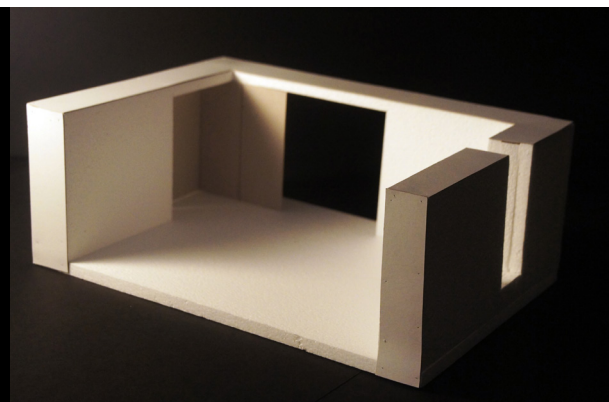
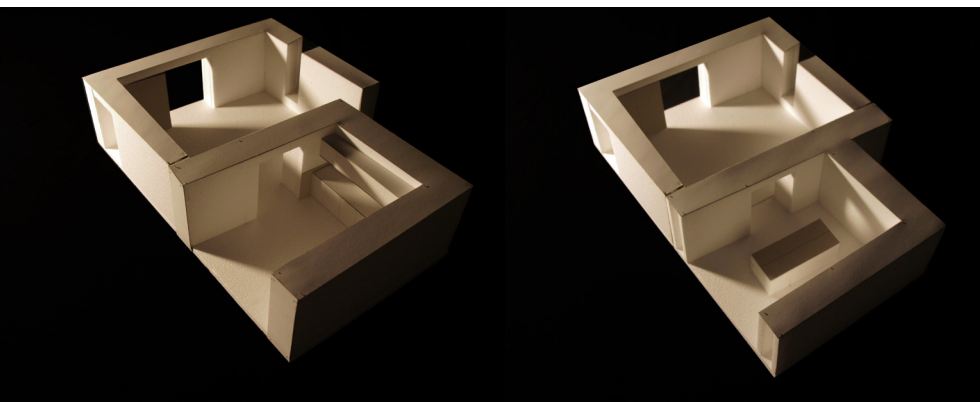
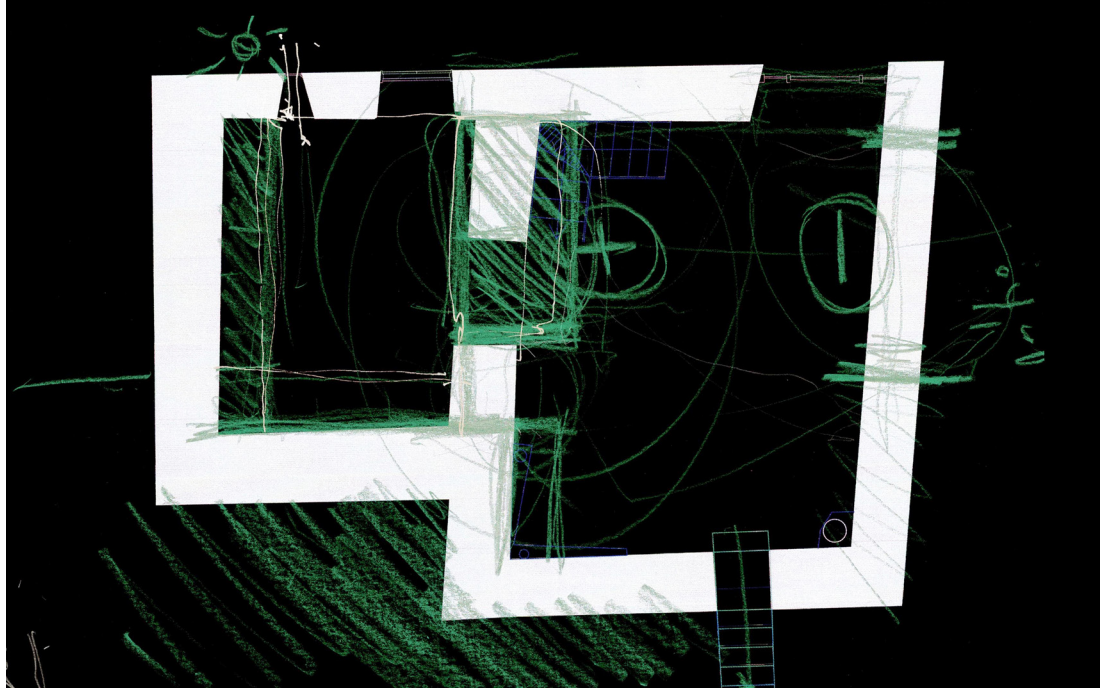


Figura 12. Planta esquemática da intervenção no Piso Térreo.

Estudo da relação dos vãos existentes com o vão proposto que se relaciona com a ruína.

Estudo da disposição da cozinha.



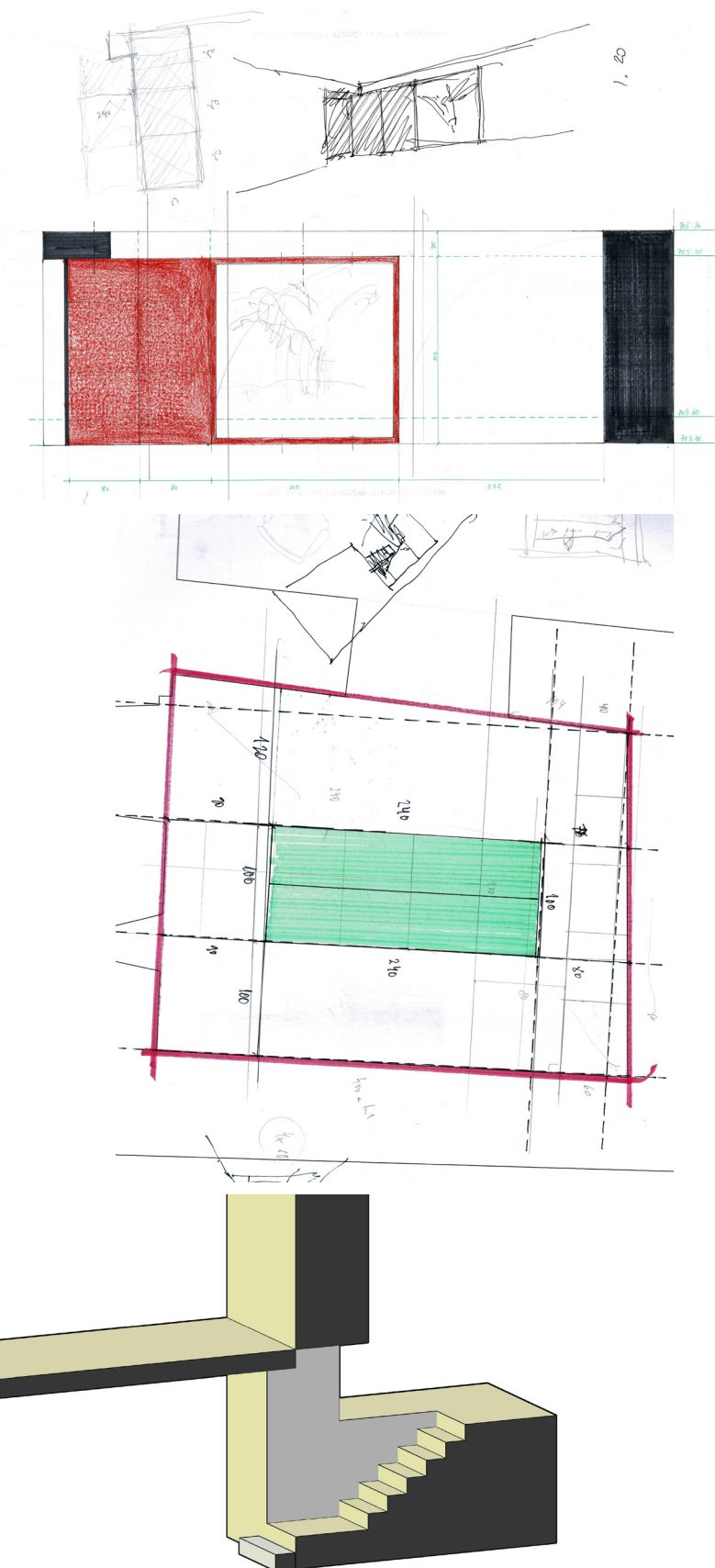


Figura 13. Esquissos relativos à proposta de intervenção no piso térreo. Denota-se a hesitação na disposição da banca da cozinha no espaço, assim como o estudo da circulação, em termos altimétricos, do piso térreo para a cota superior.

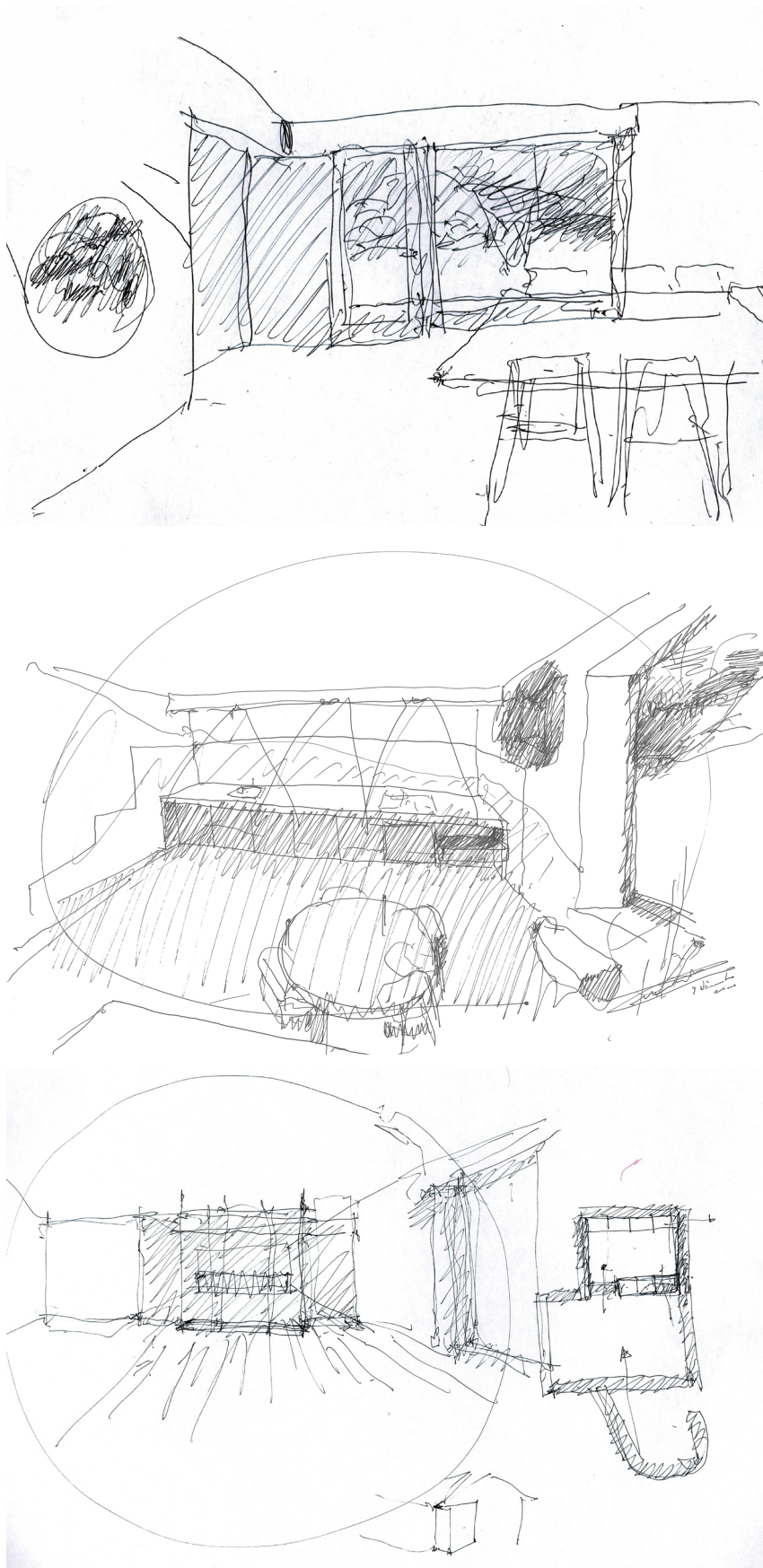


Figura 14. Esquissos das soluções finais do piso térreo: sala de jantar, cozinha e instalação sanitária de serviço.

Entre os espaços é proposto uma instalação sanitária que serve esta área social. Embora este requisito não estivesse no programa imposto pelos clientes, foi uma sugestão que foi bem aceite. Este gesto irá intensificar o momento de compressão no espaço de passagem entre a cozinha e a sala de jantar, para que depois o momento de explosão possa ser ainda mais evidente.

Desta forma, são criadas duas atmosferas distintas: a cozinha com relação com a rua e a sala de jantar com a ruína.

PISO 1:

Outro dos problemas levantados no diagnóstico da preexistência consistia na fixação da instalação sanitária (i.s.) num ponto capital da circulação geral da casa. Das soluções estudadas para resolver o problema, surgiram duas, que se afiguram igualmente válidas: o posicionamento da i.s. no alinhamento do quarto a poente, numa organização considerada mais «conventual» (esquema da esquerda); e outra em que a i.s. seria um volume central, que se evidenciava em termos construtivos e volumétricos em relação ao existente (esquema da direita).

Os clientes mostraram-se reticentes em relação à segunda proposta, à da “caixa”, uma vez que esta impunha uma vivência demasiado informal, reiterando que “não haveria tanta privacidade”. Nesta conceção espacial, o objeto autónomo e reversível, permitiria não só uma melhor ventilação, como também usufruiria de uma iluminação natural mais ampla. Contudo, enquanto na primeira solução se dispunha de um amplo espaço social de 11m², onde se incluiria uma zona de leitura, na segunda solução projetual, estes espaços comuns já seriam bem mais reduzidos. Concluiu-se então que o aproveitamento do espaço seria feito de forma mais proficiente na solução um.

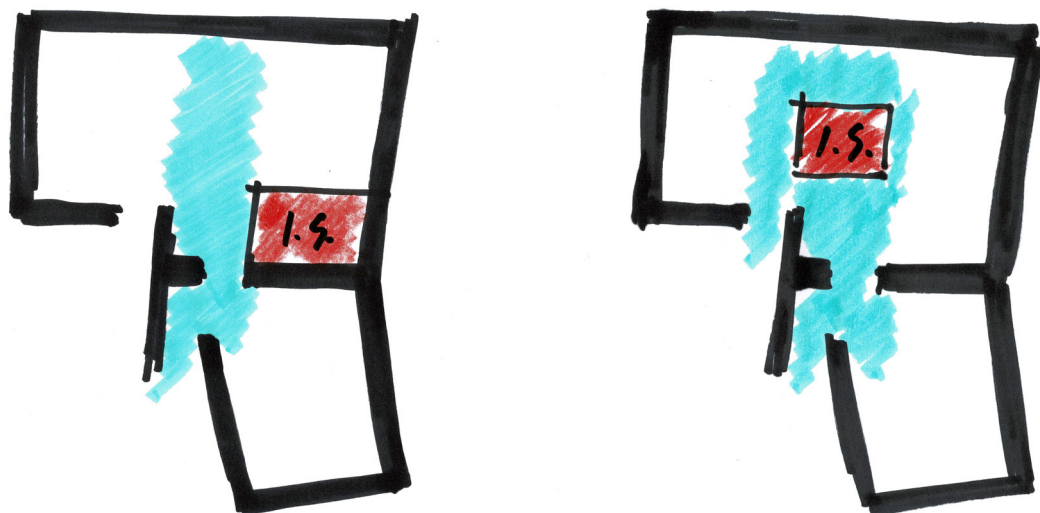


Figura 15. Os desenhos representados espelham a organização do piso 1 em função do posicionamento da instalação sanitária.

OPÇÃO 1:

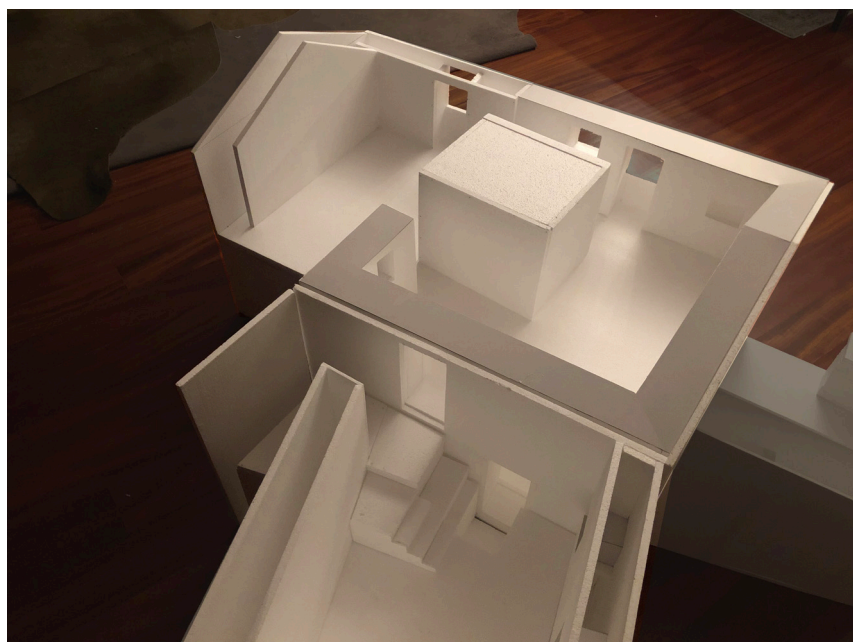
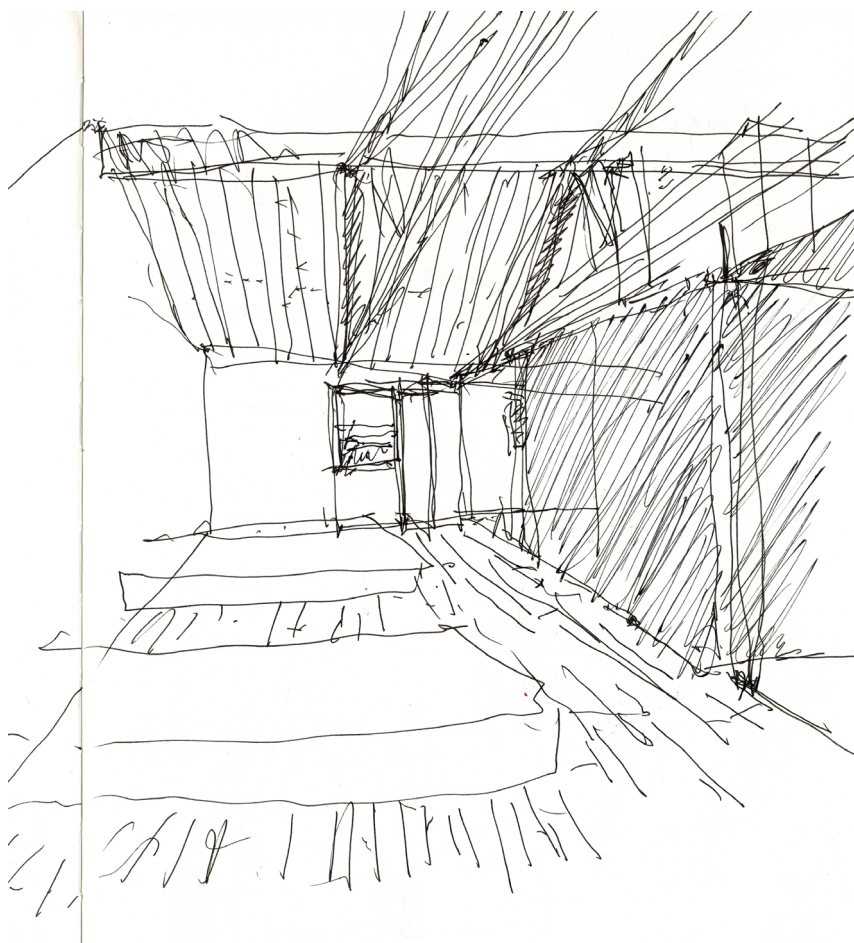
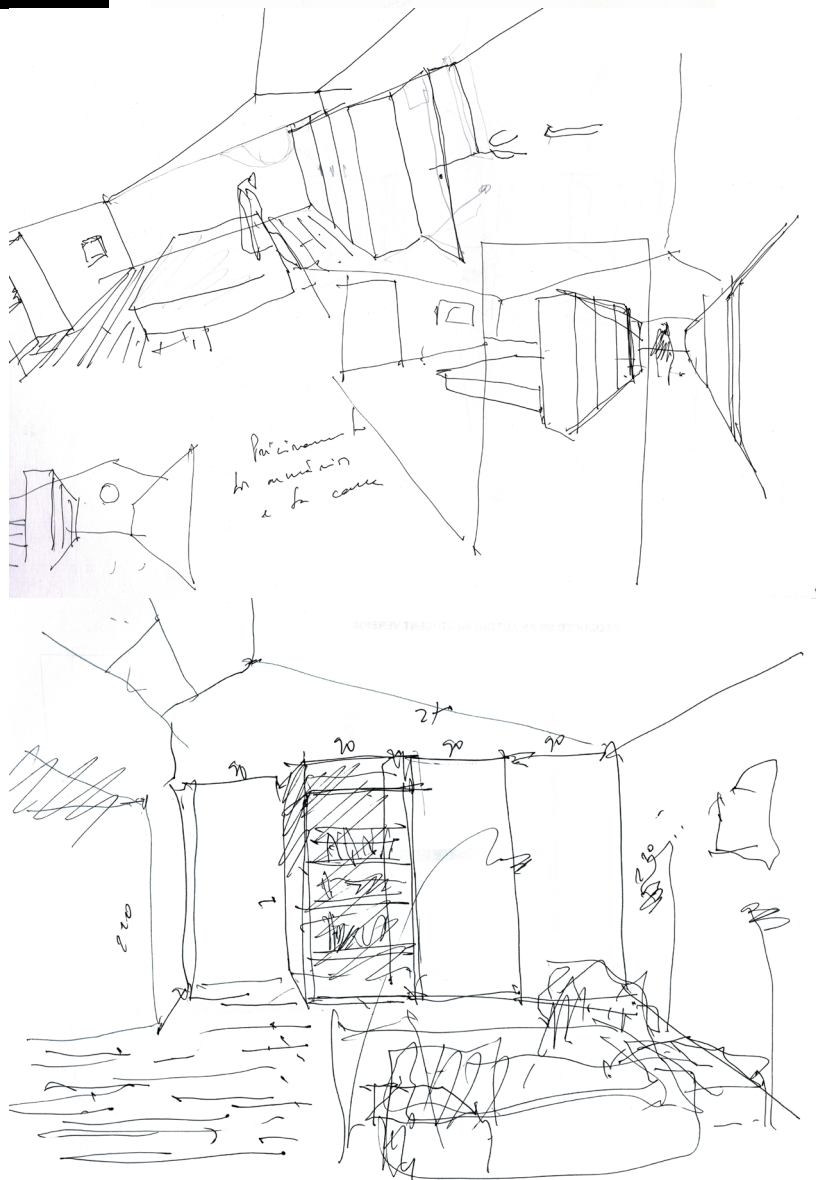
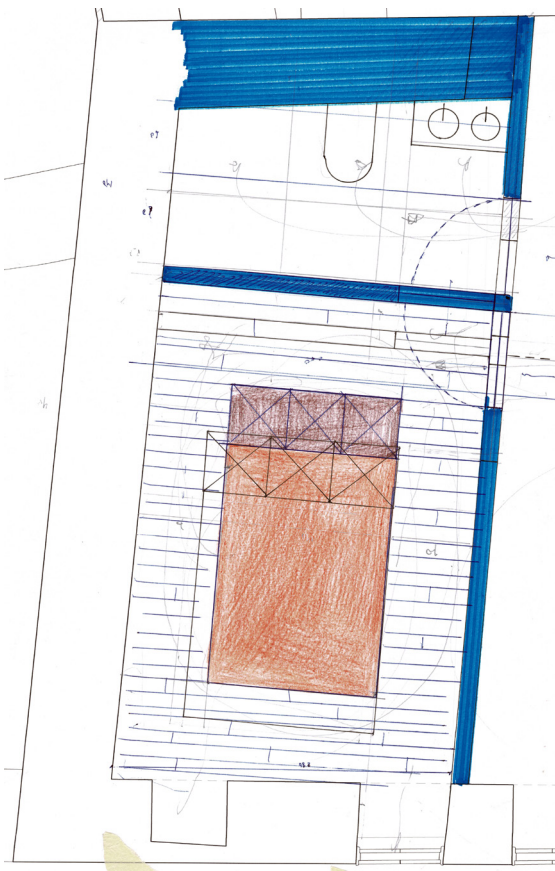
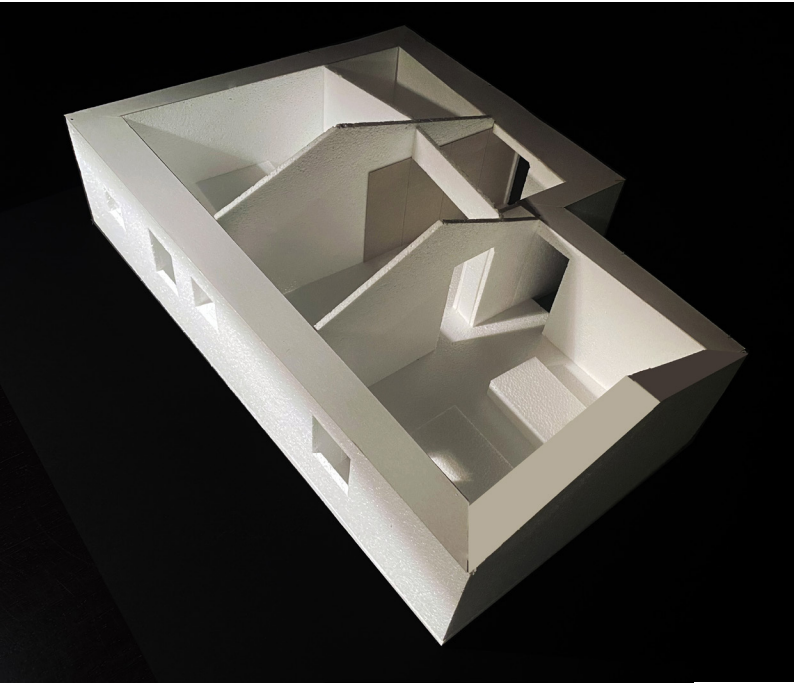


Figura 16. A Proposta da “caixa” criava uma tensão entre o existente e o proposto. No esquisso de cima, expunha-se a estrutura tradicional do telhado, enquanto que o volume introduzido, soltava-se desta realidade em termos volumétricos e construtivos.

OPÇÃO 2:



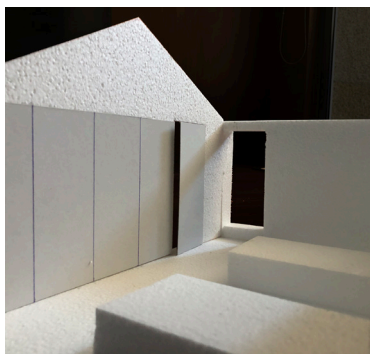
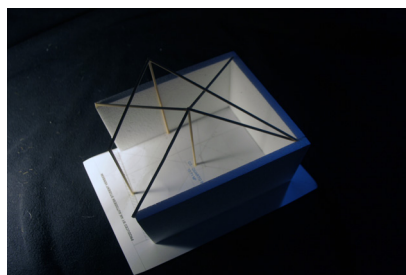
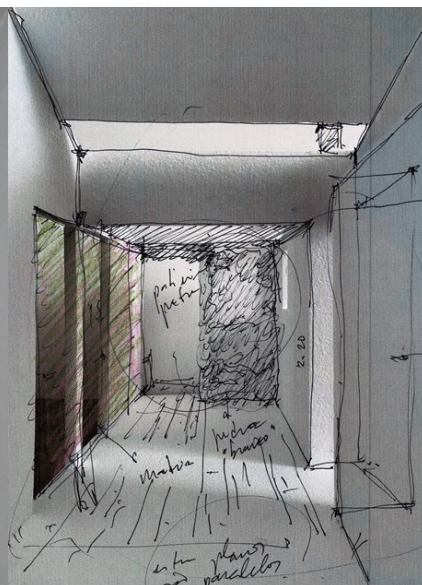
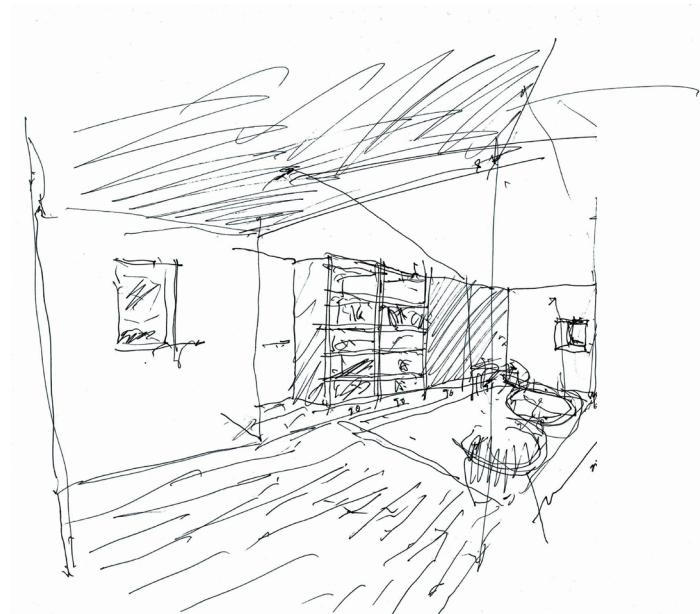


Figura 17. Nesta solução, o armário trapezoidal que serve simultaneamente o quarto e a sala de leitura, estabiliza as geometrias dos espaços. Isto é, permite que os espaços sejam, em termos planimétricos, mais regulares: do lado da sala de leitura o armário é paralelo à outra parede, o que não acontece com a parede divisória.

Outra questão pertinente que o projeto tenta resolver é o da iluminação natural através de um vão zenital.

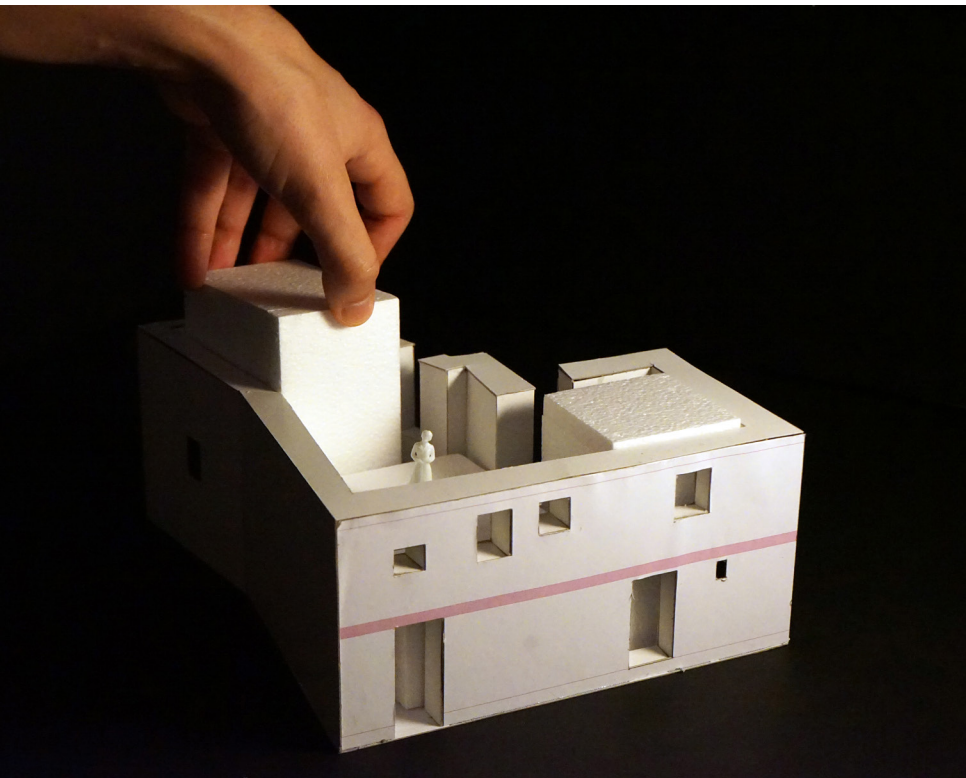
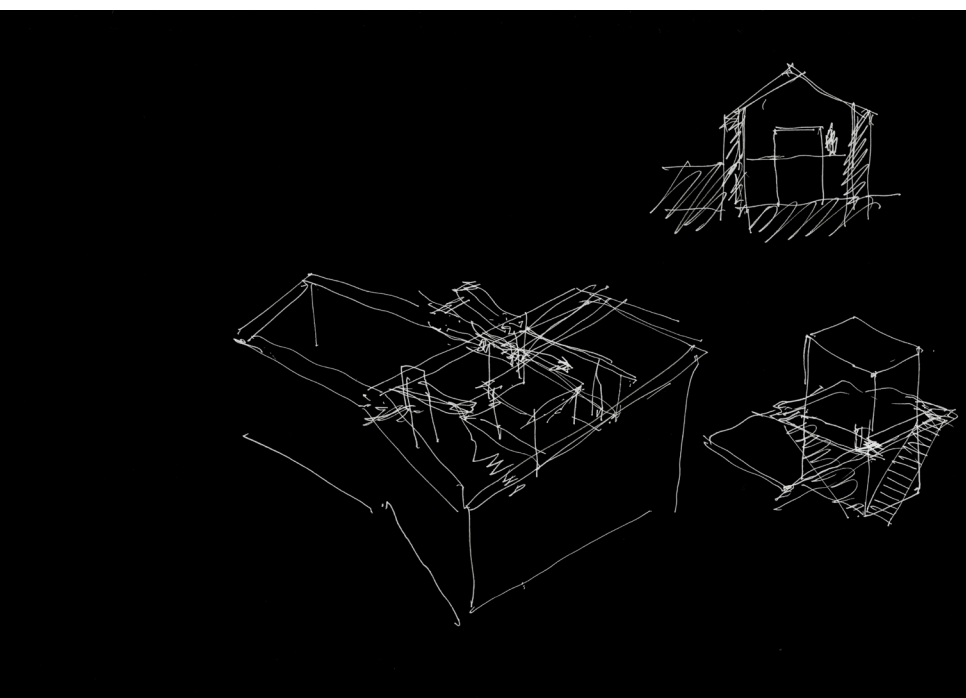


Figura 18. Durante o processo oscilante de projeto, surgiu uma opção alternativa do rumo que se estava a seguir. Esta estratégia alicerçava-se na relação de tensão proposta entre os dois tempos de atuação: o existente (muros perimetrias herdados) seria intocável, numa atitude passiva que ia ao encontro da tese defendida por John Ruskin, enquanto no seu interior, impunham-se volumes formalmente contemporâneos.

Esta estratégia não seria pertinente ao nível do aproveitamento do escasso espaço interior, assim como dos recursos existentes, nomeadamente a laje.





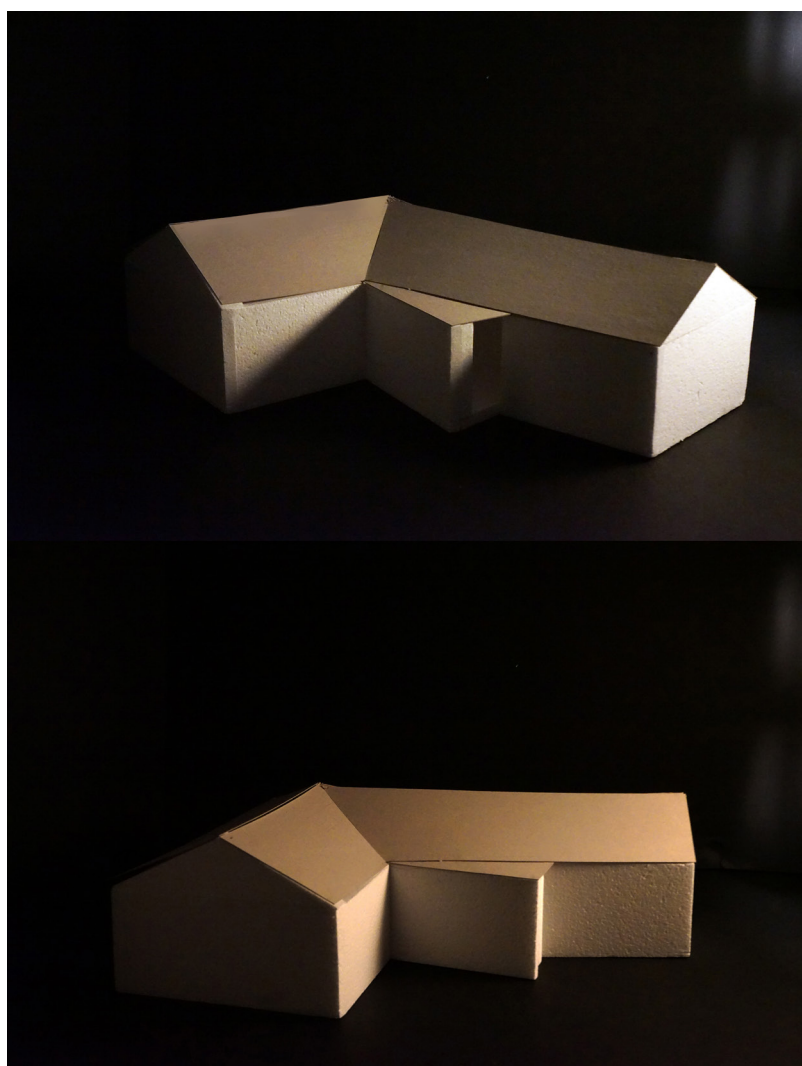
COBERTURA:

Um dos aspetos mais débeis da construção, tinha que ver com o estado da sua cobertura, ilustrativo na imagem 19. Neste seguimento e em função de aumentar a altimetria do piso dos quartos, seria conveniente substituí-la na sua globalidade. O desenho existente que impunha a fragmentação da sua estrutura em função dos dois corpos em que as cumieiras estariam a diferentes cotas, seria reposto por uma solução contemporânea que entendia a construção como um todo.

Figura 19. Fotografia aérea do estado atual da casa de Alderete.

A solução seria contemporânea na medida em que propunha novas camadas à cobertura, nomeadamente painéis de osb, subtelha e roofmate, antes de assentar a telha nacional, que iria substituir a telha marselha. Da mesma forma, propunha-se uma caleira no alinhamento da parede, que seria rematada, na parte externa, com um elemento de madeira. Este gesto, comum a praticamente todo o perímetro da casa, permitiria relacionar os planos inclinados da cobertura, com a parte do acrescento da entrada, que seria marcadamente contemporâneo com uma cobertura plana (imagem 20).

Figura 20. Na maquete esquemática da cobertura proposta é visível a procura de um gesto elementar que permitisse relacionar toda a construção.



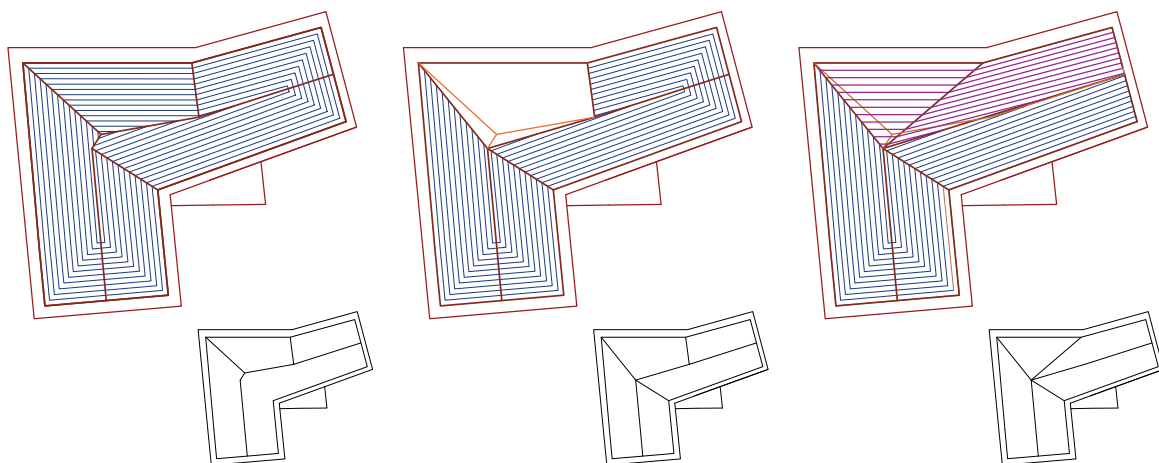


Figura 21. Processo de desenho da estrutura da cobertura proposta.

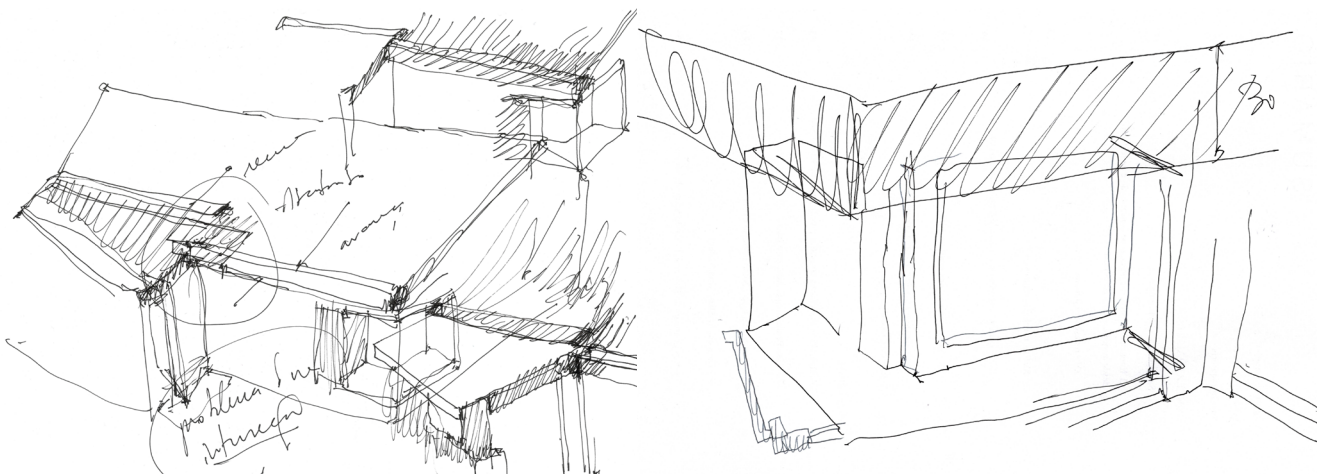


Figura 22. Esquissos que evidenciam o estudo sobre o elemento da madeira como forma de relacionar a cobertura plana e a tradicional.

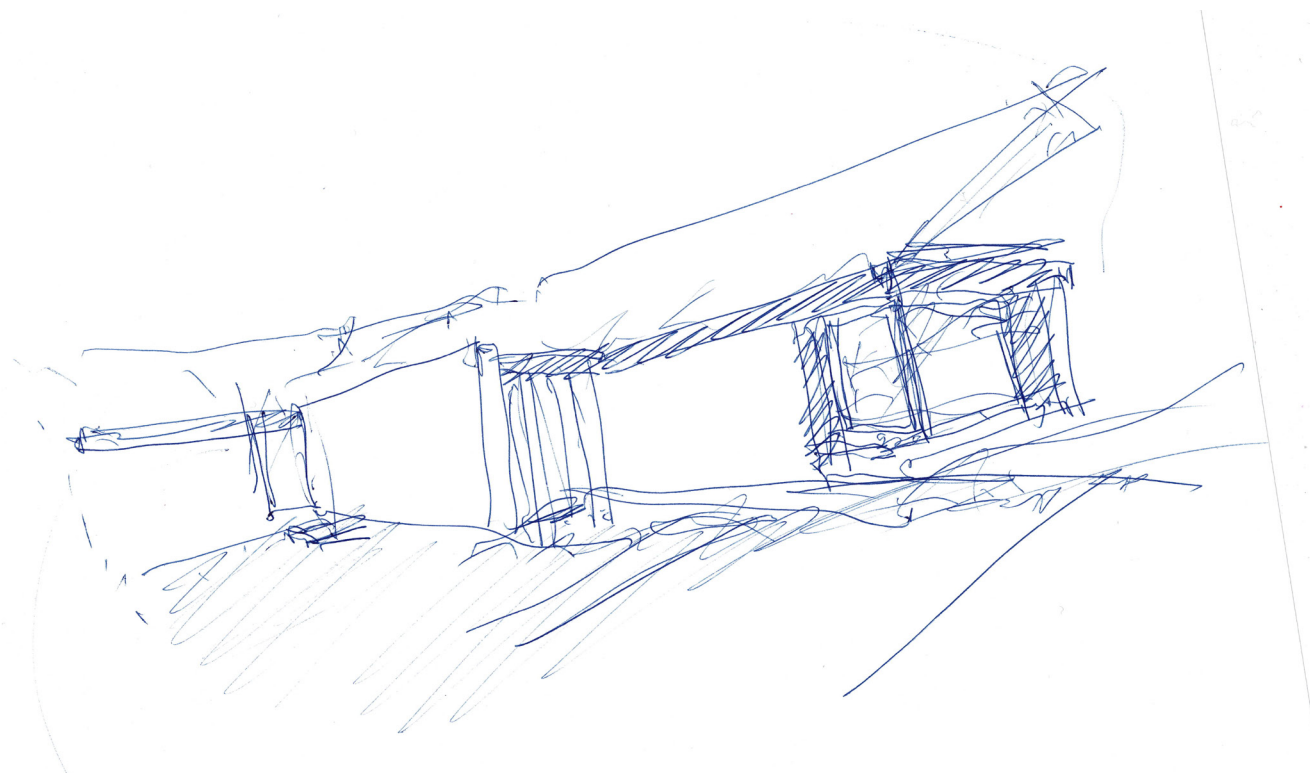


Figura 23. Esquisso do exterior da casa.

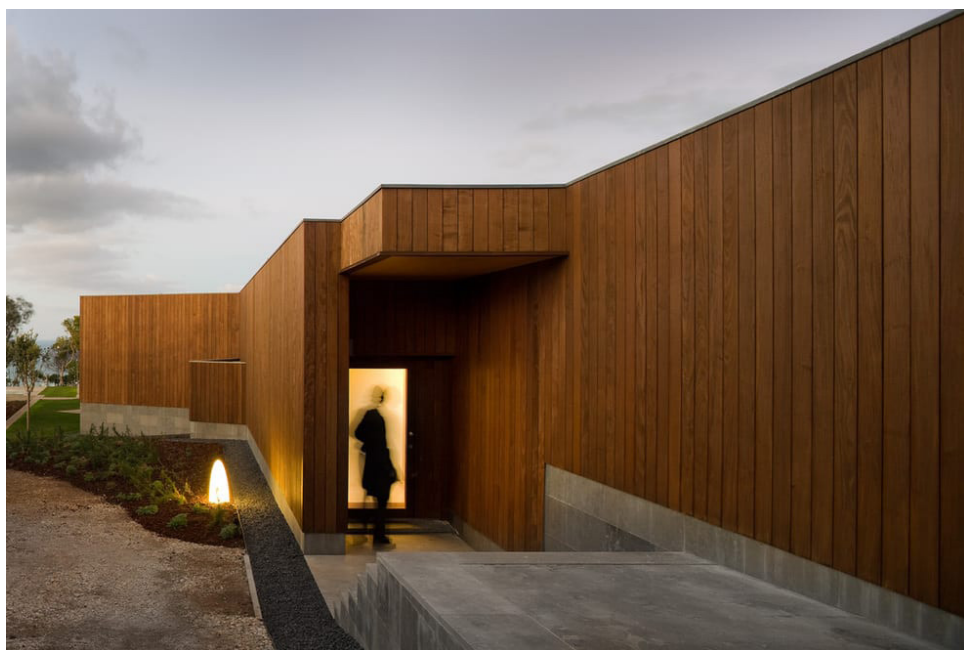


Figura 24. Casa do Pego de Álvaro Siza (Sintra, 2008)



Figura 25. Espaço Miguel Torga de Eduardo Souto de Moura (Sabrosa, 2011)

EXTERIOR DA CASA:

Para concluir o exercício de projeto seria proveitoso explorar outros temas e outras escalas. Deste modo, o ato projetual englobou o desenho do portão da entrada da casa pelo logradouro, assim como a criação de um depósito de água, exigido pelos clientes.

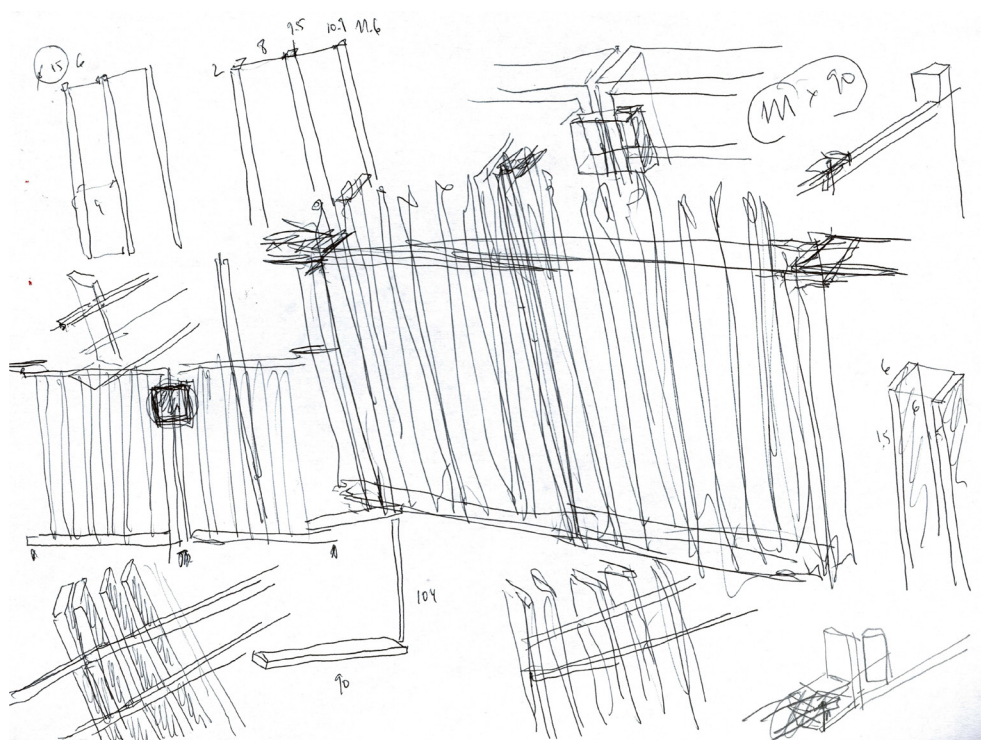


Figura 26. Esquissos relativos ao estudo das proporções do portão.

Ao sugerir um desenho com um certo grau de transparência, pelo afastamento entre as grades, impõe-se uma quebra relativa à densidade dos muros estereotômicos que irão contornar este elemento.

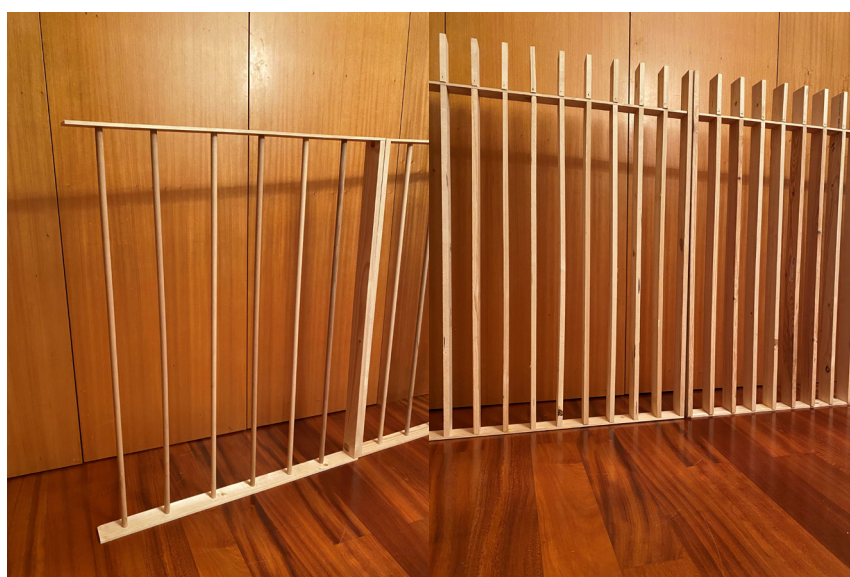
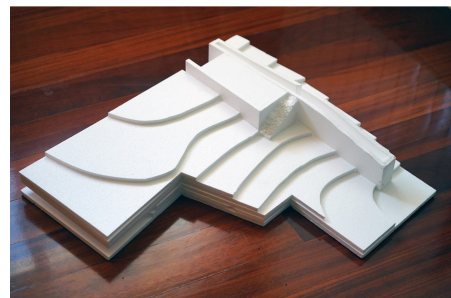
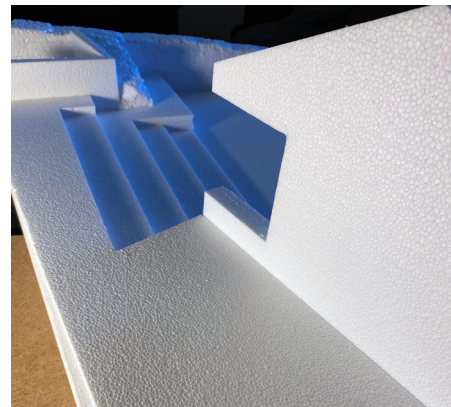
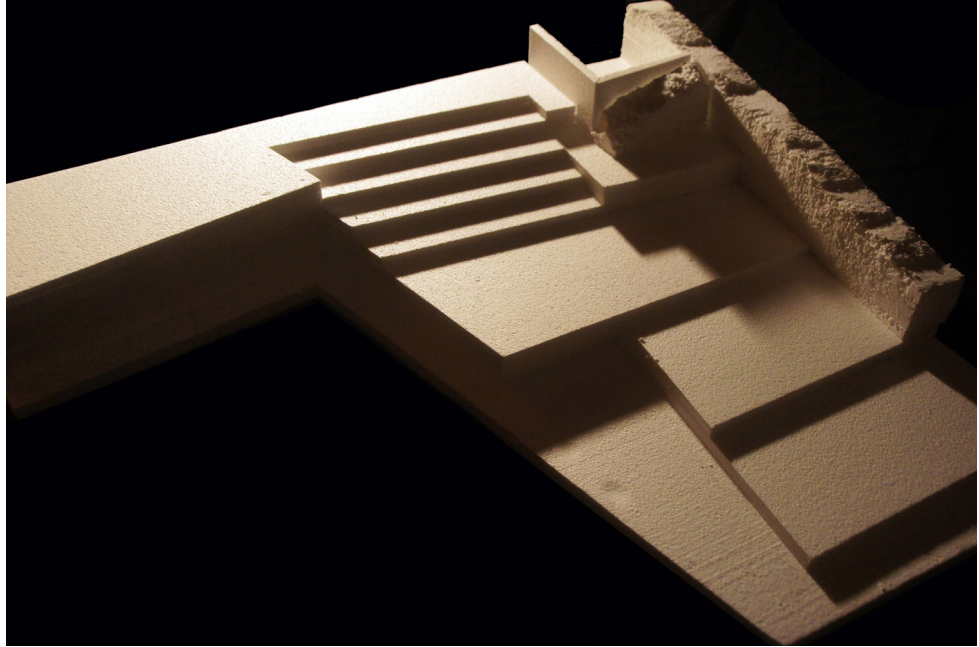


Figura 27. Maquete à escala 1:1 da primeira solução para o portão.

Figura 28. Maquete à escala 1:1 da segunda solução para o portão. Perante a primeira opção, entendeu-se que o portão deveria ser mais opaco.

O estudo deste elemento procurou relacionar a elementaridade da arquitetura vernacular com a resistência dos materiais contemporâneos



MAQUETE EXTERIOR | ENTRADA SUL

Figura 29. Estudo para a criação de um depósito de água.

O desafio de criar um volume anexo à construção para acomodar um depósito de água, foi o pretexto para sugerir um eixo contemporâneo, bem definido, que corrigisse os limites orgânicos dos muros perimetrias.

A geometria deste corpo nasceria, por isso, do lugar, sustentando-se nos alinhamentos mais decisivos do mesmo. Neste seguimento, consideraria a ruína como um suporte que amparava e que definia a sua conclusão, e o eixo definido pelo muro a sul, ilustrativo na fotografia aérea.

A nível da materialidade, e com o intuito de que esta construção se fixasse de forma mais anónima e harmoniosa com o lugar, optou-se pela utilização de betão armado com pigmento do xisto.



SÍNTESE DA INTERVENÇÃO



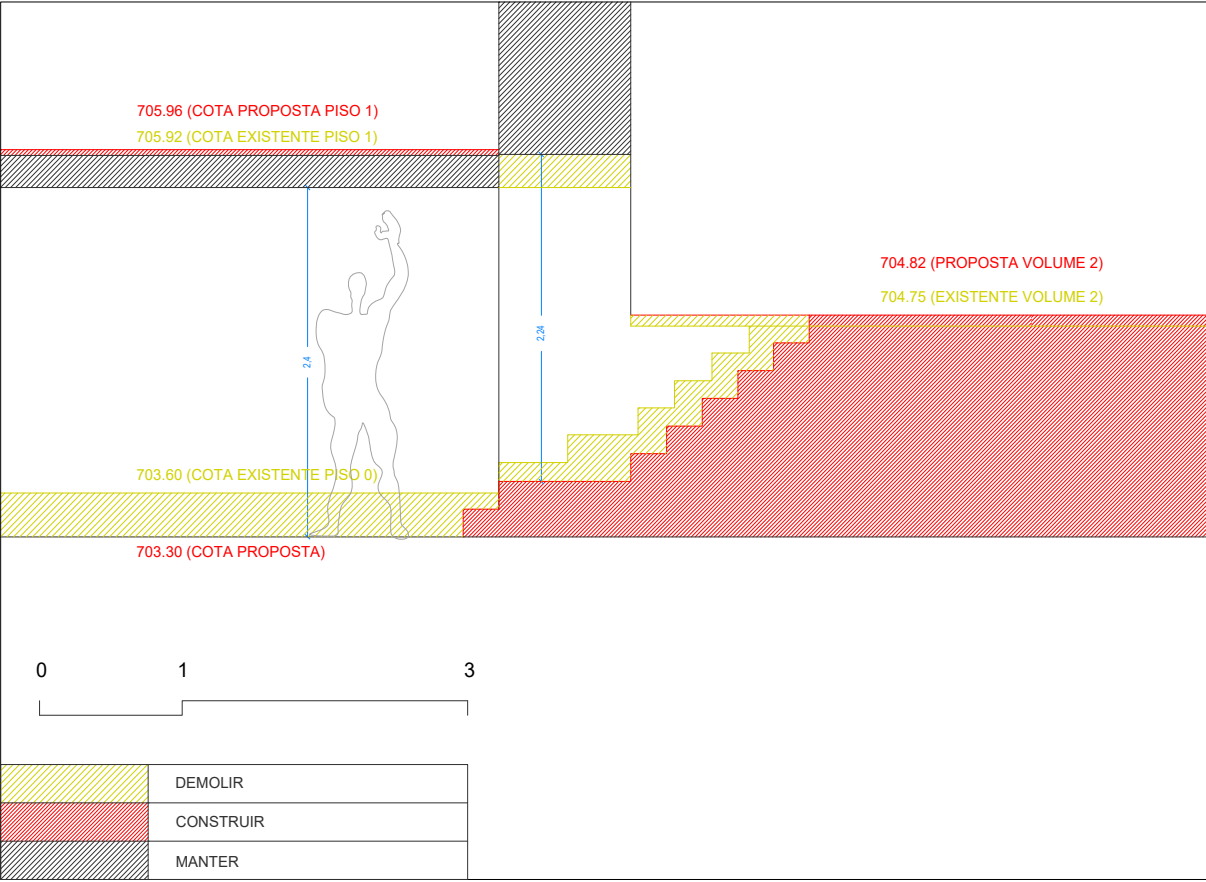




Figura 30. Fotomontagem da sala de jantar do piso térreo.

A atmosfera proposta não pretendia impor uma linguagem contemporânea radical, mas antes uma simbiose que relacionasse as exigências atuais com as memórias e com a identidade dos tempos mais remotos.



Figura 31. Fotomontagem da sala de leitura do piso 1.

Devido à reestruturação geral da casa foi possível propor uma sala de leitura, que até então não existia. Este espaço ocuparia o vão de escadas que relacionava o piso térreo com o piso superior.

ESTUDOS PARA A MATERIALIDADE DO DEPÓSITO DE ÁGUA



Figura 32. Amostra de betão com brita de xisto. (350x350mm)

Utilizaram-se barras de madeira dispostas na diagonal para a cofragem.



Figura 33. Amostra de betão com brita proveniente de granito.
(350x350mm)

Para a cofragem, utilizou-se tábuas de madeira dispostas à
semelhança de um soalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Considerou-se que a melhor forma de concluir o percurso académico fosse explorar um caminho que, ao longo do curso, tinha ficado por explorar – o de atuar em contextos preexistentes. Desta forma, a presente dissertação partiu do desejo objetivo e pragmático de reabilitar uma casa vernacular no concelho do Peso da Régua. Contudo, revelou-se muito mais do que isso...

Foi sobretudo uma viagem, por vezes ingrime e desafiante, à semelhança das encostas durienses, mas que não deixou, em momento algum, de ser satisfatória e enriquecedora.

As inquietações motivadas por este desafio foram o motor que desencadeou um quadro operativo e crítico de suporte a esta narrativa projetual. Não existindo fórmulas universais ou linhas orientadoras, a solução de projeto ia ficando cada vez mais sólida através do seu permanente questionamento. Este processo de criação assenta numa estrutura multifacetada que engloba as ferramentas e instrumentos que o arquiteto considera mais pertinente face a cada contexto.

Mais do que a materialização de uma solução final de projeto, esta investigação revelou ser uma experiência profícua, na medida em que, extravasando os limites do próprio objeto, contribuiu para uma reflexão sobre temas substanciais para o exercício da profissão, como o da metamorfose de uma herança arquitetónica.

BIBLIOGRAFIA:

AA. VV., *Arquitectura Popular em Portugal*, 2ª edição, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980.

AGUIAR, José, *Cor e Cidade Histórica - Estudos cromáticos e conservação do património*, Porto, FAUP, 2005.

AGUIAR, José; CABRITA, A; M, Reis; APPLETON, João, *Guião de Apoio à Reabilitação de Edifícios Habitacionais*, Vol. 1, Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil. 2005.

ALARCÃO E SILVA, Pedro Duarte Santos de, *Construir na Ruína, Entre a Reconstituição e a Reabilitação*, Porto, Edições Afrontamento, 2018.

BRANDI, Cesare, *Teoria del Restauro*, Torino: Giulio Einaudi, 1977

CAMPO BAEZA, Alberto, *Principia Architectonica*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2018.

CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, 3ª edição, Lisboa: Edições 70, 1999.

CHOAY, Françoise, *As Questões do Património – Antologia para um Combate*, Lisboa: Edições 70, 2011.

CHOAY, Françoise, *Património e Mundialização*, 2ª edição, Lisboa: Editora Licorne/CHAIA, 2005.

DOMINGUES, Álvaro, *Vida no Campo*, Porto, Dafne Editora, 2012.

El Croquis 068/069+095, Álvaro Siza 1958 – 2000. Madrid, El Croquis Editorial, 2008

El Croquis 124, Souto de Moura 1995 – 2005. Madrid, El Croquis Editorial, 2005

El Croquis 140, Álvaro Siza 2001 – 2008 El Sentido de las Cosas. Madrid, El Croquis Editorial, 2008

FILGUEIRAS, Octávio; ARAÚJO, Arnaldo; CARVALHO DIAS, Carlos (1961) in Sindicato dos Arquitectos, *“Arquitectura Popular em Portugal – Zona 2”*, [Vol. 1]

FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza Professione Poetica*, Milão, Electa, cop. 1986.

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

GRANDE, Nuno; MURO, Carles, *Álvaro Siza indisciplina*, Porto, Fundação de Serralves, 2019.

GUILLAUME, Marc, *A Política do Património*, Porto, Campo das Letras, 1994.

JUSTICIA, Maria Jose Martinez, *Historia y Teoria de la Conservacion y Restauracion Artistica*, Madrid, TECNOS, 2009.

MILANO, Maria; CREMASCOLI, Roberto, *A casa de quem faz as casas: Adalberto Dias. A procura do paraíso*, Matosinhos, Cardume Editores e Autores, 2016.

RIEGL, Alois, *O culto moderno dos monumentos*, Lisboa: Edições 70, 2015.

RIVERA BLANCO, Javier, *De Varia Restauratione*, Madrid, Abada Editores, 2008.

RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, New York, John Wiley & Son, 1865

TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, Porto, 2008

TÁVORA, Fernando, *O problema da Casa Portuguesa*, Cadernos de Arquitectura, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1ª Edição

TÁVORA, Fernando; TAVARES, Domingos; FERNANDÉZ, Sergio Renovación, restauración y recuperación arquitectónica y urbana en Portugal

VAZ, Pedro, *Edificar no Património*, Lisboa, Edições 70, 2019.

VIEIRA, Álvaro Siza, *Esquissos do Douro*, Porto, Figueirinhas, 2001.

VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, Lisboa, Edições 70, 2000.

VIEIRA, Álvaro Siza, *Uma questão de medida*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009.

ZUMTHOR, Peter, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA., 2004.

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

ÍNDICE ICONOGRÁFICO :

CAPÍTULO I – SALVAGUARDAR O PATRIMÓNIO

Imagem 1: Fotografia da autoria de Christian Cravo da Anta da Aldeia da Mata, Alentejo – Portugal.

Acessível em: estacao-imagem.com/vistadolhos/portugal/anta-da-aldeia-da-mata/

Imagem 2: The professor's dream (1848) de Charles Robert Cockerell.

Acessível em: royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-professors-dream

Imagem 3: Veduta dell'Arco di Constantino e dell Anfiteatro Flavio dello il Colosseo (1761) de Giovanni Battista Piranesi.

Acessível em: mutualart.com/Artwork/Veduta-dell-Arco-di-Constantino-dell-Anfi/A112EAA90F854354

Imagem 4: Desenho da fachada de Santa Maria Novella por Leon Battista Alberti.

Acessível em: plataformaarquitectura.cl/cl/759417/la-fachada-naturaleza-multi-escalar-y-multi-disciplinar

Imagem 5: La prise des Tuileries le 10 août 1792 de Jean Duplessis-Bertaux.

Acessível em: wikipedia.org/wiki/Jornada_de_10_de_Agosto_de_1792#/media/Ficheiro:Tuileriessturm.jpg

Imagens da 6 à 9: Fotografias das Intervenções do Arco do Tito e do Coliseu Romano.

Retiradas do livro: História y Teoría de la Conservación y Restauración Artística de Maria Jose Martinez Justicia.

Imagem 10: Perspetiva de Viollet-le-Duc sobre um dos seus últimos restauros, catedral de Notre Dame de Lausanne.

Acessível em architectural-review.com/essays/exhibitions/romantic-deliria-on-viollet-le-duc-architectural-vision

Imagem 11: The muscles of the shoulder and arm, and the bones of the foot, (1510-151) de Leonardo Da Vinci.

Retirada do livro: Leonardo Da Vinci Anatomist de Martin Clayton e Ron Philo, página 161.

Imagem 12: Desenho de Viollet-le-Duc.

Acessível em: commonedge.org/the-restoration-argument-respecting-viollet-le-duc-at-notre-dame/

Imagem 13: Desenho de John Ruskin de uma província Italiana.

Acessível em: i.pinimg.com/originals/7b/dd/79/7bdd79fb330f0dd4a9263f617252e40f.jpg

Imagem 14: Pintura de John Ruskin, View of Amalfi (Itália, 1884).

Acessível em pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:View_of_Amalfi.jpeg

Imagem 15: Fotografia da Piazza San Marco de 1902

Fotografia original de: arttattler.com

Imagem 16: Vista aérea da Via dell'Impero, em Roma. (editada pelo autor)

Acessível em foliamagazine.it/wp-content/uploads/2013/07/Foto-inizio-Novecento.jpg

Imagem 17: Villa Savoye, Le Corbusier, 1928.

Acessível em comoprojetar.com.br/wp-content/uploads/2016/04/scarlet-green-villa-savoye-1024x686.jpg

Imagem 18: Composition VII, Theo Van Doesburg, 1917.

Acessível em upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Theo_van_Doesburg_Composition_VII_%28the_three_graces%29.jpg

Imagem 19: Plano Voisin, Le Corbusier, 1925.

Acessível em archdaily.com.br/br/787030/classicos-da-arquitetura-ville-radieuse-le-corbusier

Imagem 20: Torre em Friedrichstasse, Mies Van Der Rohe, 1921.

Acessível em images.adsttc.com/media/images/547f/23b7/e58e/ce8a/0e00/0002/medium_jpg/544e45d0e58eceb567000378_invisible-cities-and-the-curtain-wall-the-last-remnant-of-modernism_534e6b5dc07a80d193000076_mies-the-modernist-man-of-letters.jpg?1417618354

Imagem 21: Imagem da Praça do Mercado em Varsóvia após os bombardeamentos nazis.

Acessível em img.itinari.com/page/content/original/501f7519-00b7-4c68-bd19-0fb93bba6893-old_town_warsaw_waf-2012-1501-31-1945.jpg?ch=DPR&dpr=1&w=994&s=05159a03eb249f74650d3399dcca7e2a

Imagem 22: Desenhos de Le Corbusier, de 1932.

Retirados da Conferência “Maestros de la arquitectura del siglo XX” por Luis Fernández-Galiano (março 2010, Fundação Juan March) disponível em youtube.com/watch?v=Y06b57PBkM0&t=4696s&ab_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH

Imagem 23: Anta Megalítica.

Acessível em infoescola.com/pre-historia/monumentos-megaliticos/

Imagem 24: Igreja de Notre Dame em Ronchamp, Le Corbusier, 1950-1955.

Acessível em google.com

Imagem 25: Fotografia do restauro da Villa Savoye do arquiteto Le Corbusier.

Acessível em 1.bp.blogspot.com/-bN1MhMEs1NY/TZ0xwMXFQII/AAAAAAAAAbs/Fw05pV5auOo/s1600/Villa+Savoye+ruina.jpg

Imagem 26: Incêndio de Notre Dame de Paris, 2019.

Acessível em <https://s3.observador.pt/wp-content/uploads/2019/04/15184742/GettyImages-1137423081.jpg/>

CAPÍTULO II – ATITUDES PROJETUAIS FACE A CONTEXTOS PREEXISTENTES

Imagem 1: Esquissos referentes ao projeto para a Casa em Penha Longa, pelo arq. Adalberto Dias.

Retirada do livro: A Casa de Quem Faz as Casas. A Procura do Paraíso de Maria Milano e Roberto Cremascoli.

Imagem 2: Fotografias do antes e depois da intervenção na cobertura.

Retiradas da Conferência “Porto Academy 2016: Adalberto Dias Lecture”, disponível em [youtube.com/watch?v=1BZhHGveatc&t=1298s&ab_channel=PortoAcademy](https://www.youtube.com/watch?v=1BZhHGveatc&t=1298s&ab_channel=PortoAcademy)

Imagem 3: Casa de Férias em Briteiros de Fernando Távora.

Acessível em tripadvisor.com.br/VacationRentalReview-g189174-d2537151-Quinta_da_Cavada-Guimaraes_Braga_District_Northern_Portugal.html

Imagem 4: Casa em Penha Longa de Adalberto Dias.

Acessível em pt.rentalia.com/798934

Imagens da 5 à 7: Interior da Casa em Penha Longa de Adalberto Dias.

Retiradas da Conferência “Porto Academy 2016: Adalberto Dias Lecture”, disponível em [youtube.com/watch?v=1BZhHGveatc&t=1298s&ab_channel=PortoAcademy](https://www.youtube.com/watch?v=1BZhHGveatc&t=1298s&ab_channel=PortoAcademy)

Imagem 8 e 9: Desenhos técnicos da Casa em Penha Longa.

Retirada do livro: A Casa de Quem Faz as Casas. A Procura do Paraíso de Maria Milano e Roberto Cremascoli.

Imagem 10: Maquete da Biblioteca de Caminha de Nuno Brandão Costa.

Acessível em caminha2000.com/jornal/n703/cmc2.html

Imagem 11: Maquete da Casa de Melgaço de Nuno Brandão Costa.

Acessível em brandaocosta.com/projetos/melgaco/

Imagem 12: Desenho da proposta da Casa de Melgaço de Nuno Brandão Costa.

Acessível em brandaocosta.com/projetos/melgaco/

Imagem 13: Alçado da Casa de Melgaço de Nuno Brandão Costa.

Acessível em archdaily.com.br/br/799451/casa-em-melgaco-nuno-brandao-costa

Imagem 14: Casa Em Baião De Eduardo Souto De Moura.

Acessível em i.pinimg.com/originals/33/2f/ce/332fce00369530a5b6064e73e273543a.jpg

Imagem 15: Casa de Melgaço de Nuno Brandão Costa.

Acessível em archdaily.com.br/br/799451/casa-em-melgaco-nuno-brandao-costa

Imagem 16: Plantas da proposta da Casa de Melgaço de Nuno Brandão Costa.

Acessível em brandaocosta.com/projetos/melgaco/

Imagem 17 e 18: Fotografias interior da Casa de Melgaço de Nuno Brandão Costa.

Acessível em brandaocosta.com/projetos/melgaco/

Imagem 19: Maquete Casa em Azeitão dos Aires Mateus.

Acessível em archdaily.com.br/br/794435/house-in-azeitao-aires-mateus

Imagem 20: Maquete Casa no Barreiro dos Aires Mateus.

Acessível em [pinterest.dk/pin/320600067219797186/](https://www.pinterest.dk/pin/320600067219797186/)

Imagem 21: Maquete Casa em Alenquer dos Aires Mateus.

Acessível em arquitecturadesignetc.blogspot.com/2011/10/manuel-e-francisco-aires-mateus-casa-em.html

Imagens da 22 à 24: Entre o existente e o proposto na Casa em Alenquer dos Aires Mateus.

Acessível em habitarportugal.org/PT/projecto/casa-em-alenquer/

Imagem 25: FNP Architekten, Stuttgart (Alemanha).

Acessível em likemyplace.wordpress.com/2014/03/29/home-of-the-week-rehousing-project-by-naumann-architektur-stuttgart-germany/

Imagem 26: Maquete do projeto em Zamora de Campo Baeza.

Acessível em archdaily.com.br/br/01-89031/oficinas-zamora-slash-alberto-campo-baeza/50c22caeb3fc4b2f5a000197-zamora-offices-alberto-campo-baeza-model

Imagem 27: Casa em Alenquer, Aires Mateus.

Retirada de: El Croquis 154 – Aires Mateus.

Imagem 28: Plantas da Casa em Alenquer, Aires Mateus.

Retirada de: El Croquis 154 – Aires Mateus.

Imagem 29: Representação esquemática das diferentes plantas dos casos de estudo analisados, efetuado pelo autor da dissertação.

Imagem 30: Maquete Teatro Clermont-Ferrand de Eduardo Souto Moura.

Acessível em lacomediuedeclermont.com/saison19-20/wp-content/uploads/2018/06/at_20170705_022-3.jpg

Imagem 31: Maquete Complexo Turístico de São Lourenço do Barrocal de Eduardo Souto Moura.

Imagem disponibilizada pelo escritório do arq. Eduardo Souto Moura.

Imagem 32: Ruína em Baião de Eduardo Souto Moura.
Acessível em 64.media.tumblr.com/acc4bd473a42955bf8bd4471f1f990b77/tumblr_obmror92tT1twhqlio7_1280.jpg

Imagem 33: Museu Municipal Abade Pedrosa de Álvaro Siza e de Eduardo Souto Moura.
Acessível em archdaily.com.br/br/788825/miec-plus-mmmap-alvaro-siza-plus-eduardo-souto-de-moura

Imagem 34: Complexo Turístico de São Lourenço do Barrocal de Eduardo Souto Moura.
Imagem disponibilizada pelo escritório do arq. Eduardo Souto Moura.

Imagem 35: Planta de Vermelhos e Amarelos do Complexo Turístico de São Lourenço do Barrocal de Eduardo Souto Moura.
Imagem disponibilizada pelo escritório do arq. Eduardo Souto Moura.

Imagem 36: Complexo Turístico de São Lourenço do Barrocal de Eduardo Souto Moura.
Acessível em archdaily.com.br/br/868537/sao-lourenco-do-barrocal-eduardo-souto-de-moura

CAPÍTULO III – SUPORTE DA INVESTIGAÇÃO DE PROJETO

Imagem 1: Casa Malaparte de Adalberto Libera, 1937, Itália
Acessível em andreoticas.com/persol-capri-editionandreoticas-2/

Imagem 2: Casa Cap Ferret de Lacaton & Vassal, 1998, França
Acessível em lacatonvassal.com/index.php?idp=21

Imagem 3: Paisagem de Alderete, Sediels. (Fotografia tirada pelo autor em 2019)

Imagem 4: Quinta do Vallado, Menos é Mais Arquitetos (2011, Peso da Régua)
Acessível em menosemais.com/conteudo/adega-do-quinta-do-vallado

Imagem 5: Espaço Miguel Torga, Eduardo Souto de Moura (2011, Sabrosa)
Fotografia da autoria de João Morgado.

Imagem 6: Adegas Quinta do Portal, Álvaro Siza (2010, Celeirós do Douro)
Fotografia da autoria de Fernando Guerra.
Imagem 7: Mapa Hipsométrico de Portugal, 1958.
Autoria dos Serviços Geológicos de Portugal.

Imagem 8 e 9: Características geomorfológicas do Norte português. Altimetria e Rios e Geologia.
Retiradas de: Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.
Imagem 10: Carta Hipsométrica do Peso da Régua. (Retirado da CM Peso da Régua)
Acessível em cm-pesoregua.pt/cm-pesodaregua/uploads/writer_file/document/2077/diagnostico_social_2015_2018_22072015.pdf

Imagem 11: Sistema de Acessibilidade do Peso da Régua. (Retirado da CM Peso da Régua)
Acessível em cm-pesoregua.pt/cm-pesodaregua/uploads/writer_file/document/2077/diagnostico_social_2015_2018_22072015.pdf

Imagem 12: Esquema da Acessibilidade a uma Macro escala. (efetuado pelo autor)

Imagem 13: Delimitação da Zona II do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.
Retiradas de: Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.

Imagem 14 e 15: Cartas pré-históricas da autoria de Amorim Girão.
Retiradas de: Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.

Imagem 16: Fotografia da autoria de Artur Pastor intitulada “Lugares da Memória”, durante as décadas de 50/60.
Acessível em arturpastor.tumblr.com/post/629166637511229440/s%C3%A9rie-lugares-da-mem%C3%B3ria-tr%C3%AAs-os-montes

Imagem 17: Carta Geológica de Portugal, 1952.
Autoria dos Serviços Geológicos de Portugal.

Imagem 18: Fotografia de Campeã, Montes, Vila Real (Zona 2).
Retirada de: Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.

Imagem 19: Fotografia de Santa Catarina da Fonte do Bispo, Tavira (Zona 6).
Retirada de: Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.

Imagem 20: Vias romanas. (fotografia editada pelo autor)
Retirada de: Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.

Imagem 21: Quinta do Sibio.
Acessível em museudodouro.pt/galeria

Imagens da 22 à 24: Esquemas retirados do sítio do Museu do Douro. (posteriormente editados).

Imagem 25: Fotografia de Artur Pastor que retrata umas vindimas no Douro nas décadas de 50/60 do século XX.
Acessível em arturpastor.tumblr.com/post/172314984988/s%C3%A9rie-portugal-rural-douro-d%C3%A9cadas-de-5060

Imagem 26: Fração 10-C extraída da Carta Geológica de Portugal de 1967. (posteriormente editada).

Imagem 27 e 28: Esquissos de Álvaro Siza das margens do Rio Douro.
Retirada de: Esquissos no Douro de Álvaro Siza.

Imagem 29: Retrato da Emigração dos anos 60 em Portugal. Fotografia da autoria de Gérald Bloncourt.
Acessível em comunidadeslusofonas.pt/da-sobrevivencia-ao-negocio-da-emigracao-nos-anos-60/

Imagem 30 e 31: Casas em Sediels. Fotografias tiradas pelo autor.

Imagem 32: Casa Luís Rocha Ribeiro de Álvaro Siza (1960-1963, Maia).
Fotografia da autoria de João Vasco Rodrigues.

Imagem 33: Casa de Chá da Boa Nova de Álvaro Siza. Fotografia da autoria de Fernando Guerra.
Acessível em archdaily.com.br/br/803709/casa-de-cha-da-boa-nova-de-alvaro-siza-vieira-nas-lentes-de-fernando-guerra

Imagem 34: Pavilhão da Quinta da Conceição de Fernando Távora. Fotografia da autoria de Carlos A. Castro.
Acessível carlosalbuquerquecastro.com/gallery/1422/

Imagem 35: Maison Louis Carré de Alvar Aalto
Acessível em alvaraalto.fi/en/architecture/maison-louis-carre/

Imagem 36: Casa de Cinema de Manoel de Oliveira de Álvaro Siza.
Acessível espacodearquitectura.com/projetos/casa-do-cinema-manoel-de-oliveira/

Imagem 37: Fotografia Solar da Quinta do Sabadão, Ponte de Lima.
Retirada de: Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.

Imagem 38: Esquema de Povoamento de Montanha
Retirada de: Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal

Imagem 39: Planta de Implantação da Aldeia de Alderete. Executada pelo autor da dissertação.

Imagem 40: Homem com Enxada, Jean-François Millet, 1862.
Acessível tuttartpitturascultrapoesiamusica.com/2017/10/Jean-Francois-Millet.html

Imagens da 41 à 43: Fotografias tiradas em Alderete, pelo autor da dissertação e com a devida autorização das pessoas fotografadas.

Imagem 44: Fotografias tiradas nas décadas de 50/60 do século XX, em Alderete. Disponibilizadas por Raquel Pádua.

Imagem 45: Imagem aérea de Alderete (Google Earth) posteriormente editada.

Imagem 46: Fotografia aérea de Sudoeste (tirada pelo autor da dissertação).

Imagens da 47 à 52: Construções em Alderete (tiradas pelo autor da dissertação).

Imagem 53: Fotografia tirada do interior da casa (tirada pelo autor da dissertação).

Imagem 54: Corte da casa de Guadramil. Rio de Onor (Bragança)
Retirada de: Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.

Imagem 55: Plantas esquemáticas da realidade da casa antes da intervenção de 1933 (elaboradas pelo autor da dissertação).

Imagens da 56 à 58: Fotografias da Casa de Alderete (tirada pelo autor da dissertação).

Imagem 59: Fotografias do arquivo pessoal da proprietária Otilia Pádua Dias Pereira, tiradas em 1995.

Imagens da 60 à 70: Fotografias da Casa de Alderete (tirada pelo autor da dissertação).

Imagem 71: Femme avec parasol dans un jardin, Pierre-Auguste Renoir (1875).

Acessível em: commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_-_Femme_avec_parasol_dans_un_jardin_-_Google_Art_Project.jpg

Imagem 72: Fotografia da maquete 1.100

Imagem 73: Fotografia da maquete 1.25

Imagem 74: Esquissos elaborados pelo autor da dissertação.

Imagem 75: Quarto de Van Gogh em Arles, Vincent van Gogh, 1889.

Acessível em: pt.wikipedia.org/wiki/Quarto_em_Arles#/media/Ficheiro:Camera_da_Letto_Vincent_van_Gogh.jpg

Imagens da 76 à 82: Fotografias e esquemas da casa de Alderete pelo autor da dissertação.

CAPÍTULO IV: À PROCURA DA SOLUÇÃO ARQUITETÓNICA

Imagens da 1 à 5: Imagens de esquissos e maquetes realizadas pelo autor da dissertação no seguimento do ato projetual.

Imagem 6: Planta Casa Alves Costa de Álvaro Siza (1964)
Acessível em: i.pinimg.com/originals/4d/db/73/4ddb737e2e849ca75261bd25d1c4b4e9.jpg

Imagens da 7 e 8: Imagens de esquissos e maquetes realizadas pelo autor da dissertação no seguimento do ato projetual.

Imagens 9 e 10: Casa estúdio de Luis Barragan (1947)
Acessível em: casaluisbarragan.org/lacasa.html

Imagens da 11 à 18: Imagens de esquissos e maquetes realizadas pelo autor da dissertação no seguimento do ato projetual.

Imagem 19: Fotografia aérea da casa tirada pelo autor da dissertação.

Imagens da 20 à 23: Imagens de esquissos e maquetes realizadas pelo autor da dissertação no seguimento do ato projetual.

Imagem 24: Casa do Pego de Álvaro Siza (Sintra, 2008)

Acessível em: divisare.com/projects/89857-alvaro-siza-vieira-fernando-guerra-fg-sg-casa-do-pegno

Imagem 25: Espaço Miguel Torga de Eduardo Souto de Moura (Sabrosa, 2011)

Acessível em: archdaily.com.br/br/766736/espaco-miguel-torga-eduardo-souto-de-moura

Imagem 26: Esquissos da solução do portão para a entrada poente da casa.

Imagem 27: Maquete 1:1 da solução 1 do portão.

Imagem 28: Maquete 1:1 da solução 2 do portão.

Imagem 29: Imagens de esquissos e maquetes realizadas pelo autor da dissertação no seguimento do ato projetual.

Imagem 30: Fotomontagem da solução para a sala de jantar do piso térreo.

Imagem 31: Fotomontagem da solução para a sala de leitura no piso 1.

