A MEMÓRIA E A TRANSFORMAÇÃO
a Quinta do Bom Gosto

A MEMÓRIA E A TRANSFORMAÇÃO

a Quinta do Bom Gosto

Dissertação de Mestrado

Margarida Travanca

FAUP 2011

Mestrado Integrado em Arquitectura
Margarida Isabel Rio Travanca
Professor Orientador: Arquitecto Nuno Brandão Costa
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 2010/2011

Ao Professor Nuno Brandão Costa, pelo acompanhamento e orientação desta dissertação.
A todos os que me apoiaram e estiveram presentes nos últimos anos e a todos os que contribuíram para a minha formação pessoal e académica.
À minha família e amigos, pelo apoio incondicional, paciência e boa disposição.
Sobretudo aos meus Pais.
À Inês, Ritinha e Sara, parceiras de batalha! Venha a próxima aventura!

Obrigada.

RESUMO

Na presente Dissertação de Mestrado, ***A Memória e a Transformação – A Quinta do Bom Gosto***, imagina-se o projecto de recuperação de uma bela Quinta Limiana. O exercício de projecto é acompanhado por uma reflexão teórica, colecção de teorias e metodologias, onde se cruzam e relacionam caminhos de projecto de forma a esclarecer modos de projectar, instrumentos e ferramentas operativas. Propõe-se, então, abordar o projecto de recuperação e transformação de um conjunto arquitectónico e paisagístico de grande valor histórico, a Quinta do Bom Gosto em Ponte de Lima, construída no final do século XIX. O objectivo é traçar uma resposta ajustada, com base numa profunda reflexão teórica, sobre a forma de um projecto, fundamentado numa interpretação histórica do lugar e das construções existentes. Acredita-se que um projecto sólido pressupõe uma consistência e rigor teóricos e, por isso, a investigação e a análise teórica informam e determinam a proposta. Assim, numa espécie de percurso cruzado, o objecto de estudo prático desencadeia a pesquisa teórica e a teoria levanta questões ao projecto. É um exercício, um ensaio, que resulta de uma aproximação à temática da intervenção em edifícios históricos, tema pouco abordado ao longo do meu percurso académico. Deste modo, procurou-se extrair conhecimentos e conteúdos que estimulem a consciência no acto de projectar sobre o construído.

Como atacar e resolver este exercício? Que operação será a mais adequada?

Restaurar? Substituir? Demolir? Ampliar? Conservar? Redesenhar? Preservar?

A dissertação está dividida em 3 partes: no primeiro capítulo, ***Transformar a Memória***, a construção de um fio condutor histórico sobre o tema da intervenção em património, uma síntese histórica sobre as teorias de restauro e diferentes posturas interventivas, numa aproximação mais geral e concentrada no fim do século XIX e século XX; no segundo capítulo, ***Projectar a Transformação***, um olhar atento sobre quarto obras de quatro arquitectos distintos: dois portugueses – Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura – e dois britânicos – David Chipperfield e John Pawson, onde se procura compreender diferentes processos projectuais e modos de operar. Analisam-se as suas escolhas na intervenção em edifícios pré-existentes, o modo como a nova arquitectura transforma o antigo, como aceita ou não o desafio da tradição, quais são as referências utilizadas e como se constroem as soluções adoptadas. Por fim, o terceiro e último capítulo, ***A Memória e o Projecto da Quinta do Bom Gosto***, que consiste no delinear de uma ideia de projecto consistente, fruto da reflexão dos capítulos anteriores. Uma experimentação mais descomplexada e mais conceptual, uma oportunidade de conceber um projecto real, possível, um guião para uma futura intervenção, quem sabe, e que vem fechar o meu ciclo de estudos.

ABSTRACT

In this thesis, "***A Memória e a Transformação – A Quinta do Bom Gosto***", I present a proposition for the restoration of a beautiful farm in Northern Portugal, near the Lima river. The development of the design is supported by a theoretical reflection, a set of theories and methodologies, in which different ideas and projectual paths intersect and relate to each other, aiming to clarify different methods of designing, instruments and operational tools. It is sought to undertake the project of restoration and transformation of a group of buildings with huge architectural and historic interest, Bom Gosto Estate, in Ponte de Lima, built in the end of the 19th century.

The objective of this work is to find an adequate answer in the form of a project, based on a deep theoretical reflection and grounded in the historical interpretation of the setting and existing buildings. It's assumed that consistency and accuracy must underlie all tangible architectural designs and so this proposal is based on investigation and theoretical analyses. Thus, in a sort of intersection, the object of study leads to the theoretical research and the theory sets questions to the project. It's an exercise, an essay, which derives from a theme seldom studied in my course of studies - the intervention in historical buildings. So, in this way, this thesis seeks to deepen knowledge and contents that stimulate conscience while designing on the pre-existing.

How can one deal with and solve this exercise? Which method will be more accurate? Restore? Substitute? Demolish? Expand? Conserve? Redraw? Preserve?

The dissertation is divided into three parts. The first ,"***Transforming Memory***" presents a historical guideline on the topic of intervention on patrimony, a historical synthesis of different restoration theories and intervening approaches, placing the emphasis on the end of the 19th and the twentieth centuries. In the second chapter "***Projecting Transformation***", an attentive look upon four works of four different architects: two of them Portuguese – Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura – and two British – David Chipperfield and John Pawson. We have here an approach to different projecting procedures and working methods through the analyses of their choices while intervening in existent buildings, the way new architecture transforms what is ancient, how it accepts or dismisses the challenge of tradition, which references are used and how the solutions come about. The third, and last, chapter, "***Memory and the Bom Gosto Estate Project***", consists of designing a consistent project based on the reflections presented in the previous chapters. It's a less complex and more conceptual experiment, an opportunity to design something real, feasible, a script for a future intervention - who knows - and which concludes my cycle of studies.

ÍNDICE:

INTRODUÇÃO 11

I. TRANSFORMAR A MEMÓRIA 17

1.1.Contexto Histórico Internacional 18

Teorias de Restauro e Conservação nos séculos XIX e XX 29

Viollet-le-Duc
John Ruskin
Camillo Boito
Luca Beltrami
Alois Riegl
Gustavo Giovannoni
Cesare Brandi

As Convenções Internacionais 39

A Carta de Atenas
A Carta de Veneza
Documentos Internacionais mais recentes

1.2. A Prolemática de Intervir em Edifício Históricos 43

Restaurar? Substituir? Demolir? Ampliar? Conservar? Redesenhar? Preservar?

II. PROJECTAR A TRANSFORMAÇÃO 51

2.1. Metodologias projectuais na intervenção em edifícios históricos 53

Álvaro Siza Vieira,
Quinta de Santo Ovídio, Porto
Eduardo Souto de Moura
Pousada de Santa Maria do Bouro
David Chipperfield
Neues Museum, Berlin
John Pawson
Mosteiro de Nossa Senhora de Novy Dvur, Touzim, Bohemia, Rep. Checa

2.2. A Memória no Projecto 113

III. A MEMÓRIA E O PROJECTO DA QUINTA DO BOM GOSTO 121

Descrição e História
Programa
Memória Descritiva

CONSIDERAÇÕES FINAIS 147

BIBLIOGRAFIA 151
ÍNDICE E CRÉDITOS DE IMAGEM 155
ANEXOS (levantamento, desenhos do projecto e fotografias da maqueta final) 161

"Projectar: há um princípio quase em nebulosa, raramente arbitrário.
Perpassa a história toda, local e estranha, e a geografia, história de pessoas e experiências sucessivas, as coisas novas, entrevistas, música, literatura, os êxitos e os fracassos, impressões, cheiros e ruídos, encontros ocasionais. Uma película em velocidade acelerada suspensa aqui e ali, em nítidos quadradinhos.
Uma grande viagem em espiral sem princípio nem fim, na qual se entra quase ao acaso. Comboio assaltado em movimento.
É preciso parar e ser oportuno na paragem.
Agora entra a razão, com os seus limites e a sua eficácia.
Talvez retomar a viagem?"[1]

---

1. SIZA, Álvaro, *Textos 01*. Porto, Civilização Editora, 2009, *Projectar*, p.317

INTRODUÇÃO

Nesta última etapa do curso de Arquitectura, deparei-me com a difícil escolha de um tema que fosse pertinente para a conclusão dos meus estudos, um exercício que viesse completar a minha aprendizagem. Decidi que deveria ser um tema que colocasse questões importantes à prática da arquitectura e que, por isso, estivesse, de certa forma, bastante relacionado com o futuro da experiência profissional. Assim, logo à partida, surgiu a necessidade de incluir uma parte prática na presente Dissertação de Mestrado.
Um projecto que tocasse um tema não muito abordado nas disciplinas da Faculdade, uma experimentação mais descomplexada e mais conceptual, que me permitisse pôr em uso as ferramentas que adquiri ao longo do curso.

OBJECTO E OBJECTIVO

Elegi um lugar particular, a Quinta do Bom Gosto em Seara, Ponte de Lima[2], pela qual sinto um afecto especial, já que pertence à minha família há mais de 60 anos. Da extensa Quinta do século XIX, mandada construir por um *brasileiro de torna viagem*, faz parte um grande Solar de estilo revivalista, a antiga residência do caseiro, hoje em ruínas, um portão Neo-Barroco, uma vasta área de vinha, pomares e jardins. Infelizmente, hoje, deparámo--nos com um cenário muito degradado. O objectivo é imaginar um projecto. É apenas um exercício, um ensaio, que resulta de um processo de reflexão e aproximação à temática da intervenção em edifícios históricos, com valor patrimonial e, neste caso, afectivo até. Perante este lugar real num contexto rural em profunda transformação, pensa-se um projecto, uma estratégia que deve servir enquanto instrumento regenerador, que procura devolver a dignidade ao edifício, restituir-lhe a sua essência.

Procura-se, então, extrair ensinamentos e conteúdos que estimulem a consciência no acto de projectar em edifícios históricos. Como atacar e como resolver este exercício? Onde está a solução? Restaurar? Substituir? Demolir? Redesenhar? Preservar? O que implica cada uma destas palavras? Estas questões estão cada vez mais presentes na prática arquitectónica.

---

2. "Na freguesia de Seara foi mandada construir por José Maria Cerqueira, benemérito local, por volta de 1896. […] A Casa do Bom Gosto, contém uma miscelânia de estilos, e sendo construída nos tempos da Arte-Nova, […] consta que foi desenhada por um arquitecto do Porto. […] houve excentricidades cometidas, por autoria do seu proprietário." in VIEIRA, Amândio de Sousa, *Ponte de Lima, Outros Tempos 1858 1949*. Ponte de Lima, Edição Foto Lethes, 1994, p.80, citando MORAIS, Adelino Tito de, *Arquitectura Brasileira em Terras do Alto Minho, O Anunciador das Feiras Novas*. 1987.

A história da arquitectura é feita de sobreposições. São os seus diferentes estratos de diversas idades que vão construindo a realidade. Fazem-se ampliações, acrescentam-se partes, deslocam-se outras como resposta às constantes alterações de uso e às novas necessidades – os edifícios, tal como o Homem, têm também o seu ciclo de vida. Parece que sempre foi assim.

Transformar a Memória de um modo consistente implica um grande conhecimento da história da arquitectura, implica certamente uma grande sensibilidade na compreensão do que é fundamental e do que é acessório. Salvaguardar o importante, acrescentar o necessário. A memória gera a nossa identidade, como indivíduos e como comunidade. É importante prestar-lhe atenção, observá-la, documentá-la, estudá-la, para se ser capaz de a adaptar e transformar do modo mais adequado.

METODOLOGIA

A presente dissertação desenvolve-se em três partes: na primeira, de carácter mais introdutório, pretende-se fazer um enquadramento do tema da intervenção em património, perceber a sua evolução histórica, cultural e metodológica em termos mais gerais; no segundo capítulo, perceber estratégias projectuais, a partir da análise de quatro arquitectos. Ainda no segundo capítulo, procura-se, de um modo mais impressivo, fazer uma reflexão sobre o uso da memória no acto projectual, reunir uma série de referências mais pessoais para deste modo se faça a transição entre a primeira parte, mais teórica, e a última, que será a do projecto.

Assim, no primeiro capítulo, ***Transformar a Memória*** procura-se fazer uma síntese histórica sobre as teorias de restauro, as diferentes posturas em relação a intervenções em património, numa aproximação mais geral e concentrada no século XX. Não se pretende um estudo extensivo, uma vez que já existe vasta bibliografia em torno deste tema, mas a distinção de diferentes conceitos e das diferentes ideologias que foram essenciais para a determinação de princípios-chave para alguns tipos de intervenção, princípios estes que ainda hoje são utilizados. Procura-se, assim, traçar diferentes metodologias projectuais na intervenção em edifícios históricos.

No segundo capítulo, ***Projectar a Transformação***, escolhem-se quatro arquitectos: dois portugueses – Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura – e dois britânicos – John Pawson e David Chipperfield. Analisam-se as suas escolhas na intervenção em edifícios pré-existentes, o modo como a nova arquitectura transforma o antigo, como aceita ou não o desafio da

tradição, quais as referências utilizadas e como se constroem as soluções adoptadas.
Na segunda parte deste capítulo, *A Memória no Projecto*, menos científico ou analítico, faz-se uma reflexão sobre a utilização da Memória no processo projectual, uma incursão por algumas das minhas memórias, experiências arquitectónicas, as que considero mais importantes como matéria de conhecimento e como referência para a construção do projecto da Quinta e outros futuros. Estas experiências, estas memórias, vão construindo, a par dos conhecimentos apreendidos no curso, o nosso perfil como arquitectos e as soluções projectuais que vamos adoptando. Uma pequena colecção de experiências arquitectónicas, de diferentes edifícios que tive a sorte de visitar e que me *tocaram* - o objectivo aqui é levantar questões projectuais que são transversais ao processo de produção arquitectónica.

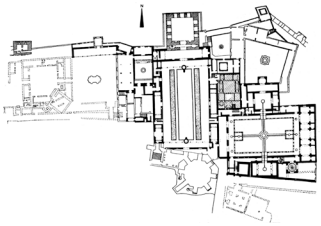
Por fim, o terceiro capítulo, ***A Memória e o Projecto da Quinta do Bom Gosto***, o delinear de uma ideia de projecto consistente como fruto da reflexão dos capítulos anteriores. Para além do reforço físico das construções colocam-se aqui outras questões como, por exemplo, a definição de um programa adequado para a Quinta, a construção de uma análise histórica e o traçar de uma nova identidade a partir da arquitectura existente. Só com rigor, sensibilidade na observação e coerência de objectivos conceptuais e teóricos se atinge uma solução adequada para este lugar.

As citações utilizadas na presente Dissertação de Mestrado encontram-se nas suas respectivas línguas originais para que se mantenha o rigor e sentido de cada expressão.

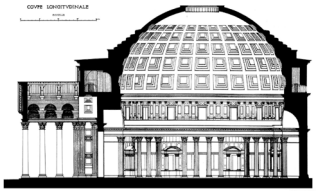
I

TRANSFORMAR A MEMÓRIA

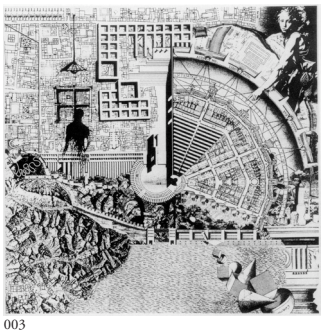
Contexto Histórico Internacional
A Problemática de Intervir em Edifícios Históricos



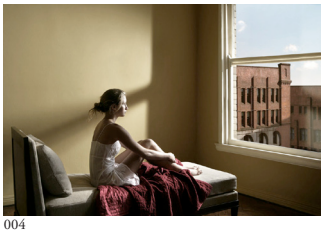
001



002



003



004

001. Planta do Palácio de Alhambra, com as suas misturas estilisticas e sucessivos acrescentos e intervenções desde o séc.XIII; **002**. Corte Longitudinal pelo Panteão de Roma, mandado reconstruir no séc.II por Adriano depois de um grande incêndio em 80d.C. que o tinha deixado em ruínas, operação muito polémica na altura; **003**. *La Città Analoga,* 1976, Aldo Rossi; **004**. *Morning Sun*, Edward Hopper, 1952 e Fotografia por Ross Honeysett, 2007.

TRANSFORMAR A MEMÓRIA

Como finalista do curso de Arquitectura considero, naturalmente, de grande relevância a compreensão dos processos de concepção arquitectónica. A Arquitectura não se limita ao acto de construir: é ciência e arte; crítica e transformação; criatividade e inovação. A Arquitectura sofre de irrequietude constante, está sistematicamente a (re)inventar-se. Nada é absoluto, ela surge como ininterrupta contradição. O arquitecto trabalha em areias movediças e, por isso, é fundamental que desenvolva os instrumentos teóricos e práticos que o possam guiar na concepção do seu ofício. Aqui, o estudo da História aparece como uma das bases fundamentais para o auxiliar na compreensão do presente, e, frequentemente, no traçar do futuro. O Passado é o trampolim para o Futuro.

A História da Arquitectura é feita de sobreposições. Os seus diferentes estratos e as suas diversas idades vão construindo e compondo a realidade. Alteram-se, acrescentam-se, deslocam-se partes como resposta às alterações de uso e às novas necessidades do Homem já que os edifícios, tal como os seres vivos, têm também o seu ciclo de vida. A realidade descreve, então, a história, a identidade, as origens e as memórias dos antepassados. Espelha problemas e respostas, umas vezes dissimuladamente, outras abertamente. Neste texto pretende-se fazer um pequeno resumo da história para que se compreenda como se foi construindo uma consciência patrimonial e como foram evoluindo as teorias em torno desta questão.

O que entender por Património? Segundo Françoise Choay esta palavra tem vindo a ganhar novos significados ao longo da história. Na sua origem, estava relacionada com a família, com as propriedades económicas, jurídicas, que vinham passando de geração em geração. Normalmente, o património, define-se com um adjectivo que o classifica: natural, histórico, genético, económico, mobiliário, rural, cultural... No dicionário de língua portuguesa a sua definição é a seguinte: "herança paterna; bens que se herdaram dos pais ou avós, bens de família; zonas, edifícios e outros bens naturais ou materiais de determinado país que são protegidos e valorizados pela sua importância cultural; religião: dote necessário para a ordenação de um eclesiástico; figurado: riqueza. (Do lat. patrimonìu-, «id.»)"[3]. Designa um bem que deve ser protegido e preservado, por se entender que a comunidade, a dimensões planetárias, deve poder usufruir da sua beleza e conhecimento.

No passado, a definição de património histórico coincidia com a de monumento histórico. Só desde a segunda metade do século XX e depois de escrita a Carta de Veneza[4], o conceito de património histórico ultrapassou e englobou o conceito de monumento histórico.

---

3. http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/património

4. Ver Capítulo I - *Transformar a Memória*: As Convenções Internecionais, a Carta de Veneza, p.40.

Monumentum deriva do verbo latino *monere* que significa "fazer recordar" e "instruir". Apela à memória: "O monumento assegura, sossega, tranquiliza, ao conjurar o ser do tempo. É garantia das origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios. Desafio à entropia, à acção dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, o monumento procura apaziguar a angústia da morte e da aniquilação. A sua relação com o tempo vivido e com a memória, noutras palavras, a sua função antropológica, constitui a essência do monumento."[5] Um monumento faz reviver no presente um passado engolido pelo tempo, mantém a memória bem viva pela sua presença física. Contudo, não deixa de estar em constante risco pela exposição aos perigos do tempo – "O esquecimento, a desafectação, o desuso, fazem esquecê-los e deixam-nos cair."[6] – e, também, pela vontade de alterar e reconstruir – "A desconstrução voluntária e concertada também os ameaça, inspirada quer pela vontade de destruir quer, pelo contrário, pelo desejo de escapar à acção do tempo ou pela vontade de aperfeiçoamento."[7]

Contexto Histórico Internacional

Desde os tempos da Pré-História até aos tempos de hoje que o acto de construir parece sempre ter tido como objectivo criar o lugar ideal para o Homem restabelecer as suas forças, o seu abrigo e protecção dos ataques exteriores, o reflexo da sua personalidade, a sua arca de recordações, enfim, o conjunto de infra-estruturas que tornam a vida menos aborrecida e complicada.

"De início, e aí com o seu verdadeiro sentido, as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material. Daí que em toda a boa Arquitectura exista uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende entre si todas as formas, fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagem próprias." (TRIGUEIROS, 1993: 12)[8]

---

5. CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*. 3ª edição, Lisboa, Edições 70, 1999, p.18
6. CHOAY, Françoise, Idem, p. 25
7. CHOAY, Françoise, Idem, Ibidem
8. cintando Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*, Porto, 1947

A par da construção de novos edifícios, imagina-se que sempre se realizaram obras de reconstrução em edifícios pré-existentes, ou mesmo a reutilização dos seus materiais nas novas arquitecturas. Estes actos ingénuos, espontâneos e descomplexados, tinham apenas a ver com o aproveitamento de estruturas já construídas, numa postura pragmática, onde se aplicavam as técnicas e a linguagem correntes. Muito antes da definição da disciplina do restauro, esta metodologia de intervenção, levantava já algumas das questões com que nos deparamos hoje.

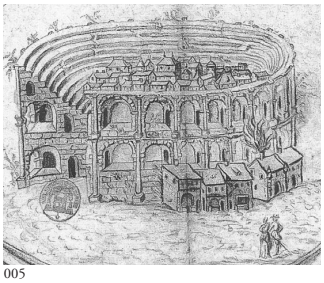
Foi no tempo das grandes civilizações do passado, a Grega e a Romana, que se reconheceu valor aos artefactos produzidos pelas culturas anteriores. Este reconhecimento foi fruto de uma curiosidade sensível, de uma atracção pela fantasia de um passado desconhecido e de uma vontade enorme de construir um modelo que servisse de guia técnico e artístico para as novas construções. O seu valor nada tinha a ver com uma postura histórica ou arqueológica mas com o seu carácter pedagógico e fantasioso, uma vez que estes artefactos encerravam em si os feitos de uma civilização anterior. Vistos como documentos de um passado fantástico, esses vestígios eram testemunhos valiosos, coleccionados por romanos eruditos apreciadores de arte, que lhes adicionavam um valor decorativo, baseado simplesmente no seu gosto e num desejo profundo de embelezar o presente, não de recordar o passado.

A crise económica e social vivida na Idade Média, a miséria e insegurança sentidas, causaram uma relativa indiferença em relação aos monumentos, que tinham perdido a sua utilidade, e que, assim, ou se transformaram em autênticas pedreiras, fontes de matéria-prima para novas construções, ou então foram alvo de recuperações e alterações drásticas: "Em Roma, século IX, os arcos do Coliseu são fechados, ocupados por habitações, armazéns e oficinas, ao passo que a arena recebe uma igreja e a citadela dos *Frangipani*. O circo Máximo é ocupado por habitações que a congregação de *Sant Guy* arrenda: os arcos do teatro de Pompeia são ocupados por mercadores de vinho e por *trattoria*, os do Teatro de Marcelo por trapeiros, adelos e tabernas..."[9] Aqui, com uma postura que até se pode considerar contemporânea, já se levantaram questões importantes em relação à intervenção em edifícios pré-existentes – se o edifício perdeu a sua utilidade, seria um desperdício de recursos não o reutilizar ou até *reciclar*. (img.005 e 006)

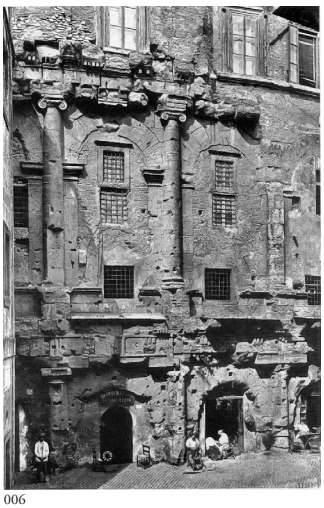
Nesta altura, o papel do Clero foi preponderante na conservação dos templos pagãos que foram sobrevivendo ao tempo. O Papa Gregório I, por exemplo, praticou uma política

---

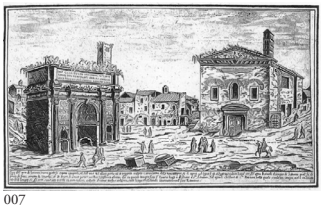
9. CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*. 3ª edição, Lisboa, Edições 70, 1999, p.37



005



006



007

005. O Homem da Idade Média cerca, sem escrúpulos, os grandes documentos da Antiguidade; **006.** O Teatro de Marcellus em Roma, por volta de 1880: desde a Idade Média tapado e ocupado, simultaneamente, por famílias patrícias e artesãos; **007.** As torres defensivas, erguidas no século XI pelos Romanos, não poupam os monumentos antigos, como o arco de Septimo Severo, numa gravura de Du Pérac, em 1575.

de reutilização exemplar, que os seus sucessores depois seguiram também[10], até se tornar numa espécie de doutrina. Em Roma, as grandes habitações patrícias foram transformadas em mosteiros, as suas salas de recepção em igrejas.

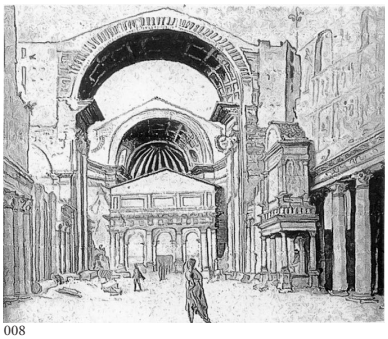
Para além deste interesse utilitário nos edifícios antigos, o recente saber literário e sensibilidade artística estimularam uma nova atracção, intelectual e emocional, um encanto pelas suas dimensões, pela magia que pareciam encerrar, pelas suas proporções, pelo preciosismo da sua execução e pela riqueza dos seus materiais. No caso do Panteão de Roma, por exemplo, é difícil definir até que ponto se assumiu uma clara postura utilitária ou um interesse histórico genuíno, ou ainda, se se trata de uma vontade de definir uma identidade, uma vez que neste edifício se sobrepõem duas memórias, uma mais recente, da instauração religiosa cristã, e uma mais afastada, do passado glorioso romano.
No entanto, a reutilização que se praticava nesta altura continuava a ser meramente funcional. Os edifícios eram rapidamente apreendidos e inseridos nas práticas cristãs, as populações familiarizavam-se com eles sem existir um distanciamento simbólico, e, por isso, não eram elevados ao estatuto respeitoso de ***monumento histórico***. A valorização de uma cultura diferente não era assumível de modo algum e, a sua preservação era apenas consequência da sua reutilização: reutilização global, nalguns casos, ou parcial. Frequentemente se recorria ao desmantelamento e fragmentação das construções antigas para reinserção apenas de alguns elementos em novas construções, para as ornamentar e embelezar (colunas, capitéis, estátuas, frisos...).

O nascimento da *ideia* de *monumento histórico* pode situar-se por volta do ano de 1420, em Roma, após o Grande Cisma (1379-1417)[11], fruto de um clima intelectual que lamentava as ruínas que os saques tinham deixado, abandonadas por entre vinhas e pastos, quando não tinham sido ocupadas por habitações. É neste contexto que se principia a chorar a história e o passado glorioso de Roma. No entanto, a definição efectiva de *monumento histórico* ainda demorará a ser estabelecida. Deste modo, pode-se afirmar que a origem da ideia de monumento está intimamente relacionada com o sentimento de nostalgia por um passado perdido.

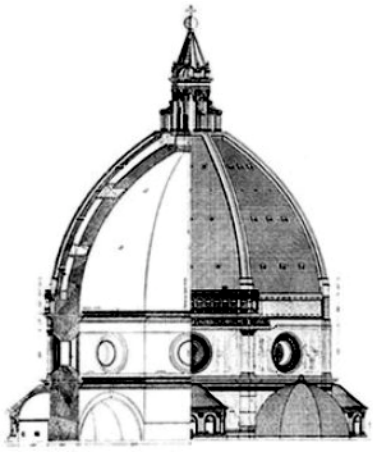
---

10. "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." in CHOAY, Françoise, Idem, p. 38, citando J. Adhémar.

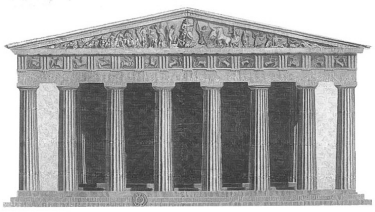
11. O Grande Cisma do Ocidente, Cisma Papal ou simplesmente Grande Cisma foi uma crise religiosa que ocorreu na Igreja Católica de 1378 a 1417. Entre 1309 e 1377, a residência do papado foi alterada de Roma para Avinhão, na França, pois o Papa Clemente V, foi levado (sem possibilidade de debate) pelo rei francês para residir em Avinhão.



008



009



010

008. São Pedro de Roma: vista simultânea da basílica constantina, em demolição, e do novo santuário em construção, por Marten van Heemskerkc entre 1534 e 1536; **009**. Filippo Brunelleschi, desenho para a cúpula da Igreja de Santa Maria del Fiori, Florença, onde aplica modelos de composição clássica; **010**. Imagem do inventário de J. Stuart e N. Revett (visitavam os monumentos e registavam-nos): reconstituição do Parténon - uma tipologia atemporal das ordens gregas que serviu como modelo para o Neoclacissismo.

O Renascimento, período de grandes transformações, foi marcado por uma revolução cultural e de pensamento profunda. A fase do *Quattrocento* foi caracterizada por uma redescoberta e revalorização dos modelos culturais da Antiguidade Clássica. Com esta vontade de fazer da Antiguidade a referência do novo modo de vida, *renasceu* o interesse pelos edifícios antigos, reconhecendo-lhes dimensão histórica e, consequentemente, declarando-os Monumentos Históricos.

Foi por volta de 1430 que um olhar afastado das paixões medievais transformou as ruínas e edifícios antigos em objectos de estudo e de contemplação, duplamente relacionados com a História e com a Arte, nos quais, pela primeira vez, historiadores e historiadores de arte trabalharam em conjunto.
Desde logo, segundo a visão de Petrarca (1304-1374)[12], as construções antigas passavam a confirmar a história escrita nos livros, testemunhavam a realidade de um passado desaparecido no tempo e, por isso, deviam ser retiradas da "tarefa familiar e banalizante do presente para irradiar a glória dos séculos que [as] edificaram."[13] Nesta altura, podem-se separar claramente duas posturas diferentes: a dos humanistas e a dos artistas. Os humanistas favoreciam a componente literária dos monumentos, procuravam verificar a veracidade dos textos do passado com as inscrições que cobriam os edifícios, sem se interessarem pela sua componente estética. Já os *artistas*, estavam interessados na plasticidade das formas das construções. Parece ter sido Poggio (1380-1459), amante da arte antiga, o primeiro a aliar estes dois olhares, o do sábio e o do esteta.

Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca delle Robbia, florentinos, começaram a fazer visitas de estudo a Roma, para desenharem e medirem os edifícios antigos. No fundo, analisaram e documentaram os modelos da escultura e arquitectura clássicas, para depois os usarem como referências para as novas arquitecturas, facto que não lhes retira qualquer mérito, nem significa que não fossem criativos. Mesmo que a Antiguidade inspirasse a nova arquitectura, não retira ao artista qualquer liberdade na concepção: conhecida a regra, a sua capacidade para criar é tão válida como a dos antigos. (img.009)
No entanto, esta tomada de consciência do duplo valor histórico e artístico dos monumentos não implicou a sua conservação, já que, naturalmente, se levantaram problemas de vários âmbitos – económicos, sociais, psicológicos, entre outros. Os edifícios antigos tinham,

---

12. **Francesco Petrarca foi um importante intelectual, poeta** e humanista italiano. É considerado o inventor do soneto, tipo de poema composto de 14 versos. Pesquisador e filólogo, divulgador e escritor, é tido como o "pai do Humanismo".
13. **CHOAY, Françoise,** *Alegoria do Património.* 3ª edição, Lisboa, Edições 70, 1999, p.46

assim, como única protecção contra as forças de destruição que os ameaçavam, a paixão, o saber e o amor pela arte destes grupos de pensadores. É perante este cenário que humanistas e artistas se unem e reclamam uma protecção e conservação vigiada dos monumentos romanos: "Existe uma abundância quase infinita de construções, por vezes esplêndidas, de palácios, de residências, de túmulos e de ornamentos diversos, mas completamente arruinados. É uma vergonha e uma abominação ver os porfírios e os mármores a serem arrancados a estes antigos edifícios e transformados continuamente em cal. As circunstâncias presentes são muito tristes e a beleza de Roma está a ser destruída."[14] No entanto, é de realçar que, aqui, reivindica-se já uma conservação moderna, não apropriadora e danosa, mas distanciada, objectiva e dotada de medidas de restauro e protecção dos monumentos contra as agressões de que são alvo.
Seria aos papas que competia, tal como no tempo de Gregório I, a tarefa de pregar pela preservação, desta vez foi Pio II Piccolomini que enunciou um conjunto de interdições precisas e formais, a propósito dos edifícios antigos, que não isentam qualquer categoria de infractor.[15]

De facto, foram várias as medidas tomadas para a salvaguarda dos monumentos clássicos, mas, no entanto, estes nunca deixaram de ser utilizados como pedreiras, algumas vezes até mesmo para as próprias construções papais. Assim, os mesmos que se descreveram e se mostraram empenhados na conservação e salvaguarda, não estão isentos de culpa na destruição das antiguidades de Roma. Seria difícil para estes homens facilmente deslumbrados, libertarem-se de uma mentalidade e esquecer comportamentos enraizados na sua cultura. Esse distanciamento exige uma longa aprendizagem, de forma a que a banalidade com que observavam os edifícios antigos, fosse substituída pelo respeito.

Esta atitude contraditória é ditada sobretudo por políticas económicas e razões técnicas e pragmáticas ligadas à necessidade de modernizar a cidade e de a tornar numa capital secular (necessidade de materiais de construção e de espaços livres para novos edifícios).
Esta duplicidade de interesses, está talvez no fundamento do discurso ocidental sobre

---

14. CHOAY, Françoise, Idem, p. 53 e 54, citando E. Muntz, *Les arts à la cour dês papes pendant le XVéme et le XVIéme siécle*. Paris, 1878, *I. De Martin V à Pie II (1417 – 1469).*

15. Pio II Piccolomini declarou, na bula *Cum alman nostram urbem*, publicada em 28 de Abril de 1462, o seguinte: "*...a Cidade-Mãe na sua dignidade e esplendor,* decide *empregar a mais vigilante atenção,* não apenas *a manutenção e preservação* das basílicas, igrejas e todos os outros lugares santos dessa cidade, mas também para que as gerações futuras encontrem intactos os edifícios da Antiguidade e os seus vestígios. Com efeito, estes últimos conferem *à dita Cidade o seu adereço mais belo e o seu maior encanto*", incitam a seguir os exemplos gloriosos dos antigos, e, *sobretudo o que é ainda mais importante, esses mesmos edifícios permitem-nos perceber melhor a fragilidade da condição humana*." in CHOAY, Françoise, IDEM, p. 54, citando E. Muntz, *Les arts à la cour dês papes pendant le XVéme et le XVIéme siécle.* Paris, 1878, I. *De Martin V à Pie II (1417 – 1469).*

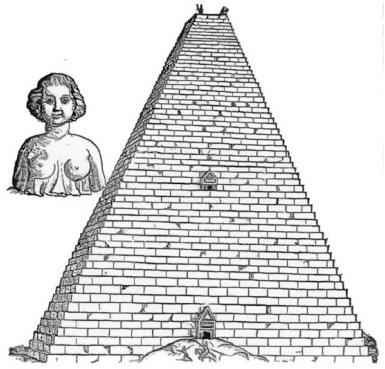
a conservação e a protecção patrimoniais em geral, e a das antiguidades em particular. Quer se apoie na razão ou no sentimento, esse discurso tornar-se-á muitas vezes na boa consciência do demolidor e na caução da demolição.

É deste modo que, em Roma, no cenário do *Quattrocento* italiano, os três discursos – o historicista, o artístico e o da conservação – contribuem para o aparecimento de um objecto novo que, apesar de reduzido apenas às antiguidades e de se dirigir a um público limitado a uma minoria de eruditos, de artistas e de príncipes, não deixa de ser a forma primitiva do conceito de monumento histórico.

Durante os séculos XVII e XVIII a mobilidade que caracterizou a Europa erudita permitiu um grande crescimento e enriquecimento dos assuntos que compunham a noção de antiguidade, tal como o seu campo de estudo. Os eruditos europeus exploraram novos lugares, procuraram vestígios das civilizações Grega, Egípcia, Minóica, Fenícia... (img. 11)
Foi esta mesma sede de conhecimento que os levou a questionar a sua própria origem e a estabelecer as chamadas *antiguidades nacionais*.
Adquiriu-se, pouco a pouco, uma nova coerência visual e semântica que confirmou o trabalho do século XVIII e do seu projecto de democratização do saber. O primeiro Museu, tal como o conhecemos hoje, veio, nesta altura, institucionalizar a conservação material dos objectos de arte antiga, já que nesta altura e através dos olhos dos antiquários do século XVIII, o testemunho físico das antiguidades suplanta o do discurso teórico.
Ao reunir o seu conjunto de antiguidades, o objectivo dos antiquários é o de dar a conhecer o passado de modo a que se estabeleçam comparações entre as várias peças, para que se percebam semelhanças e encadeamentos cronológicos. No fundo, para além da componente pedagógica dos antiquários, procurava-se criar laços afectivos com as antiguidades, tão poderosos como o amor pelo saber e pela arte, de forma a que uma conservação material e sistemática dos monumentos históricos fosse estabelecida, com as estratégias ordenadas de defesa e restauro que dela são consequência.

A Revolução Industrial[16] representa um claro momento de ruptura na História da sociedade. Neste ponto, alteraram-se radicalmente os paradigmas, a identidade, o modo de fazer e de viver, consistindo, assim, numa profunda fractura entre os dois períodos da criação humana, marcada por uma revolução na arte e no gosto.
Enquanto processo de transformação e de erosão do meio ambiente, a industrialização

16. **Iniciada na Inglaterra** em meados do século XVIII, expandiu-se pelo mundo a partir do século XIX.



011

012

011. No seu livro de Antiguidades dedicado a Francisco I (1540), Serlio dá das *admirabilíssimas construções dos Egípcios* duas imagens: a da Esfinge e a da *Pirâmide a sete milhas do Cairo*, que alimentaram a imaginação dos antiquários e dos arquitectos até ao século XVIII; **012**. Gravura Romântica, o carácter cenográfico das Ruínas.

levantou questões de várias índoles e provocou uma forte reacção que inverteu a hierarquia dos valores atribuídos aos monumentos, já que se privilegiaram pela primeira vez os valores da sensibilidade por oposição aos da racionalidade, surgindo assim o Romantismo. Os monumentos começam então a ser tomados por uma visão romântica, lírica e emocionada – a pátina e o pitoresco ganham uma nova conotação, a ruína ganha uma nova dimensão cénica – o passado e as suas cicatrizes assumem-se como encantadoras e sedutoras (img. 012).

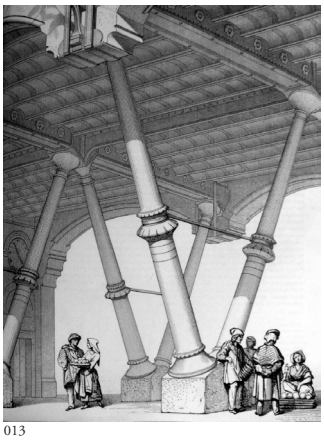
Se, por um lado foi vista pelos românticos como uma fronteira irremediável, a era industrial acelerou e generalizou as legislações de protecção dos monumentos históricos, tornou o restauro numa disciplina autónoma, ligada à História da Arte e incentivou a tomada de consciência de que é necessário proteger para preservar: "A partir dos anos 20 do século XX, o monumento histórico é inscrito no signo do insubstituível: os danos que sofre são irreparáveis e a sua perda irremediável."[17] O monumento histórico torna-se então numa entidade soberana que deve ser reconhecida como valiosa pela sua coerência, estabilidade e beleza. Para que a sua conservação fosse efectiva, muito contribuiu o avanço das reflexões em torno desta temática, a consolidação das teorias e das práticas de conservação e de restauro, tal como as descobertas das ciências físicas e químicas, as invenções técnicas e os progressos da história da arte e da arqueologia. Chegados ao século XX, o monumento entra na sua fase de consagração, vocábulo determinado pela Carta de Veneza[18], escrita em 1964.

Nos tempos de hoje, pode-se ainda encontrar cada uma destas concepções em torno do tema do património e sua protecção nas criações arquitectónicas. Algumas destas posturas, por serem antigas não podem ser consideradas ultrapassadas. Daí a importância da história da arquitectura e o interesse do passado e da tradição como instrumentos geradores de ideias do projecto contemporâneo.

---

17. CHOAY, Françoise, Idem, p.145, citando John Ruskin

18. Ver Capítulo I, ***Transformar a Memória***, As Convenções Internacionais, p.39



013

014

015

013. Desenho de Viollet-le-Duc: Mercado coberto sobre pilares de ferro; **014**. Intervenção de Viollet-le-Duc no Château de Roquetaillade, Mazères, França; **015**. Imagem do Castelo antes da Intervenção de Le-Duc (Léo Drouyn, 1846)

Teorias de Restauro e Conservação nos séculos XIX e XX

À medida que a história da Arquitectura se desenvolveu, foram-se construindo teorias a seu propósito, sempre com vista a encontrar metodologias e soluções para os problemas práticos da mesma. Para a presente dissertação, importa focalizar o estudo nas teorias em torno da intervenção em edifícios com interesse histórico.
A partir das primeiras décadas do século XIX começaram a delinear-se duas posturas antagónicas e que ainda hoje se colocam: a da **reutilização** e a da **conservação**. Estas duas posturas encerram em si um espectro extremamente variado, que tanto abrange as cópias miméticas do passado como, no extremo oposto, a destruição generalizada do existente. É no confronto entre o desejo de preservar e a vontade de actualizar a arquitectura herdada do passado que se traçam estas teorias de intervenção.

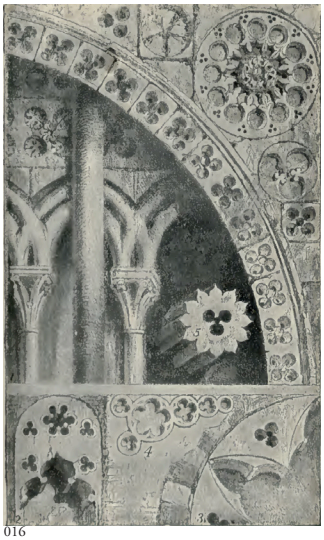
A França e o Reino Unido destacam-se claramente na reflexão em torno deste tema. Como já se explanou anteriormente, a consagração do monumento surgiu intimamente ligada à era da Industrialização. Contudo, as interpretações dos valores atribuídos aos monumentos nestes dois países estão longe de ser idênticas. Deparámo-nos com uma França mais progressista, virada para o futuro[19], e uma Grã-Bretanha mais revivalista, voltada para o passado. As personificações destas duas posturas são respectivamente encarnadas por **Viollet-le-Duc** e **John Ruskin**, paralelas no tempo, mas de formação, pensamento e sensibilidade muito distintas, ambas consideradas fundadoras dos conceitos sobre os quais nasceu o restauro moderno.

Eugène Viollet-le-Duc (Paris, 1814 – Lausanne, 1879) foi um dos primeiros e mais influentes teóricos da preservação do património histórico. Para este arquitecto *restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento*[20], definição que consta no seu dicionário de arquitectura. Nada seria mais importante do que assegurar a consistência física do edifício, nem que para isso se colocasse em causa a identidade e linguagem do mesmo. Restaurar era sinónimo de reconstruir – facilmente se admitia e encorajava à invenção, ao acrescento, à substituição e até à reconstituição

---

19. "É o caminhar da história, a ideia do progresso e a perspectiva de futuro que determinam o sentido e os valores do monumento histórico: no seu manifesto contra o vandalismo, [Victor] Hugo apela à criação de *uma lei para o passado, o que uma nação tem de mais sagrado, depois do futuro.*" CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património.* 3ª edição, Lisboa, Edições 70, 1999, p.146

20. "*Restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento.* Esta definição constitui a referência implícita em relação à qual se situam todas as outras definições de restauro, propostas pelos adversários de Viollet-le-Duc." in CHOAY, Françoise, Idem, p.185



016

018

017

016. Desenho de John Ruskin, gravura de *The Seven Lamps of Architecture*; **017**. Desenho de John Ruskin, pormenor em Veneza, gravura de *The Stones of Venice*; **018**. Desenho de John Ruskin, Pormenor da fachada do Palácio dos Doges em Veneza, gravura de *The Stones of Venice.*

fantasiosa, mesmo que arbitrária. Esta postura considerava a reutilização indispensável para a conservação e o restauro um exercício abstracto que não contava à partida com a preocupação na manutenção da autenticidade do edifício.
Esta atitude correctiva do presente levada ao extremo resultou na reconstrução de edifícios *falsos* – questão que ainda hoje é muito debatida na concepção das intervenções deste género, se se procura reproduzir e recriar mimeticamente determinado estilo de determinada época. Le-Duc sentia nostalgia pelo futuro, não pelo passado, que considerava *morto* e ultrapassado, daí a sua postura claramente interventiva, através da qual procurava devolver vida às ruínas com que se deparava. Viollet-le-Duc acreditava na possibilidade de reencarnar o papel do arquitecto original e então imaginar o que faltava ao edifício para o completar e, assim, defendia o restauro estilístico como meio eficaz para a recuperação de monumentos e a analogia como método infalível para a intervenção.
Importa ainda realçar o seu interesse pela história das técnicas e dos materiais de construção, que observava atentamente e registava intensivamente. Le-Duc tinha plena consciência que para alcançar a perfeição formal do passado, era necessário estudá-lo rigorosamente, para então o replicar correctamente. Consciência que se difundiu e que ainda hoje é aplicada nas metodologias projectuais, através do estudo intensivo das preexistências de um edifício, dos seus desenhos e pormenores como ferramentas para o novo projecto.
A sua teoria foi adoptada em toda a Europa e capitais de vários países foram recuperadas de acordo com o seu pensamento.

John Ruskin (**Londres, 1819 – 1900**) foi um importante escritor, teórico de arte e de arquitectura, poeta e artista britânico, contemporâneo de Le-Duc, mas de convicções opostas. O seu pensamento esteve claramente vinculado ao Romantismo, já que favorecia a emoção em detrimento da razão. Sustem a sua teoria da conservação, posição que está estreitamente relacionada com a sua concepção da própria arquitectura: "We may live without her [arquitectura], and worship without her, but we cannot remember without her"[21]. Esta frase do seu célebre capítulo *The Lamp of Memory* de *The Seven Lamps of Architecture* concede à Arquitectura o valor de suporte da memória, que mantém vivo o laço com o passado, que constrói a identidade de uma cultura e que, por isso, é parte do nosso ser.
Acredita que a glória da Arquitectura está na sua Idade e "…in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity."[22], a sua

21. RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*. New York, John Wiley & Son, 1865, p.147
22. RUSKIN, John, Idem, p.155

beleza nas marcas que o tempo lhe imprimiu. Testemunha dos feitos da humanidade, dádiva de Deus, contrasta com o carácter transitório da própria vida, ligando o passado ao presente e ao futuro. Como teórico da arquitectura, muitas vezes indagou sobre a essência da arquitectura que se construía numa época de mudança de paradigmas como foi a Revolução Industrial – seria esta arquitectura capaz de ser transformada em arquitectura histórica? Assim, considerava que um edifício só atingia o seu apogeu passados quatro ou cinco séculos da sua construção, quando as suas fendas, fracturas, manchas e vegetação lhe concediam um carácter especial e o aproximavam do lado mais selvagem e errático da Natureza. Segundo Choay, Ruskin reaproximou os edifícios do presente e do passado, devolvendo assim ao monumento histórico o valor e a função do monumento original e o sentimento de devoção que lhe está inerente. Foi o primeiro a considerar a arquitectura de menor escala, doméstica, tão importante como o mais nobre solar; inclui assim, os conjuntos urbanos na mesma condição dos edifícios individuais: herança histórica a preservar.

Ao contrário de Le-Duc, Ruskin adoptou uma postura radicalmente anti-intervencionista, resultado da sua compreensão do conceito de monumento histórico. Os edifícios que herdámos do passado são sagrados, não devem ser intervencionados[23], não *nos* pertencem e qualquer marca que a passagem do tempo lhes imprima faz parte da sua natureza. Assim, Ruskin afirmou-se contra qualquer tipo de restauro, que considerava uma ilusão e a mais grave destruição que um edifício pode sofrer:

"Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word restoration understood. It means the most total destruction which a building can suffer: a destruction accompanied with false description of the thing destroyed. […] it is impossible, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been Great or Beautiful in architecture." (RUSKIN, 1865: 161)

Se, inevitavelmente, existir a necessidade de intervenção, então o arquitecto deve trabalhar de forma a garantir que esta não seja visível, utilizando como referência a aparência do edifício tal como chegou às suas mãos, evitando assim cair em conjecturas. A conservação deve ser feita em pequenos gestos ao longo do tempo, que sejam menos *agressivos* e para isso é fundamental que se observe e que se cuide dos nossos edifícios constantemente e minuciosamente.[24]

---

23. "We have no right what so ever to touch them. They are not ours. They belong partly to those who built them, and partly to all the generations of mankind who are to follow us." in RUSKIN, John, IDEM, p.163

24. "Watch an old building with anxious care; guard it as best you may, and at any cost, from every influence of dilapidation. Count its stones as you would jewels of a crown; set watches about it as if at the gates of a besieged city; bind it together with

Chegado o final do século XIX, a hegemónica teoria de Viollet-le-Duc começou a ser posta em causa por teorias positivistas, mais moderadas, equilibradas e informadas, desenvolvidas em Itália: a do ***restauro científico*** desenvolvida por **Camillo Boito** (**Roma, 1836 – Milão, 1914**) e a do ***restauro histórico***, de **Luca Beltrami** (**Milão, 1854 – Roma, 1933**). Ambas fundamentadas nas conquistas da filologia, investigação da verdade objectiva dos factos, que será diferente para cada obra de arte, e na convicção de que cada monumento é uma identidade distinta e acabada, que não pode ser completada através de analogias, método violletiano.

Camillo Boito, engenheiro, arquitecto e historiador de arte italiano, foi capaz de articular o mundo da arte com o mundo da modernidade técnica. A sua obra é hoje praticamente desconhecida ou ignorada, excepto em Itália. Boito foi capaz de conciliar as duas posturas antagónicas e absorveu o melhor de cada uma para enunciar a sua própria síntese. Partilha com Ruskin o valor de devoção, o reconhecimento da importância do monumento enquanto testemunho do passado e, consequentemente, a sua ideia de conservação alicerçada na noção de autenticidade. Acrescenta que não se deve somente preservar a patina do tempo, mas também as adições consecutivas feitas ao longo dos anos que, assim, também fazem parte da sua identidade e história. Deste modo, recusava a concepção "paleontológica" que Le-Duc adoptava na reconstrução das partes desaparecidas dos edifícios. Se, por um lado, critica a reconstrução conjectural defendida pelos franceses, por outro, reprova a fatalidade romântica em que acreditam os britânicos. Apela à necessidade de recuperação, defendendo a prioridade do presente sobre o passado, devolvendo assim a legitimidade ao restauro, ainda que sempre como última solução, quando todos os meios de protecção falharam. Propõe que a intervenção tenha a sua legitimidade e que se assuma como parte nova e facilmente distinguível dos elementos originais do edifício (diferentes materiais, de diferente cor, numa *encenação engenhosa*[25].

Na sua metodologia propõe três tipos de intervenção de acordo com a idade e o estilo do edifício: para construções da Antiguidade indica um *restauro arqueológico*, de intervenção mínima, com precisão científica e que considere apenas a massa e o volume, abstraindo-se do tratamento das superfícies e a sua ornamentação; para os edifícios góticos sugere um *restauro pitoresco*, concentrado na estrutura do monumento e que abandone a decoração à sua ruína; por fim, para os monumentos clássicos e barrocos é proposto um *restauro*

---

iron where it loosens; stay it with timber where it declines; do not care about the unsightliness of the aid; better a crutch than a lost limb; and do this tenderly, and reverently, and continually, and maybe a generation will still be born and pass away beneath its shadow. Its evil day must come at last; but let it come declaredly and openly, and let no dishonouring and false substitute derive it of the funeral offices of memory." in RUSKIN, John, Idem, Ibidem.

25. CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*. Lisboa, 3ª edição, Edições 70, 1999, p.168

arquitectónico, que tenha em conta a sua totalidade.
Foi aquando de três congressos de engenheiros em Milão e Roma entre 1879 e 1886 que Boito anunciou um grupo de normas para a conservação e restauro dos monumentos históricos.[26] Estas normas integraram a legislação italiana de 1909 e constituíram a base para uma nova teoria de restauro que conciliou o respeito e a preservação dos valores dos monumentos com a sua reutilização, documento que veio a ser muito influente na escrita da Carta de Atenas em 1931.

Luca Beltrami foi o fundador de uma teoria coincidente no tempo com a de Boito, como já explanado atrás – o *restauro histórico* – que consiste numa visão do restauro como uma intervenção ampla e inovadora. A sua atitude está intimamente ligada ao restauro analógico de Viollet-le-Duc, consequência da sua aprendizagem em Paris.
Beltrami acredita que na base de uma intervenção bem sucedida existe sempre uma investigação histórica rigorosa e um estudo cuidadoso das intenções com que o arquitecto projectou, sem que com isto se conduza necessariamente à recuperação da forma original – o presente é sempre resultado do passado e a sucessão dos acontecimentos permanece materializada nos monumentos-documentos. Reivindica o papel positivo do restauro, a sua capacidade para reduzir os estragos causados pelo tempo e rejeita a ideia de que esses danos sejam de alguma forma uma mais valia para o monumento. O restauro é, então, um instrumento válido para a conservação do património arquitectónico e dos seus valores, sem no entanto admitir categorizações generalistas de qualquer tipo: apenas a observação directa do monumento resultará na adopção de atitudes adequadas e específicas para cada caso. Assim, tanto recusa as teses violletianas baseadas na analogia, como as teses ruskianas fatalistas.
Então, o papel do restauro é o de restituir à obra de arte os elementos figurativos que compõem a sua identidade e autenticidade. Uma vez que e se as destruições impossibilitem a restituição da individualidade do monumento, então não se pode, como Le-Duc defendia, reconstruí-lo, uma vez que o acto criador é único e irrepetível.
Como método de intervenção sugeria que se eliminassem todas as sobreposições e acrescentos que pudessem desgastar a integridade arquitectónica do edifício; que se proibisse qualquer reconstrução onde a destruição tivesse causado a perda da unidade formal; e, ainda, que se permitissem todas e quaisquer reconstruções, desde que baseadas em documentos absolutamente seguros e que não representassem reconstruções totais.
Luca Beltrami, ao fazer prevalecer os valores figurativos da obra de arte, converte o restauro num acto criador que, sem criar nada de novo, actua sobre as pistas que o monumento

---

26. Sob a forma de uma recomendação, verdadeira carta em oito pontos que Boito reproduz em *Restaurare o conservare*.

deixa ou em dados históricos comprovados. O seu princípio *Com'era, dov'era*, apesar de aparentemente rigoroso, deu origem a autênticas reconstruções onde a imaginação participou grandemente, dando lugar assim à subjectividade.

Alois Riegl (Linz, 1858 – Viena, 1905), historiador de arte vienense, jurista e filósofo contribuiu com um trabalho que não tem tanto a ver com o esboçar de uma metodologia de intervenção nem de um instrumento para o arquitecto, mas antes com o desenvolvimento de uma análise crítica da noção de monumento histórico. Riegl procurou definir uma política de protecção do monumento, tornou-o num problema social, numa chave para a interrogação do futuro das sociedades modernas.

Em 1902 foi nomeado presidente da Comissão austríaca dos monumentos históricos e, assim encarregado de preparar uma nova legislação para a conservação dos monumentos. Em jeito de introdução a essas novas normas publicou, em 1903, um pequeno folheto: *Der moderne Denkmalkultus* [O Culto Moderno dos Monumentos], que se veio a revelar uma obra fundadora para as teorias do restauro. Este artigo foi fruto de uma profunda reflexão crítica em torno do conceito de monumento histórico no qual Riegl aplicou todo o conhecimento e prática do historiador de arte e do conservador de museu. Trata a noção de monumento numa óptica social e filosófica e faz, pela primeira vez, a distinção entre *monumento* e *monumento histórico*[27] e define o último de acordo com os valores que lhes foram atribuídos ao longo do tempo. Constrói a sua análise com base na oposição de dois grupos de valores: os valores de *rememoração (Erinnnerungswerte)*, ligados ao passado e à memória, e os de *contemporaneidade (Gegenwarstswerte)*, ligados ao presente. Aos valores da memória, *rememorativos*, acrescenta o da *antiguidade* – que diz respeito à idade do edifício e às marcas que a passagem do tempo lhe imprimiu, um valor moral e religioso com semelhança à postura de Ruskin mas que, ao contrário do arquitecto britânico, se sustenta num olhar historiador, não normativo.

No segundo grupo de valores, os *contemporâneos*, Riegl acrescenta ao valor artístico o da utilização, relacionado com as condições materiais de utilização prática do monumento, que o distingue da ruína arqueológica; acrescenta ainda o valor da *novidade*, que diz respeito à aparência fresca e intacta das obras, que resulta de uma postura que sempre atribuiu ao novo uma superioridade sobre o *velho*. O seu trabalho anuncia as exigências simultâneas

---

27. A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus,* Viena, 1903. "O monumento é uma criação deliberada (*gewolte*), cujo destino foi assumido à priori e à primeira tentativa, ao passo que o monumento histórico não é desejado inicialmente (*ungewolte*) e criado enquanto tal. Este último é constituído à posteriori pelos olhares convergentes do historiador e do amador, que o seleccionam de entre a massa dos edifícios existentes e de que os monumentos representam apenas uma pequena parte." in CHOAY, Françoise, Idem, p. 24 e 25

e contraditórias dos valores que regem o conceito de monumento histórico – o valor de *antiguidade* rejeita o de *novidade* e ameaça também o valor da *utilização* e o *histórico*. No entanto, Riegl considera que estas contradições não são irresolúveis mas que dependem de compromissos ajustáveis a cada caso específico, de acordo com o estado do monumento e com o contexto em que se inscreve.

Gustavo Giovannoni (**Roma, 1873 – 1947**) parte das ideias positivistas de Boito, aprofundando-as de forma sistemática e elabora uma codificação precisa que tem em conta tanto o método de investigação como a intervenção em monumentos.

Para Giovannoni, a Arquitectura é um documento que comporta uma riqueza tão variada que não pode ser apreciada só do ponto de vista estético, considerando por isso imprescindível o seu estudo intensivo, que permitirá, depois, a elaboração de uma proposta de restauro adequada e que assegurará a continuidade da sua autenticidade sem que se recorra a métodos contemporâneos – *restauro científico*. Estabelece uma diferença entre *monumentos mortos*, sem utilização prática, e *monumentos vivos*, que satisfazem ainda as necessidades do presente e admite a convivência entre os dois. Assim foi capaz de ampliar o conceito de monumento que, segundo ele, não se deve referir somente aos edifícios de elevada importância histórica e valor artístico, as obras-primas da arquitectura, mas a "qualquer construção do passado, mesmo que modesta, que tenha valor artístico e que constitua um testemunho histórico [Carta de Veneza, 1964, art.1º]"[28], incluindo o ambiente em que se insere. É nesta extensão e democratização do conceito de monumento que surge uma nova atitude baseada no respeito não só pelo edifício em si, mas por todas as relações que estabelece com o *lugar*. Esta nova noção de "*património urbano*" adquire o seu sentido e o seu valor como elemento e parte integrante de uma doutrina original de urbanização.

Nos seus escritos considera cinco tipos de restauro arquitectónico que organiza hierarquicamente: a ***consolidação*** puramente técnica, cujo trabalho é o mínimo necessário; a ***recomposição*** do monumento de acordo com os materiais originais; a ***remoção*** dos acrescentos privados de carácter artístico; a ***adição*** de partes novas às existentes e finalmente, e só em último caso, a ***inovação***.

A sua teoria foi sistematizada na Carta de Atenas de 1931 e foi amplamente aplicada entre as duas Guerras Mundiais mas uma vez chegada a destruição massiva causada pela 2ª Guerra Mundial, entrou em crise.

---

28. JUSTICIA, Mª José Martínez, *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*. 3ª Edição, Madrid, Editorial Tecnos, 2008, p. 282 (tradução livre)

Roberto Pane e **Renato Bonelli** – 1944-45 – principiaram então a fixar formulações coerentes desde uma óptica idealista, surgindo assim uma nova teoria, a do ***restauro crítico***, seguida depois por Cesare Brandi. O restauro, assim, converteu-se numa acção criadora, estabelecendo-se uma dialéctica entre "processo crítico" e "acção criadora" que põe em relevo a sua complexidade.

Cesari Brandi (Siena, 1906 – Vignano, 1988) foi um importante investigador italiano, cujo pensamento se enquadra no *restauro crítico*, teoria criada por Roberto Pane e Renato Bonelli. Esta teoria surgiu numa altura em que era urgente reparar os danos massivos causados pela guerra e em que, por isso, se reabriu o debate em torno do restauro. Assim, a sobrevalorização histórica dos monumentos defendida por Boito e Giovannoni foi posta em causa, já que conduzia a intervenções lentas e complicadas. Esta nova concepção de restauro valoriza a importância do juízo crítico como instrumento para a intervenção em pré-existências, rejeitando a possibilidade de assumir que todas as marcas das diferentes fases da história têm igual importância na construção do edifício: "Assim confundir-se--ia história com crónica; beleza com documento. O monumento, para além de ser um documento é sobretudo uma obra de arte."[29]

No restauro crítico contrapõem-se duas atitudes distintas: a vontade de respeitar a obra de arte no seu estado actual e a vontade criativa de assumir a iniciativa e a responsabilidade de intervir de modo a alterar a sua forma, com o propósito de aumentar o próprio valor do monumento.

Em 1939 Brandi fundou o Instituto Centrale del Restauro (ICR) de Roma que dirigiu até 1961. Este instituto procurou unificar critérios teóricos e metodológicos capazes de responder à necessidade de intervir no património arquitectónico: ensinava-se, investigava--se e difundiam-se as soluções encontradas através da publicação *Bolletino dell'Instituto Centrale del Restauro* (1950).

Brandi abordou os grandes temas do restauro na sua obra *Teoria del Restauro* (1963) – unidade da obra de arte; a sua matéria; o tempo e a obra de arte; as lacunas, os acrescentos e as reconstruções; a patina e a limpeza – partindo de uma premissa segundo a qual o restauro é o momento do reconhecimento da importância da consistência física do monumento e da sua dupla existência estética e histórica como características essenciais para a sua transmissão para o futuro.

Segundo Cesare Brandi, o restauro deve, num primeiro momento, distinguir o que é essencial do que é acessório, daí a importância do juízo crítico como instrumento de projecto. Salienta a importância da materialidade do monumento enquanto transmissora

---

29. JUSTICIA, Mª José Martínez, Idem, p.299 (tradução livre)

da sua imagem e que, por isso, não deve ser alterada nem substituída por uma idêntica e/ou recente. A matéria da obra de arte é insubstituível enquanto aspecto e colabora grandemente para a sua imagem, linguagem e identidade. Alterá-la é uma grande perda.
Considera cada obra de arte como uma unidade absoluta e rejeita a ideia de restauro por analogia com outras obras da mesma época, sem negar, no entanto, a possibilidade da adopção de uma postura mais criativa nas intervenções. Acredita que toda a restituição e acrescentos devem ser facilmente identificáveis e ainda que toda a intervenção restauradora não deve impedir restauros posteriores, mas antes facilitá-los. Respeita a patine como marca da passagem do tempo e considera a intervenção restauradora como mais um episódio na história do monumento.
Brandi afirma não ser possível fazer afirmações de carácter generalista quando se trata deste tema, mas que cada caso concreto deve ser resolvido com as *pistas* que a própria matéria do monumento devolve ao arquitecto.

A questão coloca-se quase sempre da mesma forma: Conservar ou Restaurar? O panorama é muito diverso e, no geral, as teses sobre este tema estão longe de serem unas. Grande parte desta reflexão teórica foca-se em questões de autenticidade – formal, material, histórica – e, hoje, é clara a necessidade da definição de métodos de trabalho que, mais do que ditar passos com fim a atingir a solução *ideal*, sejam capazes de desenvolver respostas sensíveis e adequadas à complexidade de cada caso. Assim, a construção sobre o construído reveste-se de grande diversidade – tanto de objectivos como de instrumentos e metodologias – originando resultados muito variados de acordo com o tipo de intervenção.
As teorias desenvolvidas ao longo do século XX foram acompanhadas – influenciaram ou foram influenciadas – pela escrita de uma série de documentos normativos que ambicionavam criar um conjunto de princípios para a salvaguarda do património, especialmente o arquitectónico – as **Convenções Internacionais sobre o Património**.

As Convenções Internacionais

É importante conhecer estes textos e, sobretudo, saber interpretá-los de forma ajustada. Grande parte dos teóricos do restauro têm a tendência para desconfiar destas normas escritas, uma vez que os seus enunciados se cristalizam no tempo, tornam-se inflexíveis a transformações e adaptações e dão origem a perversões várias nas intervenções.
Hoje sabe-se que toda a intervenção constitui um caso em si, sem possibilidade de se encaixar em categorias pré-estabelecidas ou de se regrar por normas fixas. Tudo depende do bom senso do arquitecto, da sua capacidade técnica e da atenção que deposita no estudo do monumento na sua totalidade, na procura de estabelecer um diálogo com ele e encontrar a melhor solução a adoptar. As normas descritas nas várias *cartas* nunca serão igualmente válidas para todos os casos, cada um deles terá exigências específicas, e será em função dessas exigências que o arquitecto deve definir o seu juízo crítico, para finalmente ser capaz de actuar de forma ajustada na pré-existência.
Como já ficou bem explícito anteriormente as noções de *restauro* e de *património* alteraram-se significativamente ao longo dos séculos. Os limites estão constantemente a ser alargados e as mais recentes intervenções oferecem constantemente novos motivos para a reflexão e análise crítica, que se revê na necessidade da procura incessante de soluções novas e que resultou na escrita de dezenas de documentos acerca do património histórico.
A progressiva tomada de consciência da importância da protecção do património deu lugar, então, ao desenvolvimento de uma vasta regulação que ambicionava servir de base orientadora para as intervenções. O primeiro documento internacional foi a Carta de Atenas, escrita em 1931 a partir da qual se redigiram muitos outros.
De seguida, faz-se uma síntese de alguns desses documentos, os mais importantes e mais influentes, já que a análise de todos resultaria demasiado extensa.

A **Carta de Atenas**, primeiro documento de carácter internacional, foi escrita em 1931 e sintetiza as conclusões a que se chegou na primeira conferência internacional sobre restauro convocada pela Oficina Internacional de Museus e que se realizou na capital da Grécia. Este documento foi, sem dúvida, muito importante para a definição e transformação da noção de restauro no nosso século, especialmente na Europa. Como primeiro documento normativo dedicado a esta problemática, a sua escrita tornou-se num ponto de viragem no conceito de conservação do património, já que se estabeleceram normas que deveriam ser aplicadas por todos os países representados e se concebeu uma metodologia geral, una até certo ponto, dentro de um espírito de entendimento recíproco e de mútua colaboração. Acordaram-se então as bases orientadoras do restauro moderno em dez artigos.
Primeiramente, afirma-se o interesse comum de todos os estados na valorização e

conservação do património e nomeia-se a *Comissão Internacional de Cooperação Intelectual* como organização competente para indicar quais os passos e procedimentos a adoptar em cada caso. [art.1º] Fica registada a tendência, cada vez mais generalizada, para abandonar restituições integrais e proclama-se a manutenção regular, o respeito por todos os testemunhos de outras épocas, que o uso dos monumentos seja o mesmo para o qual foram construídos, ou em todo o caso para um uso digno, que respeite o seu carácter artístico e histórico, sem cair em restauros estilísticos. [art.2º] Declara-se que estará a cargo dos vários estados a resolução dos problemas que possam surgir entre o direito público e os interesses privados – o direito colectivo prevalece sempre perante o interesse privado. [art.3º] Legitima-se a recomposição dos elementos originais encontrados [art.4º] e a utilização de todas as técnicas e materiais novos, sempre e só quando não se altere o aspecto externo do edifício. [art.5º] Recomenda-se a colaboração com as ciências (física, química…) para um maior controlo e conhecimento das diversas ameaças aos monumentos e a difusão dos resultados obtidos em publicações internacionais. [art.6º] Aconselha-se a supressão dos *outdoors* comerciais e a não implantação de indústria ruidosa nas imediações do monumento. [art.7º] Admite-se também a necessidade da realização de inventários nacionais acompanhados de material gráfico, para que seja possível criar arquivos com a documentação relativa aos monumentos históricos. [art.8º] Finalmente, afirma-se que o melhor modo de assegurar a conservação dos monumentos está relacionado com o afecto e o respeito sentido por eles e considera-se, neste sentido, muito importante a educação das novas gerações para o interesse da protecção dos testemunhos da civilização.

Anos mais tarde, em 1964, escreveu-se a **Carta de Veneza**, a título de conclusão do *II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos* que decorreu na cidade que lhe deu o nome. Redigiu-se então uma nova carta de restauro: *Carta de Veneza – Carta Internacional para a Conservação e Restauro*, documento mais amplo, rigoroso e completo do que o anterior (Carta de Atenas).

No preâmbulo reafirma-se a importância dos monumentos da humanidade, portadores de uma mensagem espiritual do passado – como património comum que deve ser transmitido para o futuro na sua completa integridade. Por isso, os princípios para o seu restauro e conservação devem ser reformulados. Reconhece-se, então, a importância da Carta de Atenas mas procura-se aprofundar e ampliar as suas propostas.

A verdadeira natureza renovadora está no art.1º, onde se amplia a noção de monumento – criação arquitectónica isolada e o ambiente urbano ou paisagístico que constitua o testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Neste sentido, é fundamental a manutenção das condições ambientais, da essência do monumento, evitando todo o tipo de construção, demolição,

utilização ou intervenção que possa alterar as relações entre os volumes, os materiais, as cores … e a envolvente. Ao alargar a dimensão do conjunto, o documento incitou a reflexão sobre a salvaguarda dos centros históricos, desenvolvida mais tarde noutros documentos.

A Carta de Veneza fixou uma doutrina que causou um grande impacto no campo teórico e prático. É o ultimo documento que expressa uma visão tradicional do restauro, deixa no entanto em aberto a legislação em torno da arquitectura contemporânea, industrial, vernácula...

Mais tarde, em 1986, escreveu-se a *Carta Internacional para a Conservação das Cidades Históricas* – **Carta de Toledo**, como complemento à Carta de Veneza. Foi redigida nessa cidade a título de conclusão da reunião do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) e focava-se nas cidades históricas e sua protecção, restauro e desenvolvimento coerente e adaptação harmoniosa à vida contemporânea.

Os documentos internacionais mais recentes:

Ultimamente tem-se assistido a um intenso fenómeno de internacionalização do debate em torno das questões de conservação e restauro do património arquitectónico. Durante os anos 90 e princípios do século corrente teve lugar a aprovação sucessiva de um grande número de documentos técnicos elaborados no seio de organizações internacionais especializadas no âmbito dos bens culturais. É de destacar a produção levada a cabo pelo ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios): importante número de cartas e documentos de princípios – Carta Internacional para a Gestão do Património Arqueológico (1990); a Carta Internacional para a Protecção e Gestão do Património Cultural Subaquático (1996), a Carta do Património Vernáculo (1999); Carta de Cracóvia - Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído (2000); os Princípios para a Preservação Conservação e Restauro de Pinturas Murais (2003); Princípios para a análise, conservação e restauro das Estruturas do Património Arquitectónico (2003)… Com estes documentos aprofundaram-se as necessidades específicas e particularidades das diversas tipologias de bens que integram o cada vez mais amplo conceito de Património Cultural.

É de destacar que em todos os textos se insiste na seriedade e multidisciplinaridade dos estudos prévios a qualquer intervenção, na necessária especialização e qualificação dos profissionais responsáveis do seu desenho e execução, assim como a frequente referência, entre outros, a critérios de intervenção como a reversibilidade, a distinguibilidade de acrescentos e a preferência pela conservação *in situ*.

Apesar da vasta lista de documentação escrita nos últimos anos e dos constantes avanços e acrescentos elaborados, a hegemonia da Carta de Atenas e da Carta de Veneza ainda hoje é evidente. No entanto, é necessário que delas se faça uma interpretação critica, sem seguir todas as suas recomendações à letra, cegamente, já que cada caso se apresenta sempre singular e único.

019

019. As *Capelas Imperfeitas* do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha. Nem todos os edifícios possuem a mesma capacidade de reutilização ou reconstrução; uns são mais passíveis a serem transformados do que outros, capacidade esta que depende de uma série de factores, como o seu valor histórico, a sua tipologia, enquadramento paisagístico, relação com a envolvente e com a comunidade…

A Problemática de Intervir em Edifícios Históricos

Restaurar? Substituir? Demolir? Ampliar? Conservar? Redesenhar? Preservar?
Onde está a solução? O que implica cada uma destas palavras?

Segundo Álvaro Siza, "…a arquitectura dos próximos anos será marcada pela prática da recuperação. Recuperação e criação serão complemento e não especialidades passíveis de tratamentos autónomos. Reconhecer-se-á que a linguagem se adapta à realidade e para lhe dar forma. Tudo será reconhecido como património colectivo e, nessa condição, objecto de mudança e de continuidade. Os instrumentos de reconhecimento do real chamam-se História, a arte de construir a transformação chama-se Arquitectura."[30]

Assim, transformar a memória de um modo consistente implica um conhecimento da história da arquitectura e implica certamente uma grande sensibilidade na compreensão do que é fundamental e do que é acessório. Salvaguardar o importante, acrescentar o necessário. A memória gera a nossa identidade, como indivíduos e como comunidade. É importante prestar-lhe atenção, observá-la, documentá-la, estudá-la, para se ser capaz de a adaptar e a transformar do modo mais adequado.
Intervir em edifícios com valor histórico de um modo consciente é um exercício de grande complexidade e dificuldade e, nos tempos que correm, que são os da vontade da afirmação da diferença, mesmo que arbitrária, da proliferação de modelos e de referências, como já se afirmou anteriormente, é impossível proceder à aplicação de um método projectual universal. Ainda assim, a procura de directrizes que possam funcionar como guião para a intervenção é constante e a controvérsia em torno destas preocupações não é menos evidente.

Todos os dias se ultrapassam novos limites e se colocam questões novas à recuperação e reabilitação de edifícios pré-existentes. Alteram-se formalmente, de modo mais ou menos radical, transformam-se tipologias, adequam-se usos, demolem-se partes e acrescentam-se outras, sempre com vista à sua melhoria e à melhoria da sua área envolvente. Uma pré-existência concentra em si uma oportunidade e, de acordo com o seu valor histórico, cultural, social…, deve ser aproveitada pelo arquitecto como instrumento regenerador, de forma a repor a sua essência e acrescentar à sua riqueza. Essa reposição pode passar por uma série de operações distintas. Será tão plausível uma demolição como uma conservação, e

---

30. Álvaro Siza citado por Alves Costa, in *Identidade Nacional e Património Construído – arquitectura, cidade e território*, comunicação efectuada a 18 de Abril de 2009, no Auditório da Fac de Direito da Univ. de Coimbra, sob o tema geral "*O Património como oportunidade e desígnio*", in http://home.fa.utl.pt/~jaguiar/documentos/2009/AAC2009 Identidadenacionalepatrimonio.pdf

ambas podem ser igualmente radicais. Actuar sobre um monumento é apropriar-se dele, do seu prestígio, de todas as memórias que encerra e, por isso, é fundamental assegurar que qualquer intervenção só o irá enriquecer.

Intervir em pré-existências é dialogar com o passado: o arquitecto deve transformar-se num intérprete que não só possui as ferramentas e qualificações técnicas, que são fundamentais e imprescindíveis, mas também um profundo conhecimento de como se interveio no património ao longo da história, como foi entendido o seu valor histórico e artístico e qual é esse entendimento hoje. Não se trata de uma simples questão técnica, mas de uma acção crítica multidisciplinar, que só resultará positivamente se existir uma ampla formação de carácter cultural, histórico e artístico. A História deve ser entendida como uma ferramenta enriquecedora do projecto, não como objecto de cópia, mas como matéria base da nova arquitectura – copiando-a, como é o novo trabalho melhor do que o antigo? Como afirma Siza, "repetir nunca é repetir" [31].
Globalmente, o objectivo de qualquer intervenção é sempre o de prolongar a vida do edifício no tempo, com o mesmo uso ou não, com a mesma forma ou não, mas garantir que pelo menos a sua memória, as suas ideias, formas e sensações subsistem no presente. O passado é incontornável e não é possível ignorá-lo, uma vez que é, simultaneamente, o responsável e a explicação do presente e, ao arquitecto cabe a responsabilidade de assumir essa história, interpretando-a e projectando-a para o futuro.

Foi na contemporaneidade que, fruto do desenvolvimento da crítica de arte e da técnica, se adquiriu uma maior consciência dos próprios fins e meios do *restauro*, contudo, ainda existe uma grande dificuldade em determinar o próprio significado desta palavra[32], devido às numerosas definições que foi absorvendo ao longo da história e que geraram uma profunda confusão, que muitas vezes é dissimulada com conceitos-esponja aparentemente capazes de definir tudo. Certezas que acomodam e anestesiam até os espíritos mais críticos. O panorama actual apresenta-se complexo, extremamente diversificado e contraditório e o campo de acção é cada vez mais amplo. Num momento em que o restauro se converteu

---

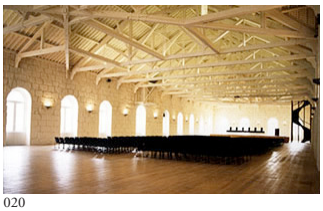
31. VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência.* Lisboa, Edições 70, 2000, p.15

32. "Que se entiende por restauración? Es evidente que en la actualidad se hace un uso abusivo del término restauración. Resulta bastante normal su utilización en los contextos más variados y imprevisibles: se habla de restauración de jardines, del paisaje; del território…" in JUSTICIA, Mª José Martínez, *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística.* 3ª Edição, Madrid, Editorial Tecnos, 2008, p. 29

numa moda – independentemente de ser uma necessidade verdadeira na maioria dos casos – existe uma falta de reflexão que se torna evidente, já que muitas intervenções são feitas com base em escolhas privadas, pessoais, sem ter em conta a globalidade e o valor dos edifícios e da envolvente em que se inserem.
Se é certo que neste campo se produziu, ao longo do século XX, uma profunda reflexão e um aprofundamento teórico e importantes inovações técnicas, também é sabido que em nenhuma outra época as obras de arte sofreram tantos e tão graves danos: desde as guerras mundiais aos fenómenos sócio-económicos do 2º pós-guerra, à industrialização, especulação imobiliária, o abandono do campo e o turismo barbárico. Todos estes factores provocaram danos irreversíveis no património arquitectónico. Felizmente, os governos têm vindo a aperceber-se do enorme potencial económico do património artístico, tanto como saída profissional como atracção turística e, assim, têm vindo a implementar programas de reabilitação arquitectónica e urbana (se bem que nem sempre levados a cabo da melhor forma ou com as melhores intenções).

Como ficou explícito anteriormente, durante muito tempo a ideia de conservação e preservação esteve intimamente associada ao património arquitectónico estritamente monumental, ou seja, todos os esforços interventivos recaíram sobre construções de carácter singular com elevado valor simbólico, artístico e cultural. No entanto, nas últimas décadas, tem vindo a instalar-se a convicção de que a reabilitação urbana (edifícios, ruas, largos…) será uma actividade de grande importância, devido à tomada de consciência do papel que as peças arquitectónicas prestam na definição da história, da cultura e da essência de um lugar. Como é natural, primeiramente, as operações de reabilitação eram extremamente tímidas e minimalistas, uma vez que os problemas eram demasiados, a experiência era escassa e a consciência da necessidade de preservar quase nula. Assim, muitas foram as intervenções de emergência, com vista a resolver problemas imediatos, sem prestar a devida atenção aos objectos intervencionados.

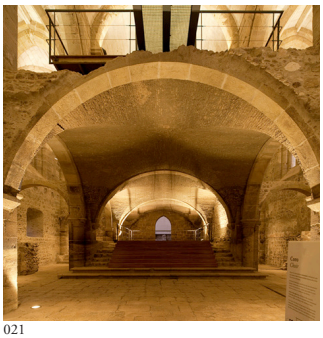
É certo que o património gera conflitos, levanta problemas diversos, desde a sua adequação às novas realidades da vida moderna até à aceitação da sua própria inadaptação por envelhecimento. Mas este conflito implica reflexão, não destruição gratuita. A substituição poderá ser inclusivamente uma solução, contudo o novo deverá corresponder a uma elevada condição e a sua nova expressão formal e de uso deverá adequar-se às necessidades exigentes do presente.
Na realidade, as posturas ainda hoje estão muito radicalizadas: por um lado há quem insista na conservação total, outros no restauro crítico e, de facto, todas as atitudes são plausíveis, desde que adequadas ao objecto arquitectónico intervencionado. O confronto produz-



020

023

026



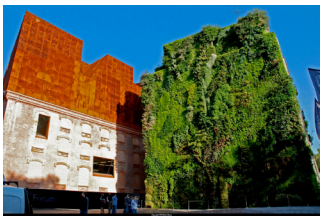
021

024

027

022

025



028

Esquema I

020. Museu dos Transportes e Comunicações Alfândega, Porto, Souto de Moura, 1993; **021**. Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, Coimbra, Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez, 2002; **022**. Casa Andersen e Jardim Botânico, Porto, Nuno Valentim, 2011; **023**. Casa de Penha Longa, Marco de Canavezes, Adalberto Dias, 2006; **024**. Museu do Farol de Sta Marta, Cascais, Aires Mateus, 2008; **025**. Igreja Paroquial de S.Salvador, Figueiredo, Braga, Paulo Providência, 2004; **026**. Museu do Louvre, Paris, I. M. PEI, 1981; **027**. Reichtag, Berlim, Norman Foster, 1999; **028**. Caixa Fórum, Madrid, Herzog&DeMeuron, 2008. **Esquema I**. Tipos de intervenção encontrados ao longo deste estudo. Não representam tipologias fixas, são esquemas abstractos e podem ser combinados entre si num mesmo projecto. Cada um deles tanto pode resultar numa intervenção historicista e minimal como numa intervenção contrastante.

-se entre os que desejam com todas as suas forças restaurar os edifícios, como Ruskin já ambicionava, e os que se sentem autorizados, no limite dos possíveis, a restaurar/refazer/intervir, numa atitude próxima ao restauro violletiano.
Grande parte dos edifícios permitem, ao longo da sua *vida*, a sobreposição de formas, que deles se faça uma nova utilização, acumulando e estratificando vários significados. Contudo, nem todos possuem a mesma capacidade de reutilização; uns são mais passíveis a serem transformados do que outros, capacidade esta que depende de uma série de factores, como a sua tipologia, enquadramento paisagístico, relação com a envolvente e com a comunidade…

A intervenção pode ser feita de variadas formas: desde a conservação minimalista, que se limita a assegurar a consolidação física de um edifício, às metodologias intervencionistas que, para além da consolidação, sugerem novos usos, acrescentam corpos e alteram formas e, que, no extremo, fazem uma reutilização apenas estrutural, eliminando do edifício todos os seus elementos não estruturais para construir um objecto novo onde a forma original deixa de ser reconhecida.

O espectro é extremamente alargado, contudo o factor que se mantém constante em todas elas é a necessidade de adoptar uma postura crítica e consciente. Assim, no lado mais conservador estão as intervenções mínimas, os restauros estilísticos (img.020, 021 e 022), que se baseiam em réplicas do passado, mimetizando-o e respeitando-o, resultando em edifícios congelados no tempo que se *podem* apresentar desajustados do presente, isolados; e, no lado mais interventivo há uma grande variedade de posturas, desde a atitude que procura claramente estabelecer uma continuidade entre o antigo e o novo (img.023, 024, 025), até à que procura intencionalmente criar um contraste e uma ruptura (img.026, 027, 028). Todas elas obrigam a um profundo conhecimento da história da arquitectura, tanto a que pratica a construção da cópia fiel, como a que constrói o contraste.
É ainda importante referir que, na história, durante a longa *vida* de um edifício, se vão acumulando intervenções, que as formas estão constantemente em construção e reconstrução. Assim, qualquer acção nova representará apenas mais um elo (que se espera) enriquecedor na cadeia infindável de acontecimentos e, certamente, não será o último.
Em suma, intervir com eficácia num edifício antigo implica conhecê-lo profundamente, cada pormenor da sua história, de modo a que seja possível construir uma interpretação pessoal, que depois estará patente nas bases do novo projecto.

II

PROJECTAR A TRANSFORMAÇÃO

Metodologias Projectuais na Intervenção em Edifícios Históricos
A Memória no Projecto

029

030

031

032

029. Álvaro Siza; **030**. Eduardo Souto de Moura; **031**. David Chipperfield; **032**. John Pawson

PROJECTAR A TRANSFORMAÇÃO

Como ficou explícito no capítulo anterior, intervir em edifícios com valor histórico de um modo consciente é um exercício de grande complexidade e dificuldade, que levanta tanto questões teóricas como práticas.
Nos tempos que correm, que são os da vontade de ser diferente, nem que de forma arbitrária, da proliferação de modelos e de referências, como já se afirmou anteriormente, é impossível proceder à aplicação de um método projectual universal. Felizmente, a consciência de que é importante preservar os edifícios que herdamos do passado tem vindo a crescer, tanto em relação ao seu valor histórico como à sua importância como obra de arte. É importante assumir a necessidade de os conservar. Há que projectar com o objectivo de atingir um equilíbrio entre os valores *memorativos*, históricos, e os valores artísticos e de novidade[33], de forma a permitir a evolução do edifício e a sua adaptação à vida contemporânea de um modo consciente, adequado, sem cair em mimetismos do passado, nem os transformar em meros cenários vazios de significado.

No segundo capítulo, ***Projectar a Transformação*** escolhem-se quatro arquitectos: dois portugueses – **Álvaro Siza** e **Eduardo Souto de Moura** – e dois britânicos – **David Chipperfield** e **John Pawson**. Analisam-se as suas escolhas na intervenção em edifícios pré-existentes, o modo como a nova arquitectura transforma o antigo, como aceita ou não o desafio da tradição, quais as referências utilizadas e como se constroem as soluções adoptadas.

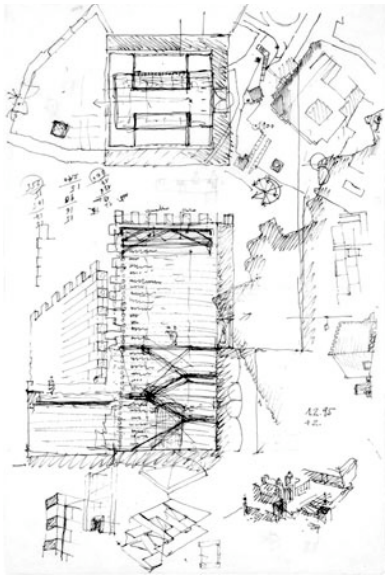
Na segunda parte deste capítulo, ***A Memória no Projecto***, menos científico ou analítico, faz-se uma reflexão sobre a utilização da Memória no processo projectual, uma incursão por algumas das minhas memórias, experiências arquitectónicas, as que se consideram mais importantes como matéria de conhecimento e como referência para a construção do projecto da Quinta e outros futuros. Estas experiências, estas memórias, vão construindo, a par dos conhecimentos apreendidos no curso, o nosso perfil como arquitectos e as soluções projectuais que vamos adoptando. Uma pequena *colecção* de experiências arquitectónicas, de diferentes edifícios que tive a sorte de visitar e que me tocaram - o objectivo aqui é levantar questões projectuais que são transversais ao processo de produção arquitectónica.

---

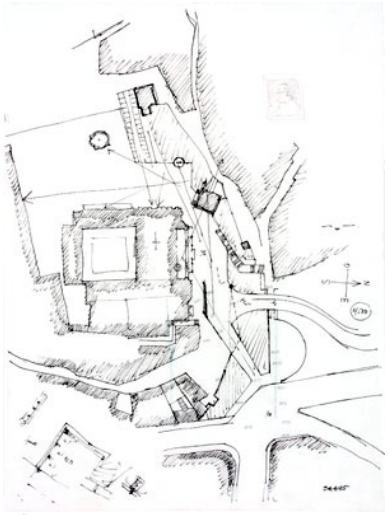
33. Ver Capítulo I – *TRANSFORMAR A MEMÓRIA, Alois Riegl.* p. 35 e 36.

A Antiga Casa da Câmara, conhecida hoje como *Casa dos 24*, sofreu recentemente uma intervenção por parte do Arquitecto Távora. Apenas a 7 metros da Sé Catedral do Porto, Távora opta por manter a ruína e sobrepôr-lhe uma estrutura nova em betão.

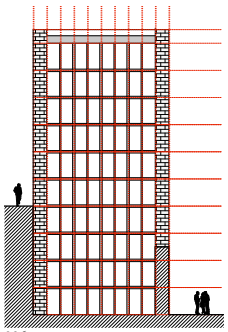
A nova estrutura coincide em largura com a pré-existência e as novas paredes em *U*, revestidas a granito grampeado idêntico na cor ao da Sé, erguem-se até ao limite vertical estabelecido pela Galilé de Nasoni (100 palmos).



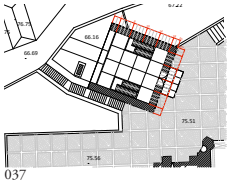
033



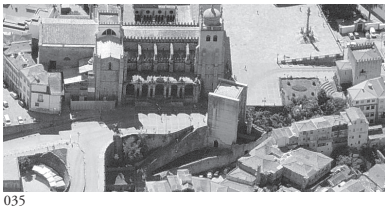
034



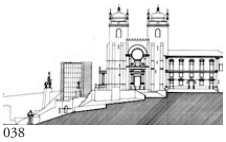
036



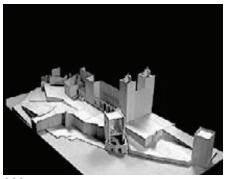
037



035



038



039

040

033 e 034. Esquissos de Fernando Távora. Estudos para a Casa dos 24, 2002; **035**. Vista aérea do Largo da Sé do Porto e zona envolvente; **036**. Alçado Poente da Casa dos 24; **037**. Planta do piso térreo da Casa dos 24; **038**. Alçado Poente do Largo da Sé; **039**. Maquete do Projecto, Fernando Távora; **040**. Fernando Távora.

Metodologias Projectuais na Intervenção em Edifícios Históricos

De seguida, pretende-se delinear metodologias projectuais para uma intervenção em edifícios históricos responsável, através da análise de quatro obras específicas de quatro arquitectos diferentes. Acredita-se que pela confrontação de diferentes intenções, perspectivas e modos de actuação, seja possível chegar a um esclarecimento. Não se procura postular um modo de projectar fixo e repetível, mas antes a definição de uma postura crítica e consciente perante a variedade de valores das pré-existências.
À medida que se foram estudando as obras de Álvaro Siza e de Eduardo Souto de Moura, rapidamente foi perceptível a importância de Fernando Távora na definição de um modo de projectar, que influenciou grandemente estes dois arquitectos e muitos outros. Assim, pareceu ser incontornável fazer uma introdução às metodologias projectuais da *Escola do Porto* com base na postura deste arquitecto, fundadora de um modo de ver, de pensar e de projectar.

Fernando Távora foi o primeiro a contribuir para a definição da *Escola do Porto* e da sua metodologia através da publicação do texto *O Problema da Casa Portuguesa*. Esta metodologia é cognitiva, fundada num profundo conhecimento da cultura, tradição e história, na procura atenta das soluções que o lugar faz transparecer.
Foi Távora quem lançou o debate em torno do património arquitectónico português, levantando uma das questões fundamentais da arquitectura contemporânea – a da relação entre a linguagem do novo e do antigo, do moderno e do tradicional. Apesar de projectar numa estreita relação com as tradições arquitectónicas locais, nunca cai em historicismos ou em pastiches, deixa as suas arquitecturas apropriarem-se de temas tradicionais da arquitectura popular para resolver e diluir as diferenças entre o passado e o presente. Projecta uma relação entre o antigo e o novo que se constrói com grande sensibilidade e conhecimento da História, produzindo edifícios extremamente inteligentes e adequados, radicais e novos.

A pedagogia de Távora não procura modelos ou respostas sistemáticas, "*know how*. Não exclui a ferramenta. Mas tem a ver com a humana condição, abertura, prudência, compreensão, permissiva por vezes, dúvida, vontade, intransigência – um leque de

contradições."[34] Projectar é captar o momento exacto, uma ideia perturbadora e errante – e depois repor a serenidade.

Távora foi dos primeiros a fazer do papel social do arquitecto uma questão de grande relevo no nosso país. Valorizou grandemente a história e o património, a cultura e a tradição portuguesas, para que, através da construção de interpretações e analogias, se criasse uma arquitectura contemporânea adequada ao nosso contexto.

"Qualquer estilo nasce do Povo e da Terra com a espontaneidade e vida de uma flor; e Povo e Terra encontram-se presentes no estilo que criaram com aquela ingenuidade e aquela inconsciência que caracterizavam todos os actos verdadeiramente sentidos, sejam eles de um homem ou de uma comunidade, de uma vida ou de muitas gerações."(TRIGUEIROS, 1987:11)

Não acreditava na cópia mimética do antigo defendida pelos românticos, na procura no passado de todas as soluções para os problemas actuais, uma vez que falsas interpretações da arquitectura antiga não solucionam por si dúvidas contemporâneas e só atrasam o desenvolvimento da arquitectura do nosso tempo, Távora afirmava que "…a História vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão."[35]
Távora compartilha com Ruskin o valor da arquitectura antiga, mas, na controversa *Casa dos 24*, no Porto, por exemplo, "claramente está inscrita uma ideia central na obra de Fernando Távora: mais do que Memória, o Património Histórico é sobretudo material e instrumento de Criação."[36] A preservação do património, segundo Távora, passa pela sua utilização, pelo prolongamento e continuidade da sua vida e, para que tal aconteça, será necessário proceder a intervenções de adaptação e transformação (img.33 a 40).

"Património não pode ser apenas aquilo que os antepassados […] nos deixaram. O património resulta duma criação permanente e colectiva e o próprio acto de recuperação do património tem de ser um acto de criação e não um acto de rotina burocrática ou de capricho pessoal." (TRIGUEIROS, 1987:40) [37]

---

34. **TRIGUEIROS, Luiz,** *Fernando Távora.* Lisboa, Editorial Blau, Lda., 1993, Álvaro Siza, *A propósito da Arquitectura de Fernando Távora*, p.69.

35. **TRIGUEIROS, Luiz, Idem, em** *Falsa Arquitectura*, p.12.

36. **SIZA, Álvaro,** *Textos 01*. Porto, Civilização Editora, 2009, *Na morte de Fernando Távora*, p.335 e 336.

37. **citando TÁVORA, Fernando,** *Património, comunicação ao I Congresso de Região Norte*, Porto, 1987, p.56.

Acreditava que a arquitectura contemporânea teria de "…nascer de nós, isto é," teria "de representar as nossas necessidades, resultar das nossas condições e de toda a série de circunstâncias dentro das quais vivemos, no espaço e no tempo."[38] Assim, exigia soluções que certamente resultariam em edifícios novos – "Tudo há que refazer, começando pelo princípio"[39], ou seja, o novo deve ser criado de acordo com as aspirações e condições do presente, sem receios ou medos de assumir a sua modernidade e diferença.

É nesta medida que a obra e a pedagogia de Távora influenciaram tanto Álvaro Siza como Souto de Moura que, naturalmente com as suas diferenças, adoptaram algo da postura e os instrumentos projectuais deste arquitecto, principalmente a História e a Tradição como ferramentas fundamentais de apoio à criação, nomeadamente nas intervenções em edifícios com valor patrimonial.

---

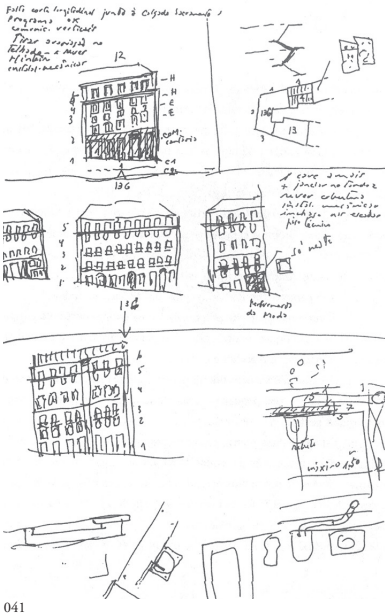
38. TRIGUEIROS, Luiz, Idem, em *Para uma Arquitectura Portuguesa de Hoje*, p.12

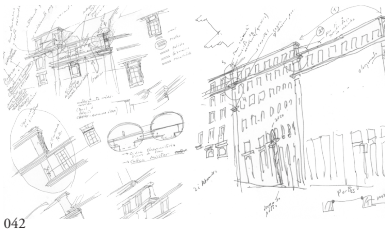
39. TRIGUEIROS, Luiz, Idem, Ibidem.

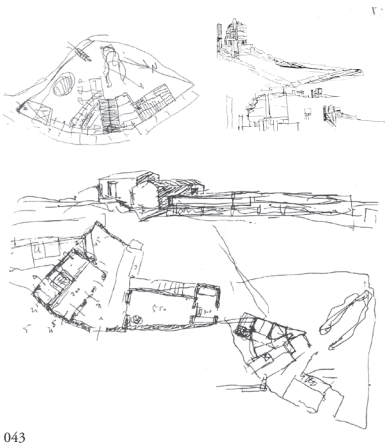
044

045

046


041


042


043

047

041 e 042. Esquissos de Álvaro Siza. Estudos para a intervenção no Chiado e Terraços de Bragança; **043**. Esquissos de Siza. Estudos para a recuperação da Casa Alcino Cardoso em Moledo; **044** a **046**. Terraços de Bragança, Lisboa. Relação com a envolvente; **047**. O novo volume da Casa Alcino Cardoso em relação com as pré-existências.

Álvaro Siza (Matosinhos, 1933)

"La historia aparece siempre como un hilo conductor, aunque sea por oposición. Un hilo conductor de la transformación de la ciudad y de la tranformación del hombre."[40]

Álvaro Siza Vieira, várias vezes premiado nacional e internacionalmente, dispensa introduções, é o mais conceituado arquitecto contemporâneo português. O seu trabalho é incontornável quando se procura definir a linha cronológica de uma metodologia projectual ligada à chamada *Escola do Porto*. A sua obra é única, surpreendente e, desde o primeiro projecto, de elevada qualidade, sensibilidade e originalidade. As suas arquitecturas reflectem sempre uma imensa sabedoria e conhecimento tanto cultural, como histórico e arquitectónico, profundamente enraizadas no contexto em que se inserem, sem receio de assumir a sua contemporaneidade.

Os seus projectos são interpretações criativas onde a invenção antecede a transformação, fruto de um processo extremamente intenso, de uma forma de ver a realidade e de captar as pistas que apontam o caminho. Álvaro Siza explica: "Começo um projecto quando visito um sítio […] Outras vezes começo antes, a partir da ideia que tenho de um sítio (descrição, uma fotografia, alguma coisa que li, uma indiscrição). […] Um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação."[41] A sua arquitectura nasce desses sinais que o sítio transmite, Siza relaciona-os, conecta-os através da construção. Faz ver, revela a verdade do contexto.

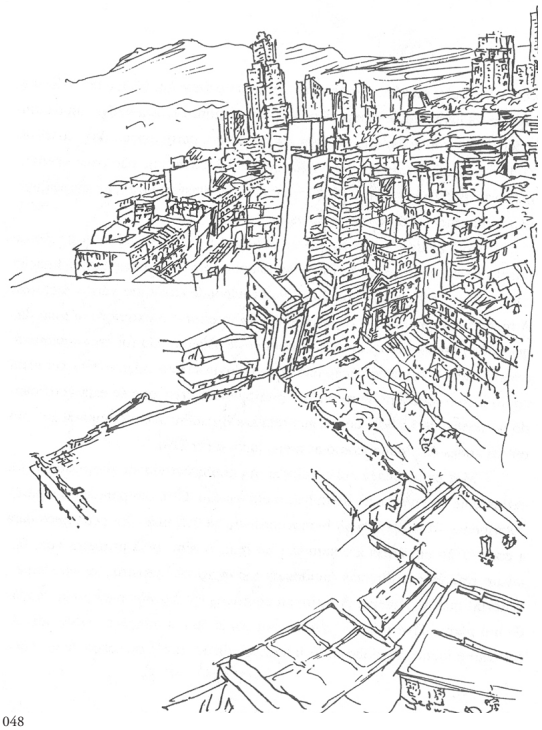
Siza estabeleceu um percurso evolutivo de grande diversidade e extremamente rico em experimentações, no entanto, é possível identificar uma série de premissas que se vão mantendo fixas, tal como: a atenção prestada às preexistências, ao lugar, à paisagem específica e às suas características; a relação da escala e a eleição dos materiais, que são as questões operativas a que dá mais importância.

Álvaro Siza parte para o projecto sem qualquer preconceito *à priori*, rejeita a definição de uma teoria arquitectónica sua, de uma metodologia que aplique repetível e constantemente: "Se teoria, falando de Arquitectura, significa um conjunto de regras registáveis e reutilizáveis, então sinto-me bem ao não ter teoria (como por vezes é dito). Não sei de nenhuma tranquilamente aplicável. O rolar do tempo, por acelerado, não o permite nem perdoa.

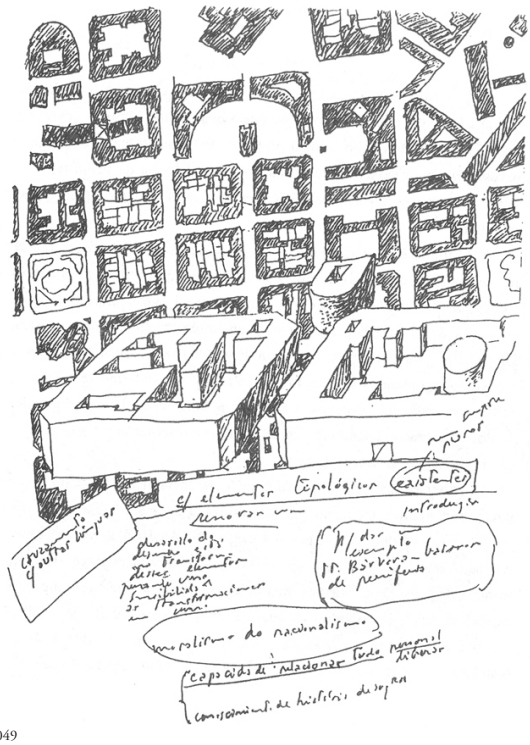
---

40. El Croquis 140 – *Álvaro Siza 2001/2008 the meaning of things*. Juan Domingo Santos, *El Sentido de las Cosas*, una conversación con Álvaro Siza, 2007, p.20.

41. SIZA, Álvaro, *Textos 01*. Porto Civilização Editora, 2009, *Oito Pontos*, p.27.



048



049

048. Esquisso de Álvaro Siza, Plano para a expansão de Macau, Macau 1983-1984, Vista da Cidade; **049**. Esquisso de Álvaro Siza, Plano para a expansão de Macau, Macau 1983-1984, Estudo dos Blocos

Constantemente se reduz a ponto de partida. A própria pesquisa vai abandonando ou ultrapassando e assim sucede a cada novo projecto, apesar de sucessivas experiências. O exercício de projecto não aceita um momento de segurança, de saber estável, mesmo se inconscientemente provisório."[42] Assim, cada projecto é encarado como um caso único, de complexidade singular e daí a impossibilidade de ser solucionado por um método fixo, claro e imutável.

"Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que nada do que faço aponta caminhos. Que não é pedagógico. Uma espécie de barco ao sabor dos ondas que inexplicavelmente nem sempre naufraga (ao que me dizem também). […] Estudo correntes, redemoinhos, procuro enseadas antes de (ar)riscar. […] Não me atrevo a pôr a mão no leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros." (SIZA, 2009: 28 e 29)

Tal como Távora, Siza recorre frequentemente à História e à Tradição para resolver questões de relação com pré-existências e com o contexto. Considera-as instrumentos essenciais para a criação: "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"[43], mas há que as utilizar com sabedoria, sem cair em mimetismos. "Pienso que quien quiera innovar encuentra siempre un desafio en la tradición, y que la innovación pasa inevitablemente por la tradición."[44] Assim, Siza afirma que procura "não ser tradicionalista e não ignorar as raízes."[45], que procura encontrar as soluções na "singularidade das coisas evidentes"[46].

Defende que todos os arquitectos projectam manipulando a memória, consciente ou inconscientemente já que "o conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um"[47], memórias que vertem inevitavelmente para o projecto. É nesta medida que Siza dá grande relevância às viagens, à experiência física da apreensão da arquitectura, já que considera as memórias armazenadas matéria passível a ser interpretada e transformada no projecto. "Convido frequentemente os estudantes a viajar e a observarem com atenção. Aprender a *ver* é fundamental para um arquitecto, existe

---

42. SIZA, Álvaro, Idem, *Ser Teórico*, p.383.

43. SIZA, Álvaro, Idem, *Oito Pontos*, p.28.

44. El Croquis 140 – *Álvaro Siza 2001/2008 the meaning of things*. Juan Domingo Santos, "*El Sentido de las Cosas, una conversación con Álvaro Siza*", 2007, p.20.

45. SIZA, Álvaro, *Textos 01*. Porto, Civilização Editora, 2009, *Nota Autobiográfica*, p.187.

46. SIZA, Álvaro, Idem, p.29.

47. VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*. Lisboa, Edições 70, 2000, p.37.

uma bagagem de conhecimentos aos quais inevitavelmente recorremos, de modo que nada de quanto façamos é absolutamente novo."[48]

Em relação à intervenção em património arquitectónico, Siza prefere utilizar a expressão *recuperar*, uma vez que considera que "recuperar es algo que va más allá de lo físico y de lo material"[49], enquanto que a sua ideia de "restauración tiene que ver con la consolidación de la parte de un edifício importante, independientemente de su función."[50] Utiliza este termo num âmbito mais alargado, que não se restringe à matéria física, mas engloba a atmosfera que envolve o património, característica que deve ser cuidada e preservada.
Não restaura, não porque não lhe é pedido que o faça, mas porque a sua visão é outra. Quando questionado a propósito de um possível restauro da *Vénus de Milo*, Siza afirma que nunca seria capaz de lhe colocar os braços, "en primer lugar porque seria incapaz de hacer el brazo con la misma calidad material que el original, y además por otros motivos que nos conducen a hablar del tema de la ruína. Recuerdo un escritor que decía que *nada es mas bello que la ruína de una cosa bella*; por eso la cicatriz de la historia en cierta medida enriquece y da una densidad distinta a las cosas haciendo desaparecer lo que no es esencial, lo que no es verdaderamente sólido, y ésa es la belleza de la ruína…".[51] Tal como Ruskin, presta devoção à ruína e defende a passagem do tempo como um fenómeno irrepetível e irrecuperável[52] mas, no entanto, considera absolutamente necessário intervir nos edifícios históricos para que estes possam sobreviver.
Quando *recupera*, preocupa-se principalmente com a manutenção da continuidade histórica – que, por um lado, se assegure a integridade do edifício, conservando o seu carácter, a atmosfera do seu lugar e a sua autenticidade e que, por outro, se modernize o seu uso, sem recear as novas tecnologias. Surpreende-se quando "…en un edifício antiguo se introducen sin critério ni justificación fragmentos de un nuevo lenguaje; es como poner el sello de la modernidad"[53], de modo inconsciente, alterando e destruindo completamente a sua essência, muitas vezes permanentemente.

---

48. VIEIRA, Álvaro Siza, Idem, p.139.

49. El Croquis 140 – *Álvaro Siza 2001/2008 the meaning of things*. Juan Domingo Santos, "*El Sentido de las Cosas, una conversación con Álvaro Siza*", 2007, p.22.

50. El Croquis 140, Idem, Ibidem

51. El Croquis 140, Idem, Ibidem

52. "…Veo cada obra terminada como una primera piedra; el resto lo hace la historia, que es la mejor arquitectura, la más paciente, la más sólida en sus opciones y en la que interviene un numeroso conjunto de elementos, empezando pelo primer habitante. (…) me gusta el aspecto que toman las cosas quando por ellas pasa el tiempo, porque ganan en profundidad, se enriquecen aunque sea a traves de los errores." in El Croquis 140 – Álvaro Siza 2001/2008 the meaning of things. Juan Domingo Santos, "El Sentido de las Cosas, una conversación con Álvaro Siza", 2007, p.24.

53. El Croquis 140, Idem, p.18

Tal como já se tem vindo a afirmar ao longo deste trabalho, e a par da sua descrença em metodologias repetíveis, Siza afirma que "intervir sobre el patrimonio supone asumir que no existen reglas ni soluciones a priori, y que no es posible trabajar con ideas preconcebidas; cada caso es diferente".[54] A diversidade das soluções projectuais que Siza adoptou quando confrontado com pré-existências de valor patrimonial reflecte este modo de fazer arquitectura. Para a presente dissertação escolheu-se a Quinta de Santo Ovídio, em Lousada, como caso de estudo mais aprofundado.

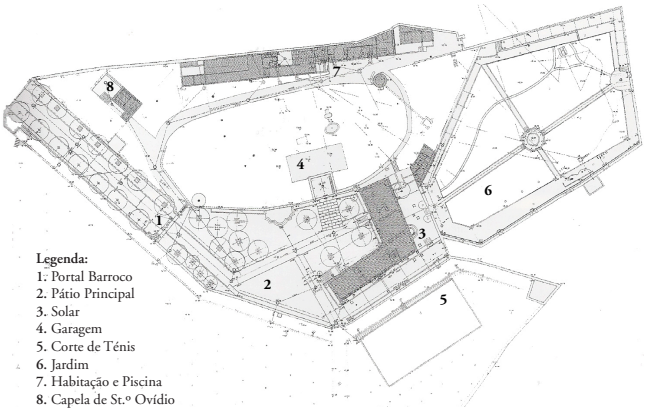
Quinta de Santo Ovídio, Aveleda, Lousada (1989 – 1995)

A intervenção projectada por Siza para a Quinta de Santo Ovídio é uma espécie de resumo da sua obra, uma síntese excepcional que resulta de sucessivos gestos pontuais que respondem a necessidades específicas e particulares, (re)conectando os vários elementos que a compõem: a rigorosa subordinação à preexistência na intervenção na habitação principal, a recuperação e transformação de uma pequena casa no extremo Norte, as evidentes influências da arquitectura mexicana na piscina interior, a resolução inteligente da construção de uma grande garagem, a nova capela, a preciosidade dos pormenores dos jardins, o cuidado na manutenção da atmosfera da Quinta e das suas memórias.

A Quinta de Santo Ovídio é uma antiga propriedade agrícola construída no século XVII no Noroeste de Portugal, em Aveleda, Lousada. Este conjunto está enquadrado na tradicional atmosfera e paisagem do Douro Litoral: a das vastas extensões de vinhas, a do território de relevo muito diverso, das pequenas colinas e dos caminhos de traçado tortuoso flanqueados por muros de pedra, riachos e bosques. O lugar é o resultado de uma complexa rede de relações estabelecida entre um grupo de construções de muito distinta condição e tipologia, entre as quais se articula uma subtil afinidade de linguagem, distante dos esquemas compositivos rígidos que seriam de esperar do momento histórico da construção da Quinta. No jogo de relações participam tanto os volumes construídos como os espaços ajardinados exteriores, que foram considerados por Siza como peças com a sua própria individualidade ou como espaços de transição entre os diferentes elementos do conjunto.
A intervenção projectada por Siza englobou não só a recuperação e reabilitação das construções originais – o solar, as construções anexas e os extensos jardins – mas também a realização de novas estruturas, como a piscina interior, a garagem, a corte de ténis e a

---

54. El Croquis 140, Idem, Ibidem



Legenda:
1. Portal Barroco
2. Pátio Principal
3. Solar
4. Garagem
5. Corte de Ténis
6. Jardim
7. Habitação e Piscina
8. Capela de St.º Ovídio

050

051

054

052

055

O núcleo central da Quinta. Aqui, Siza respeita a arquitectura antiga e valoriza-a, adoptando uma postura de clara subordinação às pré-existências.

053

056

050. Planta de Cobertura da Quinta de Santo Ovídio, Aveleda, Lousada; **051**. O Portal Barroco Brasonado e a Capela ao fundo; **052**. Pátio Principal da Quinta: Fonte Barroca à esquerda, Solar à direita e ao fundo; **053**. Fonte Barroca esculpida no muro de contenção de terras; **054**. Vistas exteriores do Solar: Poente e Nascente; **055**. Vistas interiores do Solar: cozinha e sala de estar; **056**. A escada interior nova.

capela. Neste sentido, há que interpretar o resultado da intervenção como uma colagem constituída por diferentes episódios autónomos e independentes, que tornam o gesto do arquitecto no conector deste complexo sistema de linguagens, de idades, de memórias e de histórias, extremamente heterogéneo.

Santo Ovídio foi, nas suas origens, uma grande propriedade de produção vinícola, agrícola e florestal mas, nos dias de hoje, a Quinta está reduzida a uma área próxima dos 3 hectares, completamente encerrada por um muro granítico. A entrada na propriedade faz-se pelo extremo Noroeste do conjunto, ao longo de uma avenida flanqueada por muros de granito e duas linhas de árvores, que conduz até um antigo portal barroco, brasonado, granítico (img.051). Atravessado o portal, chega-se ao pátio principal da Quinta, seu núcleo central, plataforma fechada por um muro interior e pela casa principal. O pátio é conformado, a Sul e a Este, pelo volume do solar e, a Norte, por um grande muro de contenção, onde está esculpida uma impressionante fonte barroca e onde se escavou a entrada exterior para a garagem (img.052 e 053).
A vinha encontra-se a Sul e é atravessada longitudinalmente por um caminho que une o pátio à adega e à entrada de serviço da Quinta; em torno da casa existe um extenso jardim; e a Norte está uma velha construção agrícola adossada ao muro exterior da Quinta, na zona mais alta do terreno.

O solar ocupa o extremo Sul da Quinta, construção sólida, de dois pisos, com paredes em granito e planta em "L" aberto para o pátio. A imagem geral deste edifício é caracterizada pela composição das aberturas, perfeitamente coordenada com a sua estereotomia (disposição dos blocos de granito), e pela presença de uma escada exterior que faz o acesso ao piso superior da casa. A casa estava organizada em duas zonas distintas e sem comunicação: o piso térreo destinado ao armazenamento, oficinas e garagem, e o piso superior de uso doméstico. Para além de não existir qualquer necessidade de a alterar, as possibilidades de intervenção no interior deste edifício eram poucas devido à sua compartimentação. Assim, os espaços fora de uso, de funções agrícolas, foram incorporados na habitação, criou-se uma conexão entre os dois pisos e, deste modo, a volumetria geral e as fachadas não sofreram alterações.

Originalmente, no piso térreo, estava um estábulo, um armazém, uma oficina e uma garagem e, no piso superior, uma sucessão de alcovas, quartos e salas, servidas por um corredor, que terminava na cozinha, localizada na extremidade oposta. A adaptação aos novos usos propostos implicou a reorganização da compartimentação original, a realização de trabalhos de reconstrução nos tectos e paredes interiores e ainda a construção de uma escada interior.

057

058

059

060

061

062

063

057. Vista do Pátio Principal para Norte: a Fonte Barroca, a garagem dissimulada, a nova capela do lado esquerdo e Habitação e Piscina ao fundo; **058 a 061**. Pormenores do Jardim. Ambiência geral da Quinta; **062**. Pormenor da construção Norte; **063**. Pormenor da Garagem: as diferentes estereotomias.

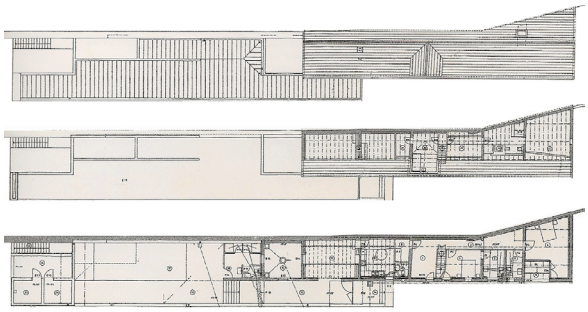
Hoje, no piso térreo encontra-se a sala de estar, a sala de jogos e um quarto com quarto de banho e, no piso superior, o átrio de entrada, casa de banho e vestíbulo, a sala de estar, a biblioteca (onde se desenhou o novo acesso vertical, img.056), a sala de jantar e a cozinha.

Nas traseiras do edifício principal, na direcção Este, estende-se um grande jardim que se preservou na sua integridade (img.058). Apesar do seu estado deteriorado, que impossibilitou a compreensão do desenho original, ainda era relativamente fácil identificar alguns dos seus elementos mais importantes: três muros altos e um baixo, um pequeno pavilhão e duas entradas que definiam um eixo longitudinal, ao longo do qual se dispunham outros elementos complementares. Na perpendicular a este eixo longitudinal estava outro, secundário, que definia um espaço de sombra e de repouso, onde se encontrava um pequeno espelho de água cercado de vegetação, buxos e camélias coloridas (img.059 e 060). Desenhou-se um caminho, de traçado sinuoso e aparentemente aleatório, que percorre o terreno, gira em torno de uma mesa em ardósia e atravessa o canal de irrigação em granito que conduz água aos terrenos mais próximos. Adicionou-se uma pérgola e restaurou-se o pavilhão (*belvedere*).

Este jardim apresenta um conjunto de pormenores a que o arquitecto prestou grande atenção e teve o cuidado de preservar, uma série de elementos cuja precedência não é possível decifrar: pré-existências ou novas presenças, todas elas – muretes, bancos, pavimentos, caminhos, o canal de irrigação – constituem uma espécie de campo arqueológico sem data, memórias da Quinta que compõem a sua atmosfera. (img.061)

A intervenção no sector Sul da Quinta conta também com a construção de novos elementos que, pela sua dimensão e tipologia, podiam provocar uma grande alteração da imagem global do conjunto: o campo de ténis e a garagem para seis automóveis.
O corte de ténis implanta-se perto e paralelamente à fachada Sul da casa principal, protegido por um dos muros interiores da Quinta e por uma pérgola revestida com trepadeiras e, assim, torna-se imperceptível a partir do exterior e das perspectivas principais. O estacionamento, que devia ser colocado perto da habitação, é resolvido no muro de contenção, semi-enterrado na plataforma ajardinada, com entrada perto da fonte barroca, fundindo-se deste modo com a envolvente. A garagem consiste, então, num pátio quadrangular de seis metros de lado, granítico, onde Siza joga com vários tipos de estereotomia. Uma escada de degraus de granito em balanço está incrustada num dos lados do pátio, como nos terraços tradicionais do rio Douro, e conduz directamente à cota alta do muro, acedendo assim à plataforma ajardinada. (img.063)

064



065

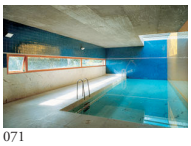
066

067

068

069

070



071

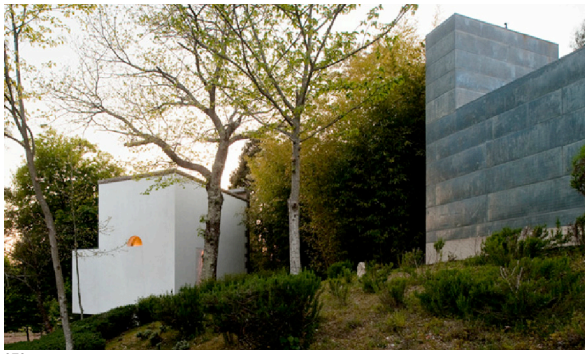
072

064. A sobreposição da nova entrada transparente da Piscina na habitação pré-existente; **065.** Planta de Cobertura, primeiro piso e piso térreo da construção Norte (habitação da filha dos proprietários e piscina interior); **066**. Alçado Sul; **067 e 068**. Exterior e relação com construções envolventes; **069 a 072**. Interior da Piscina coberta: a surpresa dos materiais, dos reflexos e das cores.

Álvaro Siza interveio também numa primitiva construção adossada ao muro no limite Norte da Quinta, numa posição claramente dominante em relação ao conjunto que, originalmente, não era mais do que uma construção auxiliar de carácter agrícola. Este edifício, construído em granito, foi recuperado e transformado na habitação da filha dos proprietários da quinta. Aqui, a intervenção respeitou o desenho pré-existente das fachadas, das coberturas inclinadas e da grande água furtada revestida a ardósia. A partir do topo Oeste desta construção e separado dela por um pequeno pátio quadrangular, desenvolve-se um edifício novo que corresponde à piscina interior e suas dependências. A entrada neste volume faz-se lateralmente, através de um corpo em vidro que se sobrepõe à construção pré-existente (img.064).

O edifício novo corresponde a uma vontade do arquitecto de recuperar a primitiva construção agrícola e de a trazer para a contemporaneidade. A fachada Sul é revestida a zinco e a métrica das suas juntas reproduz as dimensões da estereotomia do edifício antigo (img.066). No interior, uma grande surpresa. Este edifício revela conexões surpreendentes entre Álvaro Siza e Luís Barragán. Siza utilizou variações cromáticas inspiradas na arquitectura mexicana, país que tinha visitado recentemente, característica pouco comum na sua trajectória projectual, combinadas com um material tradicionalmente português – o azulejo.
Azulejos de cores intensas e sensuais, azul e amarelo, cobrem as paredes interiores da piscina, criando reflexos, tonalidades, ambientes e brilhos surpreendentes, que variam de acordo com a intensidade da luz. O interior é iluminado por um grande rasgo horizontal e baixo na fachada frontal e por uma clarabóia que pode ser parcialmente removida nos dias mais quentes (img.069 a 072).

Por fim, a nova capela, construída para o casamento da filha dos proprietários da Quinta, está implantada no extremo Norte da propriedade, entre o volume da piscina e a avenida de acesso ao conjunto, integrada entre um maciço de árvores (img.078). Vem substituir uma construção religiosa antiga dedicada ao Santo Ovídio, mandada destruir por um antigo proprietário incomodado pela afluência de fiéis. Aqui, Siza, apesar de trabalhar à pequena escala, cria um edifício surpreendente pela sua intensidade, capaz de expressar um sentido de espiritualidade no dia-a-dia.
A nova capela é um volume compacto cúbico, despojado de qualquer tipo de decoração, cuja simplicidade geométrica é apenas quebrada pela projecção da sacristia, pequena caixa que conforma um alpendre no lado Sudoeste (img.074). Para responder à pendente do terreno, a capela é colocada sobre um pódio de granito, criando assim a imagem de caixa hermética pousada num tabuleiro. O novo templo é acedido através de um caminho paralelo à avenida de entrada na Quinta e a partir do portal barroco. O percurso de acesso é



073

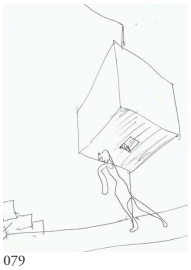
078

074

081

082

075



079

083

080

076 077

084

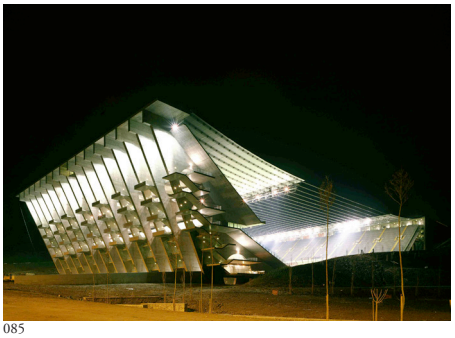
073. Aproximação à Capela, relação com o volume da Piscina Coberta; **074**. Percurso até à entrada na capela, Fachada Nascente da Capela; **075**. Pequeno volume em projecção correspondente à sacristia; **076**. Percurso até à entrada na Capela: a relação das diferentes fachadas e materialidades; **077**. Adro da Capela e Fachada Poente; **078**. O percurso ladeado de muros de granito até à Capela; **079 e 080**. Esquissos de Álvaro Siza: Estudos da Capela de Santo Ovídio; **081 e 082**. Interior da Capela de Sto. Ovídio; **083**. Esquisso de Álvaro Siza: Estudo para o interior da Capela; **084**. Pormenor do Interior da Capela.

feito ao longo da fachada lateral da capela que, passando por baixo do pequeno volume em projecção da sacristia (img.075), conduz até uma escada e que por sua vez acede à plataforma sobre elevada, transição entre o quotidiano e o divino, espaço granítico de reunião antes de entrar no pequeno templo (img.076). A materialidade granítica da plataforma contamina a fachada de entrada, também em granito (img.077). As restantes fachadas são rebocadas, lisas, brancas. As dimensões da planta remetem a dimensões habituais em construções semelhantes em outras propriedades da região. O espaço é simples, sóbrio, em betão à vista, mínimo nas dimensões e depurado nos acabamentos, despido e extremamente íntimo, meticulosamente desenhado até ao mais pequeno pormenor (img.081). Caracteriza-se pela presença de pouco mobiliário, também desenhado pelo arquitecto, e pelos elementos que remetem para o seu carácter religioso: o altar, bloco de granito impecavelmente talhado; a reduzida janela semi-circular que ilumina o presbitério, que evoca, devido à sua geometria, uma abside; a pequena sacristia do lado direito da nave, que parece conformar um transepto; e, finalmente, a abertura cruciforme na fachada oposta que cria jogos de luz inesperados. Com a sua geometria simples e ausência de decoração, a capela evoca à espiritualidade, à reflexão e à oração. Apesar de possuir algumas semelhanças com a Igreja do Marco de Canaveses, Siza criou na Quinta de Santo Ovídio um espaço memorável para a contemplação individual, íntimo, não para o culto de uma comunidade.

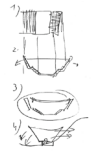
Este projecto é o claro reflexo do seu modo de fazer arquitectura, assente na rejeição de projectar segundo metodologias pré estabelecidas – cada gesto responde a um problema específico. A Quinta de Santo Ovídio constrói-se através da justaposição de uma série de episódios projectuais individuais de linguagem autónoma. As distintas intervenções encontram a sua unidade nas relações subtis que estabelecem com as pré-existências, tal como Siza afirma, "…o trabalho do arquitecto é um trabalho de detective, que procura restabelecer correspondências antigas e vitais, traumaticamente cortadas e mal perceptíveis."[55] Assim, Siza, interpretou a história, as tradições construtivas e culturais locais e criou arquitectura nova em harmonia com o contexto onde está inserida. O vernáculo confunde-se com o moderno, num equilíbrio perfeito entre as construções antigas e barrocas e as construções novas, simples, depuradas.

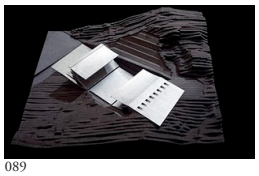
---

55. SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*. Lisboa, Edições 70, 2000, p.99

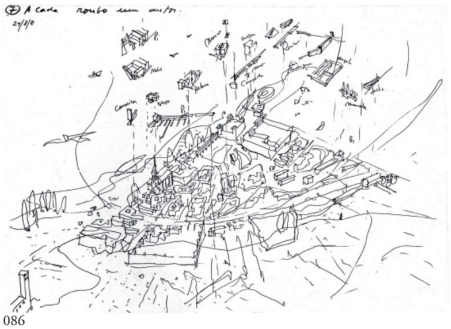


085

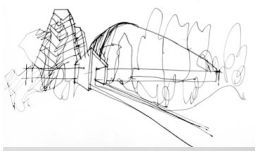


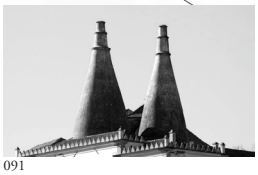


089



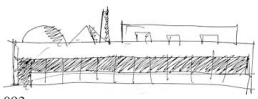
086



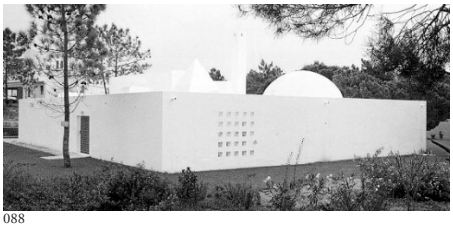


091

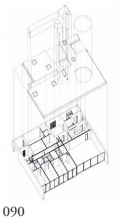
087



092



088



090

085. Estádio Municipal de Braga, 1999-2003; **086**. Esquisso de E. Souto de Moura *A cada roubo um autor*, 1983; **087**. Casa das Histórias Paula Rego, Cascais, 2005-2009; **088**. Casa da Quinta do Lago, Almansil, 1984-1989; **089**. Esquisso de E. Souto de Moura e maquete do projecto: estudo para o Estádio M. de Braga; **090**. Axonometria da Casa da Quinta do Lago; **091**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo para a Casa das Histórias e Chaminés do Palácio de Sintra; **092**. Fotografia de um pátio interior da Casa da Quinta do Lago e Esquisso de E. Souto Moura: estudo do alçado da Casa da Quinta do Lago

Eduardo Souto de Moura (Porto, 1952)

"Creo que continuidad y diferencia no son cosas incompatibles; que la arquitectura require madurez. Tiene algo que ver con el passado, con la historia. La buena arquitectura es aquella que parte de una continiudad anterior y aporta algo a lo que tiene ante si." [56]

Eduardo Souto de Moura foi recentemente premiado com o mais importante prémio internacional de Arquitectura – o *Pritzker Architecture Prize* de 2011, confirmando-se assim a exemplaridade da arquitectura que produz. Na sua obra, singular no contexto actual, de grande originalidade e sabedoria, transparece sempre um profundo conhecimento da história da arquitectura e da cultura em geral. O seu trabalho não é óbvio, revela uma grande inteligência e seriedade. Requer "an intense encounter, not a quick glance. And like poetry, it is able to communicate emotionally to those who take the time to listen. His buildings have a unique ability to convey seemingly conflicting characteristics — power and modesty, bravado and subtlety, bold public authority and sense of intimacy — at the same time."[57]

Quando projecta relaciona razão com desejo: geralmente explica-se com questões pragmáticas como os meios de produção e os desejos do cliente. A arquitectura que desenha, claramente do nosso tempo, apresenta-se de linguagem contemporânea mas enraizada na tradição arquitectónica.

Eduardo Souto de Moura procura pistas no terreno e na sua memória, uma foto, uma frase… Afirma que o sítio, o contexto envolvente da obra, é um "pré-texto que desencadeia múltiplas interpretações"[58], instrumento fundamental para a criação arquitectónica, é lá que se escondem ou se revelam as soluções a adoptar. Processo *herdado* do mestre Fernando Távora, método desenvolvido, ensinado e utilizado ainda hoje na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

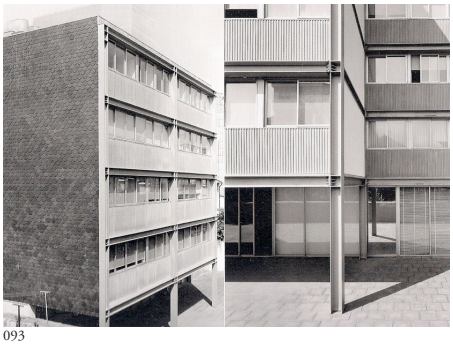
Utiliza análises tipológicas, faz referências ao tipo e à história, como na *Quinta do Lago* (img.088) (referência à arquitectura árabe), interpreta e aplica memórias que foi acumulando ao longo da sua vida, tanto de experiências físicas, como de outras ligadas à sua imaginação,

---

56. El Croquis 146, *Souto de Moura 2005 – 2009 Teatros del Mundo.* Madrid, Entrevista a Souto de Moura, El Croquis Editorial, 2009, p.8 e 9.

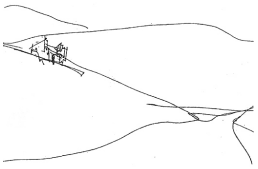
57. Texto de comunicação do vencedor do Prémio Pritzker 2011 in http://www.pritzkerprize.com/laureates/2011/jury.html, consultado em 10 de Abril de 2011.

58. AA.VV., *Santa Maria do Bouro. Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro.* Eduardo Souto de Moura. Porto, White & Blue, 2001, p.16.

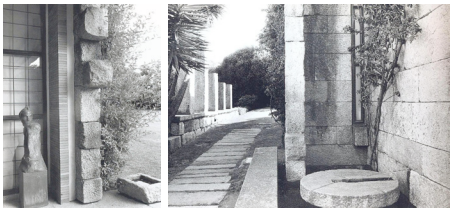


093

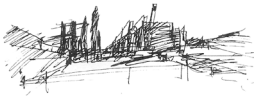
094



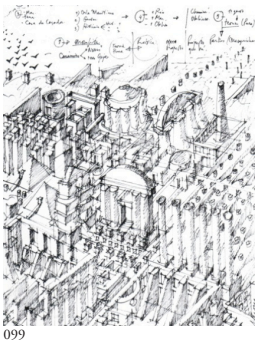
097



095



098



099

096

093. Bloco de habitação na Rua do Teatro, Porto 1992-1995, *Os materiais tradicionais desenham formas novas e os materiais modernos dispõem-se de acordo com a tradição*; **094**. Reconversão de uma ruína no Gerês, Vieira do Minho, 1980; **095**. Pormenores da Casa II em Nevogilde; **096**. Mercado Cultural do Carandá, Braga, 1997-2001; **097**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo para a reconversão da ruína no Gerês; **098**. Esquisso de E. Souto de Moura: Estudo para II em Nevogilde; **099**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo para o Mercado do Carandá Braga.

como na *Casa das Histórias de Paula Rego*, onde reporta às chaminés do Palácio de Sintra (img.087 e 091). Assim, na sua aparente simplicidade formal, os edifícios desenhados por ele tecem redes de referências mais ou menos complexas – relaciona as características da região em que se inserem com a sua paisagem envolvente, o terreno e a história.
Emprega os materiais tradicionais de uma forma requintada – granito, madeira, mármore, tijolo, ferro, betão – já que altera a sua presença aplicando-os de forma diferente, normalmente em analogia com a tradição construtiva, numa dialéctica entre a autenticidade dos materiais e as novas técnicas. Os materiais tradicionais desenham formas novas e os materiais modernos dispõem-se de acordo com a tradição (img.093).

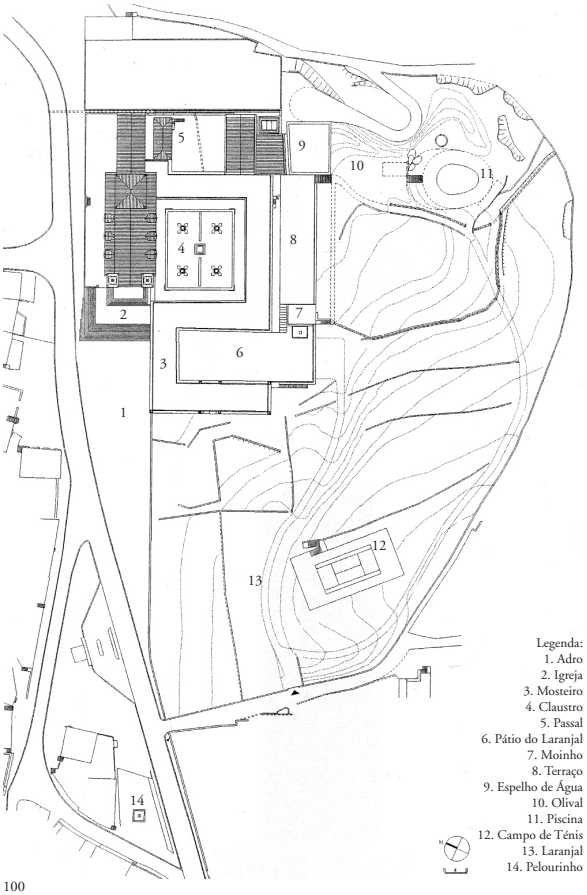
São vários os casos em que Souto de Moura intervém em pré-existências, sempre com grande sensibilidade e originalidade. De certa forma, cada um deles, para além de se deixar influenciar pelas antecedências que se encontram no lugar, contém já as premissas de que parte o próximo projecto: "Contaminated and contaminant."[59] Desde a construção do Refúgio no Gerês, contido no interior de uma ruína (img.094 e 097); passando pela Casa 2 em Nevogilde, reconstrução quase romântica onde se desenham também as pré-existências, numa tentativa de recriar memórias (img.095 e 098); até ao Mercado Cultural do Carandá, onde transforma o edifício numa ruína contemporânea (img.096 e 099), as suas obras têm sempre um carácter experimental, funcionam sempre como *laboratórios* de arquitectura. Existe uma pré-disposição – e uma certa ironia até – para experimentar novos filões conceptuais, procurando questionar as abordagens teóricas baseadas em princípios pré-estabelecidos, como por exemplo os difundidos pelas cartas internacionais. Neste sentido, Souto de Moura tem dado um forte contributo para o debate em torno das questões actuais sobre a intervenção em monumentos.

Para Souto de Moura a "arquitectura no tiene por qué ser sincera. Los griegos no son sinceros cuando colocan los triglifos en el encaje de las traviessas de madera, y luego tapan todo eso con el entablamento."[60] Assume a possibilidade, até necessidade, de manipular a preexistência de forma a adequá-la ao projecto, divergindo assim da postura de Fernando Távora. Manipula a história, utiliza-a como ferramenta, não de uma forma mecânica, sem critério, mas através de abstracções e depurações, estabelecendo assim a relação entre o antigo e o novo de uma forma mais subtil e sensível.

---

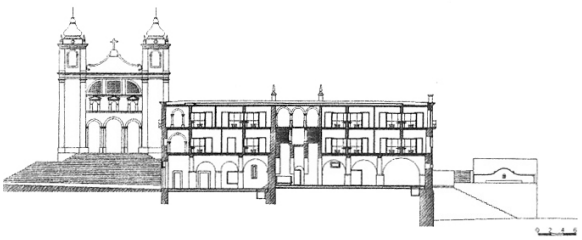
59. AA.VV, *Eduardo Souto de Moura: Temi di progetti, Themes for Projects*. Milano, Cataloghi dell'Accademia di Architettura dell'Università della Svizzera Italiana, Mendrizio, Skira editore, 1998, p.12.

60. El Croquis 146, *Souto de Moura 2005 – 2009 Teatros del Mundo*. Madrid, *Entrevista a Souto de Moura*, El Croquis Editorial, 2009, p.15



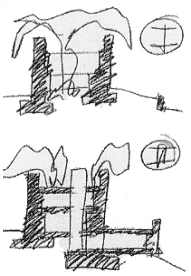
Legenda:
1. Adro
2. Igreja
3. Mosteiro
4. Claustro
5. Passal
6. Pátio do Laranjal
7. Moinho
8. Terraço
9. Espelho de Água
10. Olival
11. Piscina
12. Campo de Ténis
13. Laranjal
14. Pelourinho

100



101

103



106

"Não estou a restaurar um mosteiro. Estou a construir uma pousada com as pedras de um mosteiro..." (AA. VV., 1998: 23)

104

105

102

107

108

100. Planta de Cobertura da Pousada de Santa Maria do Bouro, Amares, Braga; **101**. Corte transversal pela nova pousada; **102**. Vista aérea do Conjunto; **103**. Evolução Construtiva do Conjunto: Estudo Arqueológico; **104**. O Mosteiro de Santa Maria do Bouro em 1946; **105**. O Mosteiro de Santa Maria do Bouro em 1962; **106**. Esquisso de E. Souto de Moura: Pressupostos para a Intervenção no Mosteiro de Santa Maria do Bouro; **107**. O Pátio do Laranjal e o Espelho de Água; **108**. Vista do Terraço.

O grande debate que manteve com Távora aquando da construção da **Pousada de Santa Maria do Bouro**, em Amares tinha precisamente a ver com esta questão – até que ponto se deve manipular a história e criar um edifício verdadeiramente *novo*? Souto de Moura afirma: "Yo no hice un edifício de una ruína, hice un edifício moderno. Siempre dice que me sentia muy confuso durante el proyecto, y tambien durante la obra, cuando iban surgiendo diversos estratos históricos. Llegue a la conclusion de que ténia que fijar un siglo, y como no conseguia sentirme cómodo con ninguno de los anteriores, hice por motivos de orden pragmático un edifício contemporâneo com las piedras antiguas. […] Távora resolvia ese problema fijando un tiempo, el siglo XIX, en el que los monasterios eran blancos, tenian tejas e carpinterias de madera. Y yo pregunto: por qué no puedo escoger el siglo XX en vez del XIX?"[61]

Pousada de Santa Maria do Bouro, Amares, Braga (1989 – 1994)

Uma transformação silenciosa. Este projecto é uma intervenção extremamente subtil e delicada e ,contudo, é das transformações mais radicais no nosso país. *A ruína deixa de ser arquitectura e passa a ser natureza*, projecta-se um silêncio metódico, uma quietude provocada. Aqui Souto de Moura alterou profundamente o monumento e, no entanto, foi capaz de capturar raízes que remetem para uma linguagem familiar, presente na memória colectiva e que, por isso, tranquiliza e sossega as mentes mais zelosas pelo património.

O Mosteiro de Santa Maria do Bouro, originalmente construído no século XII, de ordem cisterciense, está implantado numa encosta da Serra de S. Mamede, isolado, rodeado pelos terrenos agrícolas da antiga quinta. Consiste num conjunto de volumes articulados, de dominante horizontal, quebrada pela verticalidade das torres sineiras da Igreja, a Norte (img.102). A imponente igreja é precedida por uma escadaria ampla no ângulo que forma com o edifício monástico, de dois pisos. Este volume, em "S", conforma um claustro a Nascente e um pátio, novo, a Sul. Do conjunto faz parte um terraço, dois tanques de pedra, uma piscina oval, um campo de ténis, jardins percorridos por caminhos em calçada portuguesa, horta, laranjal, olival e campos de vinha.

Um rigoroso estudo arqueológico (img.103) foi desenvolvido por historiadores e arqueólogos,

---

61. El Croquis 146, *Souto de Moura 2005 – 2009 Teatros del Mundo*. Madrid, *Entrevista a Souto de Moura*, El Croquis Editorial, 2009, p.22.

ferramenta fundamental para se dar início à adaptação do mosteiro a pousada. Do estudo conseguiu-se perceber a evolução do conjunto desde a época românica e chegou-se à conclusão que o mosteiro sofreu várias alterações ao longo dos séculos XIII, XVI, XVII e, por fim, uma mais radical no século XVIII. Assim, será fácil encontrar estratos românicos, maneiristas, barrocos, rococós, neoclássicos e, agora, contemporâneos na Pousada de Santa Maria do Bouro.

Em 1988, quando o projecto de reconversão do mosteiro foi encomendado ao arquitecto Souto de Moura, o conjunto estava em profundo grau de degradação, abandonado e descaracterizado. O arquitecto deparou-se, assim, com uma ruína do que uma vez havia sido um mosteiro. Apesar do rigoroso estudo arqueológico desenvolvido, não era possível definir um século que o identificasse, ou um estilo que o definisse, factor determinante para a definição da postura adoptada no projecto – uma vontade de fixar esta imagem poética do edifício, a da sua ruína. Souto de Moura afirma: "Não estou a restaurar um mosteiro. Estou a construir uma pousada com as pedras de um mosteiro..."[62]
Assim, o arquitecto vem a aperceber-se que, tal como acontece em toda a História da Arquitectura, os edifícios fazem-se das diferentes operações executadas por vários agentes, e que, assim, a sua intervenção será mais um episódio na longa vida do mosteiro. Deste modo vai alterando a sua postura perante as pré-existências e perde *complexos*, esquece-se do projecto, assume a sua vontade de construir um edifício moderno a partir da matéria existente.

A ruína agora faz parte do novo edifício. A transformação é incluída no seu ciclo de vida natural, não se enfatiza a diferença entre o novo e o antigo, um não se impõe sobre o outro; não se distingue um do outro: "Os novos pavimentos não se distinguem dos antigos […] as deslocações dos arcos são imperceptíveis […] as vigas de betão que reforçam a galeria aberta não são nem mostradas nem ocultadas. […] A ruína ainda lá está mas não é romântica. É apenas a recordatória de uma *forma de passagem.*"[63] É uma memória de um mosteiro.
Assim, numa postura próxima à de John Ruskin, assume-se uma atracção pela incerteza do inacabado, já que o fim de todos os edifícios é a sua transformação em ruína, embora a intervenção siga uma linha violletiana. Recusa-se a simples consolidação da ruína para uso contemplativo, injectam-se novas funções, usos, materiais e formas.
Este projecto reflecte métodos já experimentados anteriormente, mas à pequena escala,

---

62. AA.VV, *Eduardo Souto de Moura: Temi di progetti, Themes for Projects*. Milano, Cataloghi dell'Accademia di Architettura dell'Università della Svizzera Italiana, Mendrizio, Skira editore, 1998, p.23.

63. AA.VV., *Santa Maria do Bouro. Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Eduardo Souto de Moura. Porto, White & Blue, 2001, p.61.

na Casa 2 de Nevogilde, a *Bela Adormecida*, onde Souto de Moura utilizou fragmentos de pedra antigos para construir um edifício novo. Junta blocos expectantes de alguma coisa já desaparecida. Constrói com pedras de um outro sítio qualquer, possivelmente de uma ruína. As pré-existências são inventadas e manipuladas e apelam às memórias mais românticas – uma fonte, pilares de granito... Santa Maria do Bouro é o laboratório, à escala monumental, destes pressupostos.

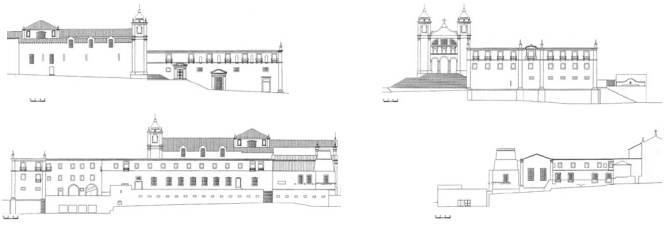
Neste projecto, os fragmentos são a matéria pictórica disponível, manipulável, da construção de uma tectónica fictícia, já que a estereometria é totalmente desmontada e depois reconstruída. As peças de cantaria foram pacientemente reordenadas, como uma ordem corrigida violletiana, sem, no entanto, se tornar num restauro estilístico, sem cair em idealismos históricos, mas reconhecendo as transformações inevitáveis a tal intervenção de vontade de abstracção.
A estratégia projectual adoptada é universal e abstracta. Um corpo histórico, a que são adicionados novos usos e por isso também novas formas, sem se procurar conciliar as lógicas formais e construtivas do edifício pré-existente. Assim, subverte-se a interpretação histórica, cria-se uma nova envolvente, altera-se, geram-se novos cenários: move-se e substitui-se matéria.

Adoptam-se dois gestos essenciais – cobrir e fechar a ruína. Uma vez recuperada, a intervenção deverá desaparecer, tornar-se-á invisível. A cobertura passou a plano vegetal, uma laje de betão ajardinada, que ficará sujeita às mesmas transformações que a natureza à sua volta, tornando assim o *Tempo* no factor responsável por fazer a intervenção desaparecer. Esta procura da invisibilidade é estrutural no projecto, dá-se continuidade à vida do mosteiro, mas através de uma nova forma. Eduardo Souto de Moura aceita e inclui a necessidade de usar a artificialidade para se recuperar a naturalidade do edifício.
Fixa-se a imagem da ruína parada no tempo e, para isso, mantêm-se elementos antigos e eliminam-se vestígios que a possam perturbar – as paredes portantes de granito são conservadas, não se reconstrói o telhado, as janelas não voltam a ter caixilhos de madeira aos quadrados, desenham-se sem caixilharia aparente e com vidro anti-reflexo, como se só as antigas paredes existissem e se tratasse de um cenário. O desenho das janelas é de grande importância para a construção desta imagem teatral: as cortinas azuis acinzentadas, "por detrás dos vidros, parecem pedaços do próprio céu, espalhados por cima da cornija do edifício" [64], reforçando a sua imagem de buracos.

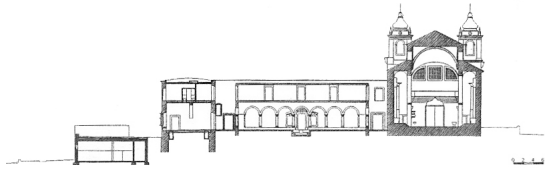
---

64. AA.VV., Idem, Ibidem

109



110



111

113

114

115

112

116

117

118

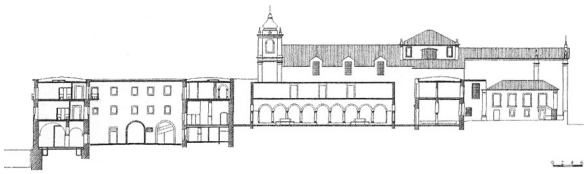
109. Plantas da Pousada de Sta Mª do Bouro: cave, piso térreo,1º piso e 2º piso; **110**. Alçados da Pousada de Sta Mª do Bouro: Norte, Poente, Sul e Nascente; **111**. Corte 33' pelo Claustro; **112**. O Pátio do Laranjal; **113**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo para os interiores; **114**. Uma das salas de estar; **115**. Escadaria do átrio; **116**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo para os interiores; **117**. O restaurante; **118**. A chaminé revestida a tijolo.

A organização funcional do mosteiro foi alterada para albergar o novo uso de uma forma pragmática, sem recorrer a analogias e interpretações dos usos anteriores. Privilegiou-se a vivência da ruína como experiência estética. Reorganizaram-se as funções considerando a lógica do crescimento natural do convento: zonas de serviço encaixadas no monte, zonas públicas em torno dos espaços exteriores (claustro, pátio, esplanada) e zona dos quartos no piso superior.
No interior manteve-se praticamente toda a compartimentação original, optando pelo despojamento dos materiais, das formas e da decoração, numa reminiscência ao conceito da arquitectura cisterciense, austera e simples. Redefiniu-se a modelação das antigas celas e as larguras dos corredores, adequando-as às novas exigências do programa.

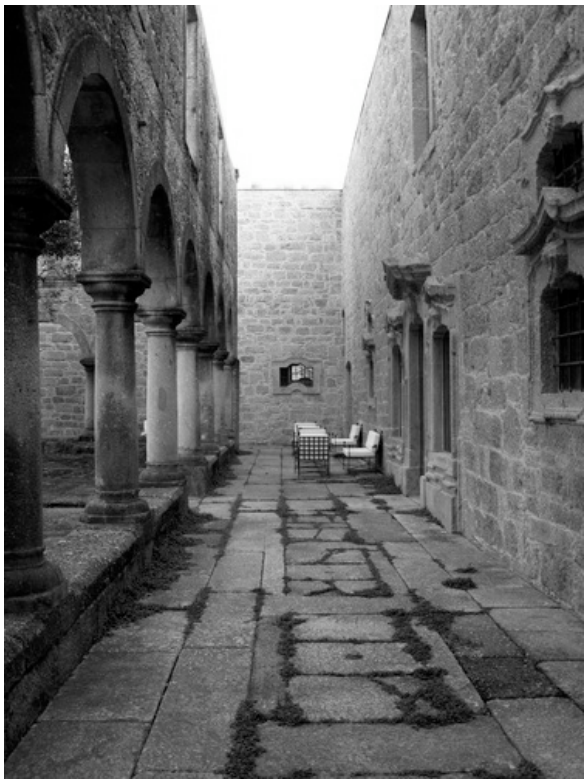
A entrada principal, no piso térreo, leva-nos a um pequeno átrio: do lado esquerdo, a escadaria que dá acesso à recepção da pousada; em frente, o pátio das laranjeiras e do lado direito duas grandes salas – de festas e auditório. Neste piso encontram-se, ainda, todos os espaços técnicos necessários à devida manutenção do edifício.
O acesso vertical entre pisos faz-se pelo elevador situado na recepção ou pela escadaria de pedra localizada no corpo em "L".
O primeiro piso tem duas entradas distintas: a do adro da igreja e a da fachada tardoz. A primeira dá acesso à recepção e daí é possível aceder a uma série de salas de uso comum (televisão, bilhar, bar…), a instalações sanitárias e a alguns dos 32 quartos; a segunda dá acesso aos espaços de lazer exteriores – piscina, campo de ténis e campos envolventes. Retiraram-se as portas às salas de uso comum, para uma maior fluidez do espaço. Algumas delas decoram hoje as paredes da pousada, como memórias do passado.

No topo Este está o velho refeitório, hoje espaço do restaurante, que mantém a sua função e características originais, ampliado até à antiga cozinha, de paredes de granito, composto por três espaços de diferentes dimensões separados por arcos abatidos. Uma grande mesa monolítica de granito ao centro. A grande chaminé da velha cozinha é hoje uma grande clarabóia que ilumina o espaço das refeições e, exteriormente, domina o topo da fachada posterior, revestida a tijolo estreito.
A cozinha liga-se com os espaços de serviço através de uma nova ala semi-enterrada de forma discreta para não perturbar a leitura do conjunto – única parte projectada de raiz. Esta ala, que utiliza um muro pré-existente, esconde as áreas técnicas e serviços e é aproveitada para criar um terraço exterior em espelho de água que se relaciona com os espaços de estar da pousada, articulando-se com o pátio da entrada e a piscina, desenhando um percurso onde a água está sempre presente. Preservou-se assim o sistema hidráulico antigo e tornou-se possível observar e escutar a água à medida que se percorrem os espaços do mosteiro.

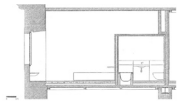
119

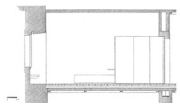


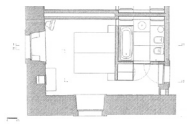
120



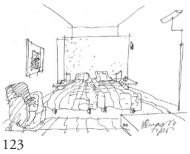
121







122



123

124

125

119. O Claustro e o Sistema hidraulico antigo; **120**. Corte 55': O Claustro e o Pátio do Laranjal; **121**. O Claustro: cenário solto do edifício; **122**. Planta e Cortes do quarto tipo; **123**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo do quarto tipo; **124 e 125**. O quarto.

O segundo piso é ocupado unicamente por quartos e suites, distribuídos através de um corredor que percorre todo o edifício, com tecto de madeira e caixotões resolvidos com vigas de ferro. Nos quartos houve uma grande preocupação em manter a escala original das celas e em assegurar um grande conforto e intimidade. Utiliza-se soalho no pavimento e tectos falsos que escondem as infra-estruturas. Os quartos de banho foram desenhados como se fossem um armário independente que não toca no tecto. Todas as estruturas necessárias a um quarto de hotel (mini bar por exemplo) foram embutidas nas paredes (img.122 a 125).

Também no claustro se aplicou a mesma metodologia geral: foi preservado, tratado como um cenário, solto do edifício. A velha arcaria de suporte do segundo piso é consolidada e tratada como plano decorativo, de dimensão escultórica. O pavimento mantém-se em lajes de granito, ao centro, desenha-se um pátio rebaixado por dois degraus, com quatro laranjeiras, uma em cada canto e bancos em cada um dos lados (img.119 a 121).

É ainda importante referir a postura do arquitecto no que respeita especificamente à decisão estrutural e à escolha de materiais, que permitiu uma reabilitação eficiente de um edifício desta envergadura. A estrutura é mista, realçando a memória da ruína. Mantêm-se as paredes autoportantes de granito e simultaneamente completa-se o sistema antigo com materiais novos, que não se sobrepõem à antiguidade, mas encontram o seu lugar em harmonia ao lados das pré-existências. A ruína é reconstruída e consolidada utilizando o betão e as cofragens metálicas das lajes são aproveitadas como elementos decorativos. O uso de materiais novos auxilia na actualização do mosteiro a pousada – azulejos industriais, pladur, ferragens em latão, coberturas em ferro – marcam a sua modernidade.

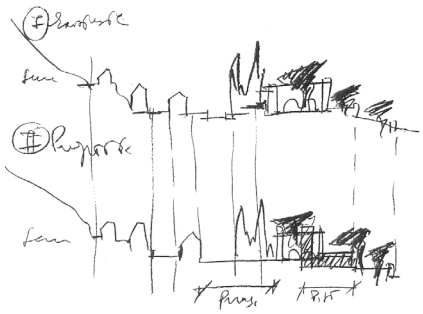
Em relação aos espaços exteriores, a maior preocupação foi a de criar uma bela envolvente para o edifício, aproveitando o terreno da antiga cerca do mosteiro. Desenhou-se a piscina da pousada como se se tratasse de mais uma sala, utilizando como referência o lago do mosteiro de Tibães. Plantaram-se árvores de crescimento rápido para a proteger.

Eduardo Souto de Moura nunca pretendeu restaurar o Mosteiro à sua imagem no século XIX, adoptou antes a postura apaixonada de habitar a ruína. Assim, "toda a ruína surge como se não fosse reabilitada mas simplesmente habitada".[65]

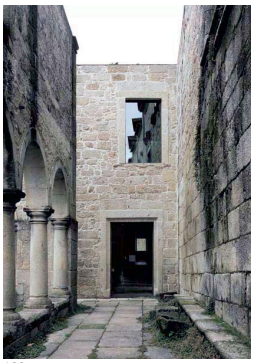
---

65. RAMOS, Rui J. G., *A obra de Eduardo Souto Moura e a influência de Mies van der Rohe*, Expresso, 26 de Junho 1999, p.4, citando Marie Clement

128


126

131


129

127

132

130

133

126. Esquissos de E. Souto de Moura: pressupostos para a intervenção; **127**. A ruína habitada, o delicado pormenor da janela; **128 e 129**. O Claustro-cenário; **130**. Detalhe da varanda do Pátio do Laranjal; **131**. Uma das alas dos quartos: os materiais novos aliam-se à arquitectura antiga; **132**. Pormenor da passagem para o Claustro; **133**. Os *pedaços de céu* nas janelas.

Existe um grande contraste entre a aparente tranquilidade e a radicalidade da intervenção, uma procura "que tende a anular a arquitectura, apagando os sinais da sua presença."[66] Este projecto, extremamente inteligente e sensível, questiona a concepção actual de património, assume a necessidade de ap~~rend~~er a "fazer enxertos, inovações, a colocar próteses, a movimentar partes e elementos, […] aprender a misturar, a amputar, a planificar as demolições como planificamos as construções. […] a encontrar beleza em cada nova mudança, na própria transformação. Teremos que reconhecer a metamorfose contínua e que encontrar, de todas as vezes, um equilíbrio estável, instável, possível. Haverá casos em que será necessário esvaziar edifícios, substituir-lhe o interior. Noutros teremos que alterar o sistema de acesso e de circulação. Noutros ainda bastam algumas pequenas alterações em determinadas paredes para produzir uma modificação tipológica."[67] Assim, a experimentação prática assume uma grande importância no campo da intervenção em património arquitectónico e histórico, já que não existem modelos metodológicos estanques e fixos.

Tal como Eduardo Souto de Moura, "…quantos serão capazes de intervir de uma maneira tão natural, quem será capaz de manipular a continuação da transformação com tanta sensibilidade? Não é uma questão de modelos ou de métodos de intervenção. Trata-se de continuar a construir cultura, reunindo nos locais certos tudo quanto reconstitui a sua densidade e mantém a sua complexidade, aos mais altos níveis, enquanto, com o tempo, os materiais e as necessidades continuam a mudar."[68]

---

66. RAMOS, Rui J. G., Idem, Ibidem

67. AA.VV., *Santa Maria do Bouro. Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p.64, o texto é um excerto do relatório apresentado na Convenção Nacional sobre "Inovação e Conservação", realizada pela Associação Nacional de Centros Históricos e Artísticos em Modena, a 24 de Outubro de 1997. Texto publicado no catálogo Temi di Progetti, Milão, editora Skira, 1998.

68. AA.VV., Idem, p.58

134

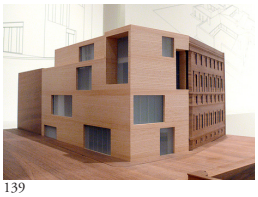
135

Implantado num centro histórico medieval austríaco, relaciona-se com sensibilidade com a envolvente, sem deixar de se assumir como arquitectura nova.

138

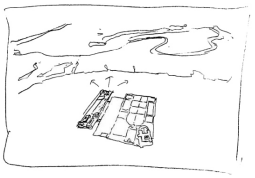
Em plena Ilha dos Museus, o edifício novo completa e incorpora o antigo sem o replicar

136


139

137

"I want the architecture to go away."
(CHIPPERFIELD, 1994: 29)


140

134. River and Rowing Museum, Henley-on-Thames, UK, 1989-1997; **135.** Kaufhaus Tyrol Department Store, Innsbruck, Austria, 2007-2010; **136**. Am Kupfergraben 10 Art Gallery, Berlim, Alemanha, 2003-2007; **137**. Cemitério de San Michele, Veneza, 1998-2016; **138**. Render de Kaufhaus Tyrol Department Store; **139**. Maqueta de Am Kupfergraben 10 Art Gallery; **140**. Esquisso de David Chipperfield: estudo para a implantação da extensão do cemitério.

David Chipperfield (Londres, 1953)

"Architecture does not require, nor should it have, a script."[69]

Apesar de muitas vezes premiado pelos seus projectos de elevada qualidade, David Chipperfield nem sempre foi aceite no seu país natal. Nasceu em Londres em 1953 onde estudou na Architectural Association School of Architecture. Chipperfield trabalhou em vários escritórios londrinos, inclusive no de Norman Foster até que em 1984 estabeleceu a sua prática – David Chipperfield Architects.
Já nos projectos iniciais revelava grande rigor e elementaridade – uma loja para Issey Miyake, estilista japonês, a casa para o fotógrafo Nick Knight e o River and Rowing Museum em Henley-on-Thames (img.134). Desde aí Chipperfield tornou-se num dos mais famosos arquitectos europeus, várias vezes colocado a par de Peter Zumthor, Álvaro Siza e Rafael Moneo, pelas semelhanças de mentalidade e de metodologia de projecto.

A arquitectura que desenha pode ser caracterizada como elementar e funcional, enraizada na História, nos cânones clássicos da arquitectura, extremamente culta, humana, sensível, rigorosa e coerente. Chipperfield considera que a Arquitectura é o cenário para a vida: "Architecture is the backdrop of life and has, as such, the possibility of influencing the way we act."[70], deve torná-la mais fácil, mais confortável, deve resolver problemas pragmáticos, intelectuais e físicos. Relembra os valores simples. A sua ambição é a de tornar os espaços mais bonitos, as coisas significativas. Importantes. Assim, valoriza a percepção da arquitectura através dos órgãos sensoriais e, por isso, em todos os seus projectos o desenho dos materiais e a sua qualidade é extremamente cuidada. "The stroking and grazing, the touching finger, the walking foot, are almost as important organs for perceiving architecture as the seeing eye."[71]

A sua prática é orientada por uma abordagem consistente que resulta numa preocupação constante na criação de edifícios que estejam intimamente ligados ao seu contexto e à sua função. "While not refusing references and ideas beyond the scope of the subject, it is only the fact of their resolution within a physical reality, that makes them poetic. Architecture engaged in physical and practical concerns allows ideas to be resolved within

---

69. CHIPPERFIELD, David, *Theoretical practice / David Chipperfield.* London, Artemis, 1994, p.22.
70. CHIPPERFIELD, David, Idem, p.28.
71. CHIPPERFIELD, David, Idem, p.9.

itself, ideas that cannot be clarified, disentangled and exactly described, for this would deny their essential physicality, ambiguity and poetry."[72] Reconhece o acto de projectar como um processo intuitivo e intelectual, não sistemático, onde o tempo de maturação das ideias presta um papel fundamental. David Chipperfield critica aproximações tipológicas, considera importante resolver as necessidades e especificidades de cada projecto. Em cada um deles o lugar, o terreno e a sua ambiência são tão respeitados como as vontades e necessidades do cliente.

Chipperfield considera que um arquitecto, para ser capaz de fazer evoluir o seu ofício, tem que colocar de parte pretensões e ideologias de forma a enfrentar as limitações e incertezas normais à prática da arquitectura. Em vez de assumir a universalidade de certas ideologias e normativas, há que reconhecer as suas limitações no local, cultura, tempo, história e material; há que as questionar e criticar para projectar a solução adequada a cada caso. Acredita que o acto de projectar não deve procurar uma racionalidade linear que postule um método projectual igualmente linear mas que se deve adoptar uma postura que aceite verdades diferentes, que permita o desenvolvimento e maturação de ideias paralelas, suspensas, baralhadas, enriquecidas, confusas…, um processo feito de avanços e recuos. Chipperfield afirma que "Design is messy, not dry."[73], reconhecendo a experimentação fundamental no processo de criação da arquitectura.
Tal como Souto de Moura, Chipperfield não procura criar *arquitectura de autor*[74], considera que "the power of architecture is to be silently profound"[75]e a propósito do projecto para a extensão do cemitério de San Michele de Veneza, Chipperfield chegou mesmo a afirmar: "I want the architecture to go away."[76]

O seu percurso é extremamente sólido e coerente e várias vezes trabalhou com pré-existências de grande relevância. Em relação à intervenção em edifícios de importância patrimonial e histórica Chipperfield acredita ser necessário relacionar criativamente tradição e inovação – "The architect must stand apart, both in front of and behind the present reality. In front of, in order to give shape to possibilities… to be behind, to understand that the continuum of creative ideas ensures meaning. Significance in the contemporary world requires us to

---

72. CHIPPERFIELD, David, IDEM, p.28

73. CHIPPERFIELD, David, IDEM, p.61

74. Parece querer suprimir "the authorship of the architecture, relying on an interpretation of ritual, physical and experimental responses and context." in AA. VV., *David Chipperfield: architectural works: 1990 – 2002*. Barcelona, Polígrafa, 2003 texto de Kenneth Frampton, p.13

75. CHIPPERFIELD, David, *Theoretical practice / David Chipperfield.* London, Artemis, 1994, p.29

76. CHIPPERFIELD, David, Idem, Ibidem

ensure the relevance of our work within a developing sociological reality and its meaning within an established tradition of forms and language… Progress is a continuum that benefits from resistance as well as encouragement. We should not live in a bright new shining future, anymore than we should hide in a comfortable pastiche of the past…"[77]
Afirmação que sintetiza a sua postura pragmática e culta.
Um dos seus mais importantes projectos que se enquadra neste tema é a recuperação e reabilitação do **Neues Museum** em Berlim, concluído em 2009. O *novo* museu é hoje uma referência para a (re)construção da capital da Alemanha.

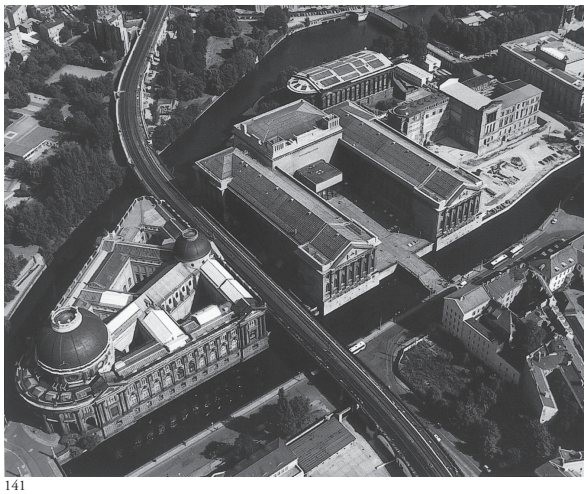
Neues Museum, Berlim, Alemanha (1997 – 2009)

Uma lição de História e uma lição de Arquitectura. Chipperfield intervém segundo métodos diferentes e complementares: restauro integral, preservação das marcas do tempo e, ainda, reconstrução total. Estas três atitudes correspondem a diferentes problemas levantados pela pré-existência. O belíssimo edifício apresentava um avançado estado de decadência, mas ainda assim percebia-se a essência dos volumes, dos espaços e a riqueza de alguns acabamentos. Alguns espaços foram restaurados integralmente de uma forma exemplar, já noutros, "Chipperfield's sensibility yielded, in a coolly calculated way, to the painful beauty of the ruins, as if consolidating instantly a timeless latent process of decay."[78] Nas reconstruções totais, a arquitectura de Chipperfield emerge, "as if it had always existed and could not be otherwise"[79].
Estas posturas diferentes intersectam-se aqui e ali, e constituem a essência da estratégia geral adoptada neste projecto que, segundo Álvaro Siza, é "one of the most consequential lessons in architecture from the last decades"[80]. Este projecto foi recentemente premiado com o Prémio de Arquitectura Contemporânea da União Europeia de 2011, o *Prémio Mies van der Rohe*, comprovando-se assim a sua singularidade e grande qualidade.

Em 1997, David Chipperfield Architects venceu o concurso internacional para o restauro do Neues Museum, originalmente projectado por Friedrich August Stüler e construído em 1859. A sua reconstrução teve início em 2003 com o principal objectivo de devolver

---

77. AA. VV., *David Chipperfield: architectural works: 1990 – 2002.* Barcelona, Polígrafa, 2003 texto de Kenneth Frampton, p.4
78. AA. VV., *Neues Museum Berlin*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, prefácio de Álvaro Siza, p.9
79. AA. VV., Idem, Ibidem
80. AA. VV., Idem, Ibidem


141

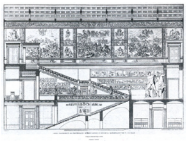
145

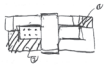
146

147

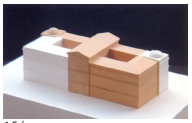
152

142


148


153

149


154

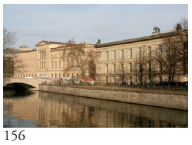
143

150

155

144

151


156

141. Vista aérea da *Berliner Museumsinsel* (Ilha dos Museus). Neues Museum à direita, em ruínas; **142**. Fachada Poente em obras; **143**. Alçado Poente: construção do *novo* em analogia com o *antigo;* **144**. Fachada Nascente; **145**. Esquisso da Ilha dos Museus por Friederich William IV (1840); **146**. A caixa de escadas central pouco depois do bombardeamento a 23/24 Novembro 1943; **147**. A caixa de escadas com os desaparecidos murais de Wilhelm von Kaulbach; **148**. Corte Longitudinal pela grande sala da caixa de escadas com os desaparecidos murais de Wilhelm von Kaulbach, 1862; **149**. Corte Transversal pela ala Sul e Pátio Grego, 1862; **150**. Pátio Egípcio; **151**. Sala histórica com a colecção Egípcia (piso térreo); **152**. Implantação; **153**. Esquisso de D. Chipperfield: Reestabelecimento da forma e figura; **154**. Maqueta conceptual: a branco as zonas destruídas do edifício original; **155**. Vista aérea depois da intervenção; **156**. Vista do Neues Museum desde a margem do Spree.

ao local a sua antiga glória e desenvolveu-se em parceria com Julian Harrap, arquitecto britânico especializado em obras de restauro e reabilitação.

O Neues Museum passou por *mais história* no seu século e meio de existência do que a maioria dos edifícios. O edifício pré-existente, descrito como uma ruína imbuída do espírito romântico-pitoresco do século XIX, era no entanto bem mais complexo do que isso: um sobrevivente à 2ª Guerra Mundial e, desde aí, constantemente torturado pela Natureza e pelo Homem. Tal devastação deixou marcas e cicatrizes em todos os espaços do museu, uns completamente destruídos e outros muito danificados e, por isso, havia uma enorme vontade de ultrapassar o passado, reconstruindo o edifício a partir da sua ruína, numa analogia a toda a História da Alemanha Pós-Guerra.
Quando Stüler o projectou, em 1841, era relativamente jovem, no início de uma carreira promissora, aluno e assistente de Schinkel. Este novo edifício implantou-se em contiguidade à obra-prima do seu mestre, o Altes Museum. Estes museus estavam então inseridos num plano a maior escala – *Berliner Museumsinsel*[81] (Ilha dos Museus) – hoje paisagem protegida pela UNESCO.

O Neues Museum é uma peça arquitectónica extremamente eclética, de grande preciosidade e qualidade, de desenho cuidado e coerente, fruto da meticulosa escola Prussiana. A partir de uma colunata dórica, Stüler desenhou uma estrutura tripartida: o rés-do-chão toma a proporção e ordem desta colunata; no primeiro piso, ordem jónica e, por fim, no segundo piso, ordem coríntia, seguindo assim a sobreposição convencional das ordens. O edifício é também tripartido em planta: ao centro, dominando o edifício, a escadaria monumental, elemento mais alto da composição e duas longas alas laterais, onde se encontram as colecções, cada uma com um pátio interno.
Stüler projectou as sequências historicistas dos interiores do Neues Museum sempre com a preocupação de criar um pano de fundo que complementasse a informação das peças de arte em exposição – "There are great soot-blackened Grecian sequences, their Corinthian capitals and flutings chipped and abraded; there are Romanesque arcades conjured up from a memory of Italian porticoes; doorways are flanked by elegant caryatids, and collumns suggested by Philae or Luxor carry authenticating Lotus patterns around their bulbous bases."[82]

---

81. Este Plano, idealizado por Friedrich William IV, pretendia transformar esta área numa nova centralidade intelectual e espiritual, que incorporaria academias, uma nova universidade e uma nova catedral com uma grande praça para albergar monumentos da realeza Prussiana.

82. AA. VV., *Neues Museum Berlin*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, p.52

Wilhelm von Kaulbach foi o artista que pintou grande parte dos murais e tectos, onde retratou vários episódios históricos, com destaque para os painéis que decoravam a grande sala central da escadaria[83], vertente pedagógica do edifício que contribuiu para a sua riqueza e coerência.

As galerias, reinvenções particularmente hábeis e fantásticas de episódios do passado, foram desfiguradas, fragmentadas ou completamente destruídas pelas devastações da guerra e exposição ao clima. Ainda assim, e até ironicamente, o colorido dos interiores nunca pareceu tão vivo e verdadeiro, como se o propósito da destruição fosse maturá-los para que hoje se pudesse usufruir do expoente da sua beleza.

A definição de um ponto na história do edifício a que corresponda o seu estado de *perfeição* parece ser impossível uma vez que, iniciado em 1843 e estruturalmente terminado passados quatro anos, as galerias e as pinturas de Kaulbach só estariam completas passada uma década e logo depois recomeçou o processo normal de adaptação e modificação, culminando na instalação das novas galerias para a Amarna entre 1919 e 1923. Assim, pode-se afirmar que o edifício nunca se encontrou *verdadeiramente* terminado, factor determinante na definição da atitude tomada pelo arquitecto na sua recuperação.

Este projecto não se enquadra nas ditas condições *normais* da concepção arquitectónica. Cedo foi encarado como um caso único, extraordinário e privilegiado e, assim, metodologias convencionais foram prontamente abandonadas a favor de processos e procedimentos adoptados especificamente para cada caso particular.

A intenção do arquitecto não foi a de criar um memorial à destruição, nem fazer uma reprodução histórica mimética, foi antes a de proteger e dar sentido à maravilhosa ruína que sobreviveu não só à destruição da guerra, mas também à erosão dos últimos sessenta anos. Assim, esta preocupação levou à criação de um novo edifício a partir dos restos do antigo: um edifício que nem celebra nem esconde a sua história, mas que a contém. Uma operação complexa que aspira restituir a *perfeição* ao edifício.

Chipperfield foi confrontado com a necessidade de *escolher* a que condição deveria restaurar o edifício: se à sua situação em 1930 ou ao seu estado em 1866 ou ainda de acordo com o projecto de Stuler. “Should what remains be stripped and the whole building be uniformely replastered – or should it be merely patched up? Should the breaks between the surviving old and new stucco be smoothed over or should they be emphasised? And

---

83. 6 painéis sobre a história do Homem – mitologia nórdica, temas egípcios, gregos, romanos…

what of the cracked caryatids on the domed corner pavillions of the eastern façade?…"[84] Colocadas deste modo, qualquer uma das alternativas parece inaceitável... Tal como Souto de Moura em Santa Maria do Bouro, Chipperfield perdeu os complexos, optou por aceitar todas as marcas e cicatrizes do edifício, todas as suas camadas que atravessaram a História, os horrores da 2ª Guerra Mundial, "shelling and bombing scars, bullet holes, and all"[85], transformando assim o novo edifício num testemunho de todo o seu passado sem esconder as suas feridas.

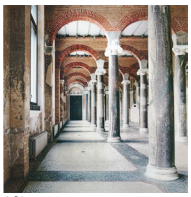
Havia dois caminhos convencionais: o primeiro seria o da falsa autenticidade, o de conservar o que resta e conjurar, inventar o que faltava tornando as diferenças entre o novo e o antigo mais ou menos evidentes; o segundo, seria o da introdução de uma nova narrativa arquitectónica com vista a unificar os fragmentos e criar uma unidade visual. Ambas as posturas tiveram vários defensores, no entanto nenhuma das duas era capaz de resolver as questões.
O resultado consiste numa espécie de palimpsesto, uma superfície onde já se escreveu uma série de textos, sobrepostos, apagados, reescritos, tornando possível a leitura de fragmentos mais antigos por baixo das linhas existentes. Chipperfield permitiu que secções das paredes de tijolo traumatizadas pelas várias agressões, desempenhassem um papel significativo no seu projecto, uma vez que o facto de ter estado em ruínas durante mais de cinquenta anos já fazia parte do seu carácter arquitectónico e, assim, seria um traço importante a manter. Procurou-se respeitar o ecletismo do edifício pré-existente, alargando-se a perspectiva do passado e incluindo um novo tipo de património – a própria história da cidade de Berlim – no novo museu.

A resposta a este vasto catálogo de questões foi tão original como simples: Chipperfield não interveio somente como arquitecto, mas também como um *maestro*, "uniting a diverse chorus of expert voices, here teasing out a tender note and there suppressing a shrill outburst."[86] A *orquestra* de Chipperfield, apesar de diversa, podia dividir-se em duas partes. De um lado, os que valorizam a construção histórica; do outro os curadores, cuja preocupação era a de criar as condições necessárias para receber as colecções e os visitantes. Assim, cada grupo tinha o seu ponto de vista e exigências e, dos pontos em comum, foi surgindo gradualmente um consenso a partir do qual foi possível trabalhar. O Neues Museum não

84. AA. VV., Idem, p.32
85. AA. VV., Idem, Ibidem
86. AA. VV., Idem, p.81

157

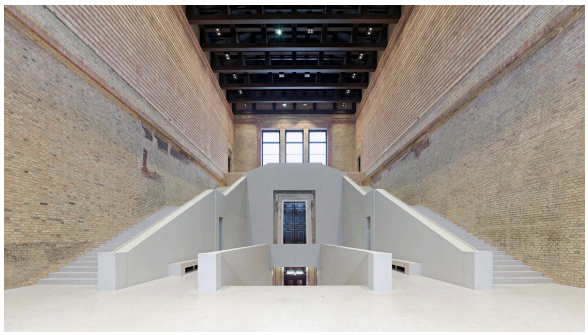
158



161

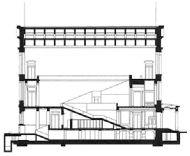
162

163



159

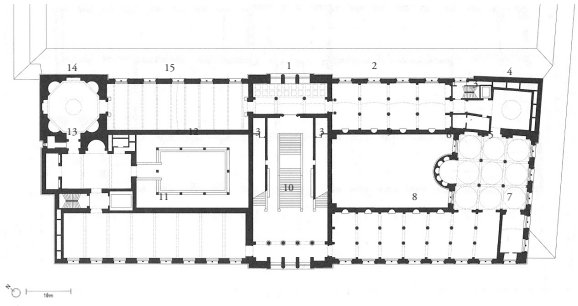
164



165

166

1. Sala Bacchus
2. Sala Romana
3. Área Técnica
4. Sala da Cúpula Sul
5. Sala Medieval
6. Abside
7. Sala de Bernward
8. Sala do Renascimento
9. Pátio Grego (vazio)
10. Sala da Escada
11. Sala Grega
12. Plataforma do Pátio Egípcio
13. Sala Apollo
14. Sala da Cúpula Norte
15. Sala dos Niobids



160

167

168

157. Sala Mitológica (piso 1); **158**. Sala Romana (piso 2); **159**. Sala da Grande Escadaria (piso 2); **160.** Planta do piso 2; **161**. Sala do Renascimento (piso 2); **162**. Sala Etnográfica (piso 1); **163**. Pormenor da Escadaria; **164**. Pormenor da Escadaria; **165**. Corte pela sala da Grande Escada; **166**. Maquete de estudo da Escadaria; **167**. Alçado Nascente; **168**. Alçado Poente.

foi um caso em que a forma segue a função, mas um diálogo entre a forma (histórica) e a função (contemporânea). Para atingir este delicado equilíbrio foi necessário um trabalho complexo e interdisciplinar e aí a intervenção de Chipperfield foi fundamental, pela sua capacidade de sintetizar visões opostas e conduzi-las para *porto seguro*, sem imposições. A sua mão está obviamente lá, mas permanece invisível. O resultado é um paradoxo – na sua essência e espírito, o Neues Museum é o arquitecto, mas na sua aparência não.

Em relação ao trabalho de restauro, o ritmo e tom parecem mudar delicadamente de sala para sala, consoante o seu estado de preservação e natureza. Há uma grande variedade de espaços, desde o altamente danificado ao totalmente preservado, resultando assim numa fileira de salas com texturas e densidades diversas, dramáticas e impressionantes – o súbito irromper do azul exótico de um tecto *Egípcio*, um céu estrelado com hieróglifos evidencia a intenção do arquitecto Prussiano (img.157). Neste edifício misturaram-se técnicas de restauro recentes e complexas com técnicas tradicionais – "…the freezing of ground, the application of carbon steel in the reinforcement of old iron, the ingenuous insertion of all manner of sophisticated environmental services, cunningly hidden from the eye,"[87] tornando esta obra numa prova do poder da relação criativa entre tecnologias e ciências modernas e a tradição.

Assim, os arquitectos seguiram as recomendações da Carta de Veneza, numa atitude próxima à de Ruskin: mantiveram as depredações causadas pelo tempo e renunciaram qualquer tentativa de invenção. O tratamento externo das superfícies das paredes do Neues Museum representa a decisão de congelar o tempo no momento da intervenção. Permite que se mantenha o aspecto ruinoso e ao mesmo tempo assegura-se que o processo de deterioração termina.

Três documentos foram escritos especialmente para este caso, guiões para o processo de reparação da estrutura pré-existente – *The Conservation Guidelines, Concepts and Strategy*, sem se basearem simplesmente nas generalidades aceites universalmente e difundidas pelas Convenções Internacionais e Cartas de Restauro. Estes textos providenciaram estudos detalhados de todos os elementos estruturais, paredes, coberturas e construíram um quadro para a concepção do novo projecto. Assim, resultou uma metodologia mais abrangente, que procurou estabelecer uma base conceptual e intelectual sólida para que o novo edifício surgisse de forma coerente. A gestão desta obra foi extremamente complexa, requereu um grande número de desenhos e detalhes construtivos e uma supervisão constante dos trabalhos pela equipa de arquitectos e conservadores.

---

87. AA. VV., Idem, p.106

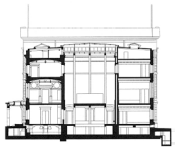
169

170

171

173

175



176

172

174

177

169. Corte Longitudinal pela Ala Este; **170**. Corte Longitudinal pelos Pátios; **171**. Pátio Egípcio; **172**. Pátio Grego; **173**. A plataforma no Pátio Egípcio; **174**. Pátio Grego; **175**. Esquisso de D. Chipperfield: estudo para o Pátio Egípcio; **176**. Corte Transversal pelo Pátio Egípcio; **177**. Corte Transversal pelo Pátio Grego.

A ala noroeste foi completamente reconstruída com uma parede exterior em tijolo recuperado, cuja cor e tonalidade foram seleccionadas de acordo com as da pré-existência, para assegurar a coesão do novo com o antigo. A fenestração segue também as proporções da fachada original, no entanto, o seu desenho foi reduzido ao essencial. Existem elementos que ajudam na analogia ao antigo, como as estrias horizontais, que remetem para o trabalho da fachada neo-clássica do século XIX.

As intervenções completamente novas de Chipperfield são sempre volumes primários, abstractos, depurados e constroem-se em betão pré-fabricado composto por cimento branco misturado com partículas de mármore e areias locais. Esta mistura resulta num material branco luminoso de que é feita, por exemplo, a escadaria monumental, austera e abstracta. Aqui, David Chipperfield interveio de uma forma única, utilizou a dramaturgia inerente a este espaço em particular, tornando estas escadas numa experiência teatral, central na apreensão do museu por parte do visitante. A nova escadaria é uma estrutura monumental e massiva, que replica as proporções grandiosas desenhadas por Stüler. O sólido mas cuidadosamente calibrado detalhe dos degraus, balaustrada e corrimão, em betão branco pré-fabricado com acabamento polido[88], faz da escadaria central o ponto mais impressionante de todo o edifício – "it's in the staircase that we grasp the most effectivelly the truth that this building is more than the sum of its parts as the handsomest of vessels for a historic collection of antiquities."[89]

As novas salas da ala noroeste, re-definidas por paredes novas alinhadas pelas originais, são muitas vezes descritas como espaços neutros, mas os visitantes percebem-nas de personalidade bem vincada, elegantes, devido aos materiais utilizados, como o betão de fino acabamento e as pinturas delicadas.

Os pátios foram radicalmente alterados desde a sua construção original, ambos foram rebaixados e cobertos com vidro. O pátio a Norte, antigo Pátio Egípcio, é preenchido com uma nova estrutura que suporta uma galeria em *mezzanine*, plataforma linear, e um telhado de vidro translúcido. Este pátio, momento de pausa na experiência do museu, é comovente pela intensificação da luz, pela coerência da sua simplicidade, pelo modo como se relaciona com o edifício original e com as peças em exposição. Igualmente impressionante é a outra

---

88. Os elementos da escada que serão tocados (corrimão, degraus) têm acabamento polido enquanto que o resto tem um acabamento mais irregular. Este contraste sensorial funciona tanto visualmente como tactilmente.

89. AA. VV., Idem, p.58

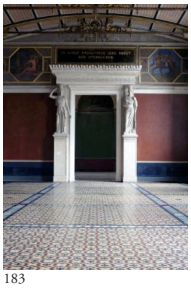
179

180

181

178

182


183

184

Uma Lição de Arquitectura e de História.

178. Sala da Cúpula Norte; **179**. Sala da Cúpula Sul; **180**. Sala Romana; **181**. Sala Medieval; **182**. Sala do Renascimento; **183**. Sala Vermelha; **184**. Sala da Grande Escadaria.

adição que Chipperfield desenha sob a forma de uma torre no canto Sudeste, notável pela sua altura e pela sua planta octogonal.

A continuidade entre superfícies antigas e novas conseguiu-se através de um plano de restauro e de consolidação que não apagou as marcas da ruína, mas que, pelo contrário, permitiu que a história do edifício continuasse a vibrar nas suas paredes. O edifício renascido "…speaks anew to the visitor in accents that echo the intentions of its original designers and assumes the role of witness to its own tragic story."[90] Um espaço para contemplar o passado – cheio de História ele mesmo! A Guerra combinada com as forças destrutivas da natureza e do Homem deixaram marcas em todos os espaços deste museu e, assim, o visitante é constantemente recordado da História do edifício e da própria cidade de Berlim. A variabilidade dos ritmos dos espaços não representa somente uma questão estética, mas possui também uma função pedagógica. O museu, em vez de guiar o visitante através de espaços idênticos, dramatiza a experiência da aprendizagem, uma vez que as mudanças de ambiência e estilo mantêm-no alerta para o poder interpretativo e normativo da exposição. A narrativa criada por Stüler e restaurada por Chipperfield relembra que a história não é absolutamente objectiva nem definitiva, mas relativa, depende do tempo, das circunstâncias, das várias interpretações... O Neues Museum de Chipperfield, com a sua estratificação do passado e da contemporaneidade, relembra-nos que a História não é estática, mas sempre uma reinterpretação através dos olhos de cada um. As obras de arte em exposição, o programa de Stüler e os vestígios da destruição e reconstrução são prova disso, trazem o passado para o presente, não de uma forma passiva, mas de um modo activo, vivo.

---

90. AA. VV., Idem, p.35

185

186

189

187

190

188

191

185. Referências arquitectónicas que Pawson tem sempre presente: Parténon, Panteão Romano, Mosteiro de Le Thoronet, Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe; Les Arboledas de Luís Barragán; **186**. Tilty Barn, Essex, Reino Unido, 1995; **187**. Pawson House, Londres, Reino Unido, 1999; **188**. Baron House, Ystads Kommun, Skane, Suécia, 2005; **189**. Vista do interior e esquisso de J. Pawson para o Tilty Barn; **190**. Pormenor do interior da Pawson House - cozinha: a mesa, a banca a caixa de escadas à direita; **191**. Interior da Baron House.

John Pawson (Halifax, 1949)

John Pawson nasceu em 1949 no Norte de Inglaterra, em Halifax e dedicou-se à arquitectura relativamente tarde, já que iniciou os seus estudos depois dos 30 anos, após anos de trabalho na fábrica de têxteis da sua família e de um período de trabalho no Japão. Este interesse tardio reflecte-se na sua obra, na medida em que os seus primeiros projectos revelam já grande maturidade e segurança.

A sua estadia no Japão influenciou grandemente a sua personalidade ao pô-lo em contacto com os valores de simplicidade da tradição japonesa. Familiarizou-se com a arquitectura oriental e passou a nutrir por ela uma grande admiração, tanto pelos edifícios mais humildes como pelos templos religiosos mais exóticos. Foi a amizade que estabeleceu com Shiro Kuramata, designer japonês, que o fez enveredar pelo caminho da arquitectura. Observou e acompanhou o seu trabalho com grande admiração, sem nunca o pretender replicar.

Desde o início da sua carreira procurou desenhar uma arquitectura essencial, que se define pela exploração constante das questões mais fundamentais do espaço: a proporção, a luz e as materialidades. Manteve-se sempre à margem de *estilos*, praticando uma arquitectura disciplinada, depurada, austera. Recusa os ornamentos e a confusão. A arquitectura de Pawson é como um exercício de autocontrolo, nunca deixa o *arquitecto* sobrepor-se à essência dos espaços e suprime todos os elementos supérfluos.

Procura intensivamente o conforto pela exactidão e rigor de todos os pequenos detalhes que, assim, deixam de ser pormenores e passam a ser as características fundamentais definidoras do espaço.[91] Admira o saber do artesão, projecta com a mesma humildade da construção tradicional, de tal forma que a sua intervenção parece invisível: "To me, one of the most significant principles is to omit the unimportant, in order to emphasize the important."[92]

O seu trabalho está enraizado na tradição e história ocidental e oriental, nos valores de simplicidade, desde o conceito japonês Zen até à arquitectura monástica Cisterciense (img.185).

"From this perspective my work can be seen as referential to the ideas and sensibilities of many of the earlier cultures […] In that sense, I believe that it has a richness and a sense of history, despite its apparent lack of any detail that suggests the past. It may appear to be an abstraction,

---

91. "Cuando nada distrae la vista, la atención que se ha puesto en la disposición de un interruptor o una puerta; la curvatura de la grifería sobre una pieza de mármol, o la simple colocación de una silla pasan a tener la importância de un primer término." CHATWIN, Bruce, *John Pawson.* Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona, 1992, introdução por Deyan Sudjic, p.12

92. **PAWSON, John,** *Minimum.* London, 2ª Edição, Phaidon, 2006, p.10

but it isn't." (PAWSON, 2006:14)

Pawson utiliza como referências fundamentais Mies van der Rohe, Shiro Kuramata, Luís Barragán, a arquitectura cisterciense, a música de Satie, as aguarelas de Cézanne, o expressionismo abstracto de Mark Rothko... A sua arquitectura é de subtilezas, de sombras, de proporções. É uma arquitectura clara, sem efeitos, vazia de distracções desnecessárias e que, por isso, adquire uma nobreza especial, até uma certa monumentalidade.

A arquitectura de John Pawson parece espontânea e sensível, mas a simplicidade que a caracteriza exige um trabalho intensivo, que resulta em projectos de desenho requintado, extremamente maturado. Mármores brancos, carvalho polido e madeira de cedro: emprega os materiais mais sensuais, dignifica os espaços mais banais, mas sempre com a moderação que lhe é característica. Concentra toda a importância no detalhe, que é simplificado ao *mínimo*[93]; na coerência do desenho do todo, para que tudo faça sentido sem muito esforço, sem incertezas e hesitações. O seu método projectual é diferente dos anteriores: Pawson dedica-se inicialmente aos aspectos globais do projecto para logo passar à resolução dos detalhes, sob os quais recai grande parte do acto de projectar.

Apelidado de *minimalista*, muitos consideram que a sua obra está mais perto do mundo da Arte do que do da Arquitectura, por não se enquadrar nos paradigmas mais *comuns* da arquitectura contemporânea. "Because my work has little to do with the current stylistic preoccupations of architectural discourse and because I have had very little in the way of a conventional architectural training, some people may assume that I am outside the world of architecture, that perhaps I am closer to what might be called *art.* But I've always thought of what I do as architecture. It is about making rooms and spaces. It is about movement, compression, release, proportion, scale and light: the sheer physicality of creating space."[94] Afirma que a arquitectura deve ser a expressão física de um modo de vida: "the form does not follow a particular fashion, it follows a particular life."[95]

Pawson procura constantemente a emoção do espaço vazio e admira a sua capacidade de fazer sobressair as qualidades fundamentais da arquitectura: "Emptiness allows us to see space as it is, to see architecture as it is, preventing it from being corrupted or hidden by the

---

93. "The minimum could be defined as the perfection that an artefact achieves when it is no longer possible to improve it by subtraction. This is the quality that an object has when every component, every detail, and every junction has been reduced or condensed to the essentials. It is the result of the omission of the inessentials." in PAWSON, John, Idem, p.7

94. PAWSON, John, Idem, p.13

95. El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, *"The Simple Expression of Complex Thought"*, John Pawson, p.7

incidental debris of the paraphernalia of everyday life. It offers the space, both psychological and physical, for contemplation and the serenity that can encourage meditative quiet and calm, without the jarring distraction of possessions."[96] O projecto do **Mosteiro de Nossa Senhora de Novy Dvur** na República Checa foi a oportunidade ideal para Pawson testar as suas ideias e criar algo novo, a partir das ruínas de um solar mas, ainda assim fiel, na sua essência, aos princípios de Cister.

Mosteiro de N.Sra de Novy Dvur, Touzim, Bohemia, República Checa (1999 – 2007)

John Pawson projectou um sereno conjunto de edifícios, agrupados em torno de um quadrado, a partir das ruínas de um solar barroco (re)pousadas sob uma colina remota em Touzim, na Bohemia, República Checa. A sua linguagem arquitectónica funde o antigo com o novo, o barroco com o contemporâneo, em sintonia com o modo de vida e espiritualidade Cisterciense, de profunda austeridade e simplicidade. Quebra-se a unidade arquitectónica característica da arquitectura monástica, mas ganha-se um simbolismo especial no laço entre o antigo e o moderno, na integração da vida religiosa num contexto laico.

Em 1999, John Pawson foi contactado pelo Abade do Mosteiro de Sept-Fons na Borgonha para projectar um novo mosteiro da Ordem de Cister em Bohemia, na República Checa. Este mosteiro seria o primeiro a ser construído no país desde a queda do comunismo e ia ser ocupado por uma nova comunidade de 40 monges trapistas. Graças a um monge francês apaixonado pela arquitectura e a uma cópia do livro *Minimum*, escrito em 1996 por Pawson, a singularidade do trabalho do arquitecto captou a atenção do abade.
Este projecto, elaborado em parceria com o Atelier Soukup, sediado em Pilsen, na Republica Checa, foi extremamente marcante no percurso do arquitecto, tanto pelo tipo de programa, como pelas características da pré-existência com que teve de trabalhar e, acima de tudo, pela estreita e única relação entre o cliente e o arquitecto.

O terreno adquirido para implantar o novo mosteiro de Novy Dvur era uma remota propriedade de 100 hectares situada numa floresta a Oeste de Praga, entre Pilsen e Karlsbad. As marcas de intervenção humana ali são ínfimas: uma torre de telecomunicações

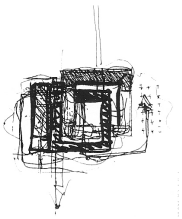
---

96. **PAWSON, John,** *Minimum.* London, 2ª Edição, Phaidon, 2006, p.15

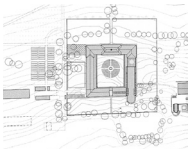
196

192

202


197

193


198

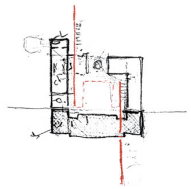
194

199

195

200

203


201

204

192. Implantação; **193**. Vista aérea do conjunto; **194**. A ambiência em torno do edifício; **195**. A Nova Igreja; **196**. Localização de Novy Dvur na Rep. Checa; **197**. Esquisso de J. Pawson: estudo para a intervenção; **198**. Planta de Cobertura do Conjunto; **199**. Axonometria do Novo Mosteiro de Nossa Senhora de Novy Dvur; **200**. Maqueta de estudo do conjunto; **201**. Esquisso de J. Pawson: pressupostos para a intervenção; **202**. Vista aérea do conunto antes da intervenção; **203**. Conjunto de fotografias do estado dos edifícios antes das obras; **204**. J. Pawson visita o lugar acompanhado dos monges.

solitária, uma vedação antiga, trilhos de aviões que rapidamente se fundem com as nuvens. No terreno existia um solar barroco construído em 1750 e três dependências agrícolas, organizados em torno de um pátio quadrangular. Os edifícios estavam inabitados há mais de 40 anos e, consequentemente, apresentavam um avançado estado de degradação, sem qualquer capacidade para acomodar a comunidade cisterciense que ali irá viver o resto das suas vidas. O cliente pretendia que Pawson reinventasse um mosteiro moderno a partir dos restos existentes, desafio que tanto o entusiasmou como intimidou[97].

Antes de partir para o acto de projectar, Pawson sentiu a necessidade de recuar ao modelo elaborado por Bernardo de Claraval[98] no século XII, definidor das regras construtivas da Ordem de Cister, de forma a identificar quais os valores funcionais e estéticos que definem a essência da vida monástica, para depois, tendo em conta as circunstâncias, o tempo e os meios disponíveis no terreno, conceber a arquitectura adequada a este estilo de vida.
As construções cistercienses são caracterizadas pela dispensa de qualquer adorno, reflexo dos princípios da Ordem – ascetismo rigoroso e pobreza, resultando em espaços depurados, austeros, limpos e originais, características com que John Pawson se identifica.[99]
A síntese de Claraval foi, então, uma ferramenta fundamental no desenvolvimento do projecto, na medida em que definiu as diferentes áreas do mosteiro e especificou as suas necessidades estéticas, enfatizando a importância da qualidade da luz e da proporção e da simplicidade dos alçados e dos detalhes. O objectivo de Pawson foi respeitar o modelo secular para ser capaz de expressar o espírito Cisterciense com rigor e precisão através de uma linguagem contemporânea, livre de pastiches – a estrutura em balanço do claustro, por exemplo, que, não tendo precedentes na história arquitectónica cisterciense, não lhe é

---

97. "[At the time when] I first travelled to Novy Dvur and walked the site, talking over the possibilities with Dom Patrick. At that point, cows roamed the courtyard, trees grew through roofs and what remained of the original structures was quietly slipping towards irretrievable dereliction. If the power and beauty of the place was immediately apparent, so was the immensity of the task ahead. Of course there was never any question of not doing it: who would turn down the project of a lifetime?" in *Consecration of the Monastery of Novy Dvur,* John Pawson, 15 September 2004 in http://www.johnpawson.com/architecture/monastery/consecration/speech

98. **Bernardo de Claraval, ou de Fontaine, foi abade de Claraval**, santo e Doutor da Igreja. Nascido em 1090 em Dijon, falecido em 1153 na abadia de Claraval. Foi um monge cisterciense, grande propagador da Ordem e defensor da Igreja. Uma das personalidades mais influentes do século XII.

99. "In the medieval Cistercian Order, the aspiration to define a purer, simpler form of Christianity was reflected both in the lives of the monks and in the form and character of the monasteries that they built for themselves. Cistercian monks made a virtue of poverty, they lived in identical cells and had no personal possesions, at least in the early days of the Order. […] Every Cistercian foundation was built to the same plan and displayed exactly at the same restraint in its use of materials and shapes. The Order insisted that only bare, unadorned stone could be used for construction. Walls were to be letf unplastered. Colour and pattern were prohibited, while ornament and decoration were regarded as vain luxuries that distracted the devout from the contemplation of God." in PAWSON, John, *Minimum.* London, 2ª Edição, Phaidon, 2006, p.11

estranha.[100]

A Ordem Cistersiense sempre considerou a relação entre Teologia e Arquitectura fundamental na definição dos seus princípios basilares e, de certo modo, a construção deste edifício veio reabrir a discussão em torno deste tema, actualizando-o para a arquitectura contemporânea. No entanto, e apesar de relevante, não é central na presente dissertação. Assim, o estudo do projecto e da metodologia projectual não se focará tanto na relação entre arquitectura e espiritualidade, mas antes na capacidade do arquitecto transformar matéria prima de uma tipologia muito específica num edifício completamente diferente e único e na sua capacidade de interpretar um modelo secular e de a partir daí criar algo completamente novo e sem precedentes.

O programa que compõe um mosteiro é de grande complexidade, deve funcionar como uma pequena cidade encerrada, com todos os componentes que asseguram as necessidades de quem a habita: igreja, casa, escritório, escola, oficina, casa de hóspedes, hospital e quinta. E, para além do programa exigente, um mosteiro possui padrões de uso extremamente intrincados: os monges vivem segundo regras muito estruturadas, com rotinas diárias que se repetem continuamente, desde o nascer até ao pôr-do-sol. Assim, a boa arquitectura monástica definir-se-á pela sua capacidade de acomodar a sobreposição dos rituais diários religiosos com os rituais diários humanos. Um mosteiro é simultaneamente a casa de Deus e a casa dos homens.[101]

Uma vez que à complexidade inerente de um mosteiro se adicionou a dificuldade de o projectar a partir de pré-existências, este projecto revelou-se um exercício de grande dificuldade, mas também muito estimulante. Encaixar todas as necessidades programáticas de um mosteiro num solar barroco e, ao mesmo tempo, conceber um novo edifício em diálogo com o antigo foi um grande desafio. Os vários problemas colocados pelo projecto para Novy Dvur comprovam que os ambientes verdadeiramente simples são o fruto de um

---

100. "In addition to this practical immersion in the lives of the monks, the early stages of the work also involved going back directly to St Bernard's twelfth century architectural model for the Cistercian Order, with its emphasis on the quality of light and proportion, on simple, pared down elevations and detailing and on the spatial clarity which is the essence of the state of minimum. Some of the vocabulary of Novy Dvur may be new – the cantilevered cloister, for instance, has no literal precedent in Cistercian architectural history – but my aim has been to remain true to the spirit of the twelfth century blueprint, to express the Cistercian spirit with absolute precision, in a language free from pastiche and charged with poetry." in John Pawson, *Monastery of Novy Dvur*, House & Garden (UK), 2003 in http://www.johnpawson.com/essays/monastery

101. "For me the practice of architecture is about creating spaces where people feel comfortable and where a particular set of actions feels natural. I approached the many challenges of the Novy Dvur project with the idea that a monastery is essentially a series of domestic spaces with a number of specialised territories which are not part of a typical family house. The success of monastic architecture rests as much on the way it accommodates the rituals of life - eating, sleeping, bathing, dressing - as it does the rituals of religion…" in John Pawson, *Monastery of Novy Dvur*, House & Garden (UK), 2003 in http://www.johnpawson.com/essays/monastery

processo arquitectónico muito complexo.
É de referir ainda que John Pawson, em Outubro de 1999, viveu 5 dias no Mosteiro de Sept-Fons para se familiarizar e compreender a vida e rotinas dos monges, experiência que acrescentou, neste caso, ao seu método projectual. Foi-lhe excepcionalmente permitido acesso total, inédito para uma pessoa exterior. O arquitecto levantou-se às 3:30 da manhã para assistir ao primeiro dos sete momentos de oração que marcam o ritmo de cada dia.[102] Juntou-se às suas refeições silenciosas, escutou os seus cânticos em Latim e em Francês na nave estreita da igreja e percebeu como a luz do sol iluminava o seu interior. Com esta experiência extremamente intensa Pawson chegou à conclusão que não se tratava simplesmente de compreender os rituais religiosos, mas que a vida monástica "takes everyday rituals of life and formalises them, harnessing the potential for gravitas in the simplest of actions"[103], e que, por isso, era crucial que os detalhes da arquitectura servissem e apoiassem os detalhes dos seus comportamentos.

Assim, o arquitecto deparou-se com uma série de questões complexas, desde as degradadas estruturas pré-existentes no terreno, até à concepção histórica do que um mosteiro cisterciense deve ser. Logo no início do processo projectual, havia importantes decisões a ser tomadas em relação ao que, em primeiro lugar, devia ser mantido e ao que devia ser removido e, posteriormente, à definição da relação entre a arquitectura nova e antiga. Após um estudo rigoroso das várias alternativas, decidiu-se restaurar cuidadosamente a degradada casa senhorial e manter-se o pátio pré-existente intacto. Deste modo, o mosteiro seguiria o modelo tradicional que encerra um claustro quadrangular em torno do pátio relvado.
Conservado e restaurado o solar barroco, ponto de partida para o novo edifício, criaram-se três alas completamente novas implantadas segundo as construções agrícolas anteriores, mantendo assim as linhas da volumetria original. O objectivo foi fundir o novo com o antigo de uma forma subtil, em continuidade, sem dramatizações e exageros. Neste sentido, o maior desafio foi decidir como completar o edifício na sua fachada Este, conciliando a nova arquitectura com a arquitectura barroca, de modo a (re)conformar o pátio com três novas alas – a da nova Igreja, a do refeitório e dormitório e uma terceira que une as duas anteriores.

102."You go to bed at 8.30 pm, knackered. You're woken at 3.30am. It's dark and there's no light pollution - the stars! All you hear are the cowls swishing. You wander around in these ghostly corridors. For me, it's a sort of heaven. It's very... it's sort of...I suppose I think these places are my places." in Jay Merrick, *Cool Bohemia*, *The Independent Review*, 18 August 2004 in http://www.johnpawson.com/press/monastery/independentreview

103. Jay Merrick, *Cool Bohemia*, *The Independent Review*, 18 August 2004 in http://www.johnpawson.com/press/monastery/independentreview

208

209

210

211

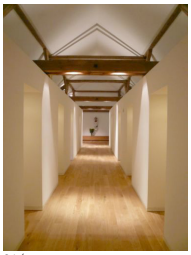
212

205

206

207

213


214

215

216

205 a 207. Vistas exteriores do Novo Mosteiro de Nossa Senhora de Novy Dvur; **208 a 210.** Vistas dos espaços interiores: biblioteca, corredores e refeitório; **211.** O pequeno pátio que separa a Igreja do resto do edifício; **212.** Os monges nos seus percursos diários; **213 a 216.** Vistas do interior do dormitório.

Exteriormente, o Mosteiro surge como uma peça arquitectónica discreta, silenciosa e essencial (img.205 a 207). No interior sobressai a genialidade de Pawson em todos os espaços, desde o pormenor do tecto, aos jogos de luz e reflexos do claustro, à luz natural filtrada no interior da igreja. Ao percorrer o edifício são várias as surpresas, desde os enquadramentos deslumbrantes do exterior, até aos pequenos pátios que aparecem espontaneamente como parte do ritmo de circulação do mosteiro. Esta importância depositada no ritmo e espaços de circulação tem precisamente a ver com a rotina diária dos monges, que exige que estejam constantemente a deslocar-se de uma sala para outra, percorrendo grandes distâncias – entre a igreja, as oficinas, jardim, refeitório… ou seja, era imprescindível assegurar a sua qualidade espacial. Dado o seu confinamento, precisam de muito espaço, já que o Mosteiro é a sua casa, local de trabalho, de descanso, de oração, de contemplação espiritual e de espera pelo próximo mundo.

Enquanto que os traços gerais da intervenção foram estabelecidos num período relativamente curto e intenso, já o refinamento dos detalhes demorou largos meses, de forma a que se chegasse a uma síntese ideal entre a função e a poética do espaço. O objectivo era chegar a uma harmonia entre a arquitectura e a comunidade, a uma uniformidade entre o barroco e o contemporâneo. O carácter colaborativo do projecto foi fundamental na procura desta uniformidade. O diálogo mantido diariamente entre o escritório em Londres, a equipa Soukup e os monges, pessoas que partilham a mesma paixão pelo detalhe, permitiu que o projecto surgisse com a forma mais adequada. No resumo do projecto elaborado pelos monges é de destacar exactamente essa consciência da importância de todos os detalhes: "In those places where the monks stay for a long time on their knees, make sure that the floor is not in stone […] If there were any stained glass windows, there should be no colour, according to our tradition. […] In the library, […] doors that don't slam, and a floor that mustn't creak […] In the dormitory, there should be a cubicle for each monk, closed by a curtain, with a special snorers' section for about a quarter of the total."[104] Está patente a ausência de distracções visuais e funcionais que serve a vida monástica, da concentração na espiritualidade.

A lista de materiais é contida e todos são simples e duráveis – betão polido no pavimento, reboco nas paredes, madeira no mobiliário – "We don't want the highest quality for its own sake" [105], afirmou o abade, "but we need to build something that will last a couple of

---

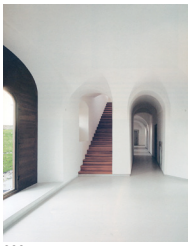
104. Deyan Sudjic, *Chants would be a fine thing, The Observer*, 05 September 2004 in http://www.johnpawson.com/press/monastery/observer

105. Julie V Iovine, *Where Minimalism Is A Calling*, The New York Times, 14 June 2001 in http://www.johnpawson.com/press/newyorktimes2001

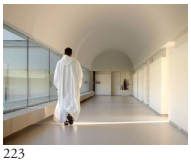
217

220

221



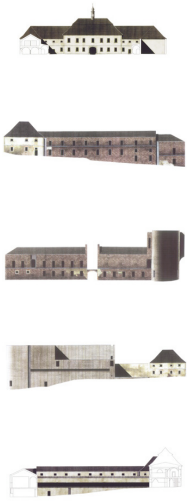
222



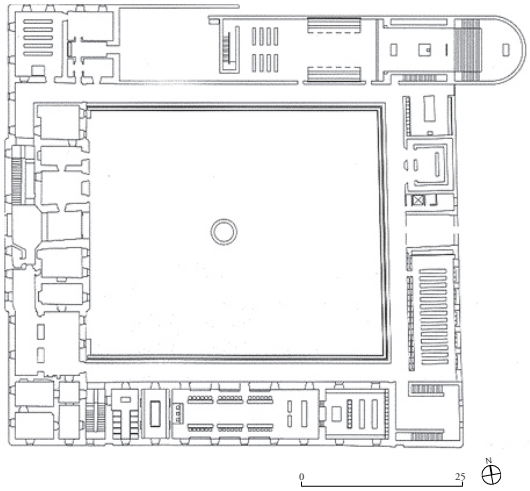
223

224

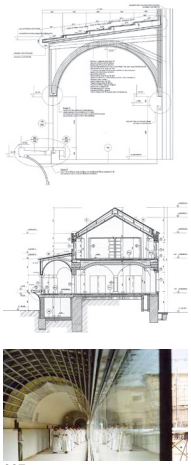
225



226



218



227

219

217. Vista exterior do pátio central: o claustro eleva-se para resolver a diferença de cota; **218**. Planta do piso térreo; **219**. Vista interior do claustro; **220 e 221**. Os surpreendentes enquadramentos do exterior; **222**. Pormenor do interior: o extremo cuidado em cada detalhe; **223 e 224**. Vistas do Claustro: **225**. John Pawson visita o Mosteiro; **226**. Alçados do Mosteiro de Nossa Senhora de Novy Dvur: Poente, Sul, Nascente e Norte e Corte pelo pátio central; **227.** O detalhe da abóbada do Claustro.

centuries. It's a kind of economy: if we build strong now, we won't have to build again."[106], reflectindo mais uma vez o espírito cisterciense. Um rigor silencioso é evidente em todos os pormenores, em todas as juntas, na exactidão com que o vidro se encontra com a pedra e a curva com o plano e na precisão de todos os enquadramentos visuais. De acordo com as preocupações estéticas cistercienses, a luz é uma componente essencial da arquitectura e, neste projecto, Pawson desenha-a de forma a acrescentar objectividade, drama e mistério à experiência espacial.

Em termos de distribuição programática o mosteiro organiza-se da seguinte forma: na ala Oeste, antigo solar barroco, estão, no piso térreo, as áreas administrativas da comunidade, no piso superior, os aposentos para abades visitantes, o noviciado, salas de aula e sanitários; a ala Norte é composta pela nova igreja; na ala Este está o scriptorium, a sala do capítulo, uma sacristia, a enfermaria e a lavandaria; e, finalmente, a ala Sul, que contem o dormitório, o refeitório e a cozinha. A maior parte destas salas abrem para o claustro, permitindo e facilitando as relações visuais entre os monges.

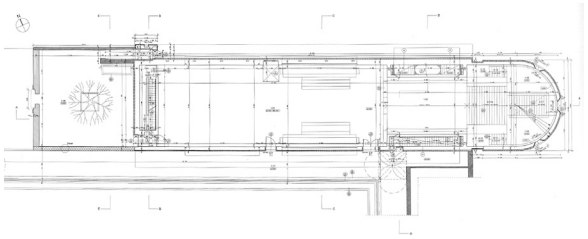
No dormitório, as células para os monges são módicos cubículos, com apenas alguns cabides e prateleiras para as suas escassas posses; na enfermaria existem janelas voltadas para o cemitério, mais uma vez detalhes a destacar da relação estabelecida entre a arquitectura contemporânea e as ideologias cistercienses.

Projectou-se também uma casa de hóspedes para alojar visitantes, a partir de um antigo e belíssimo estábulo de apoio ao solar e correspondente capela de apoio; um curral para as ovelhas e ainda oficinas para os monges.

O desenho do claustro, coração do conjunto monástico, foi um desafio complexo, uma vez que era fundamental relacionar e responder a várias questões diferentes, como a pendente do terreno e as junções potencialmente estranhas entre as construções de diferentes estilos e funções. Todas as áreas principais do mosteiro, a igreja, a sacristia, a sala do capítulo, a enfermaria, o scriptorium, as capelas, o salão nobre, o refeitório e a biblioteca, são acedidas através deste espaço e a intenção do arquitecto foi a de o construir num único piso, definido pela cota do piso térreo do solar. No entanto, na ala oposta, o claustro está já à cota do primeiro piso devido ao grande declive do terreno.

O claustro é construído com a tradicional abóbada de berço mas, em vez de ser suportada com as várias colunas ao longo de todo o seu comprimento, é resolvida através de um balanço, fazendo com que toda a abóbada pareça flutuar (img.227). Assim, ao eliminar qualquer necessidade de pilares, transformou-se o modelo típico de claustro numa faixa

106. **Julie V Iovine,** *Where Minimalism Is A Calling, The New York Times*, 14 June 2001 in http://www.johnpawson.com/press/newyorktimes2001



228

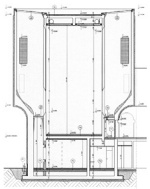
229

231

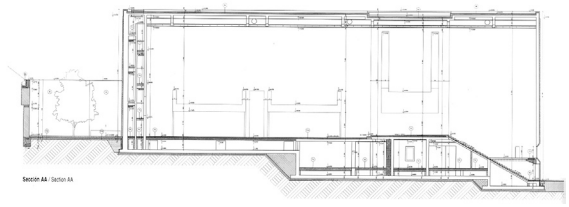
232

233

234



235



230

228. Planta da Igreja; **229.** Vista exterior do volume da Igreja; o branco que em dias de névoa se mistura com o céu; **230**. Corte Longitudinal pela Igreja; **231**. A curva dramática da Igreja; **232**. A luz no interior; **233 e 234**. Vistas do interior da Igreja; **235.** Corte Transversal pela Igreja.

contínua de vidro, extremamente transparente, que proporciona vistas através de todo o pátio relvado e, no fim de cada ala, o arquitecto permite-nos um vislumbre da paisagem exterior.
O detalhe do claustro é extremamente rico: para além da abóbada de berço contínua em balanço, do alto pano de vidro contínuo ao longo de todos os corredores, existe ainda um canal esculpido em betão que acompanha toda a caixilharia e que recolhe as águas pluviais. Este canal reflecte os raios solares para o interior, criando assim padrões surpreendentes no topo da abóbada, contrastantes com a serenidade da arquitectura fixa, numa referência à arquitectura de Luís Barragán, ainda que com uma paleta mais reduzida, de cinzas e ocres.

A outra peça arquitectónica a destacar é a nova igreja, na ala Norte, de linhas graciosas e sublimes, soberbo exemplo de arquitectura moderna minimalista, elemento de excepção de toda a composição, já que é o único elemento do Mosteiro que ultrapassa os limites originais da pré-existência e que é de uso público. Aparece, consoante o ponto de vista, ora como uma capela modesta, ora como uma catedral monumental que pousa suavemente no terreno, adaptando-se aos contornos da sua pendente numa estreita relação com a paisagem envolvente. É um enorme paralelipípedo branco rematado por uma curva dramática e sensual, perfeitamente incorporado no solar do século XVIII (img.229). A igreja é um volume puro, simples, sem qualquer decoração exterior, concebida de modo a ser simultaneamente austera e rica na sua qualidade espacial e, apesar de aparentemente fria e sem janelas, é muito luminosa: duas clarabóias laterais conduzem luz natural (e escondem a luz artificial) transformando o interior branco numa mistura complexa de azuis, brancos e cinzas.
John Pawson estava ciente da importância da luz num espaço como este e, assim, procurou criar uma atmosfera serena, radiante e silenciosa, sem qualquer tipo de distracção. Um espaço adequado, ainda que modesto, aos rituais religiosos.

———

Este projecto foi muito importante para o escritório de Pawson tanto pela sua complexidade e diferença em termos de tipologia, como pela sua originalidade na relação arquitecto/cliente. Os monges são extraordinariamente conscientes do impacto de cada detalhe da arquitectura nas suas vidas, característica que os aproximou do arquitecto. Foi uma oportunidade única para Pawson experimentar e explorar os temas que mais lhe interessam na arquitectura, como por exemplo de que modo condições de luz diferentes podem criar ambientes espaciais e espirituais diversos durante o decorrer do dia, mas que são sempre capazes de conter as condições necessárias para a oração e para a meditação.

236

"A porta de entrada, antiga e pesada, pintada de verde, tinha um batente que eu adorava […] por detrás dela aparecia a Guida, sempre bem disposta. Lá dentro cheirava aos cozinhados dela, fantásticos. Mal entrava, do lado direito, sentada perto do santuário e da velha máquina de costura *singer* estava a Ana. A pequena sala de entrada, onde ela atendia as suas clientes e costurava, tinha um grande móvel de madeira avermelhada com um espelho enorme e uma gaveta gigantesca de onde saíam sempre coisas incríveis. Em frente a esse armário estava uma grande mesa escura, pesada, bruta, que a Guida abria quando ia lá muita gente comer. Do lado direito, separado apenas por uma cortina, estava o antigo quarto da minha mãe e, em frente à porta da entrada, também separado por uma cortina, estava o quarto da Ana. Eram muito escuros porque a única luz que entrava era filtrada pelas cortinas vermelhas. […] A cozinha enchia-se do cheiro dos croissants, do leite a ferver e do chá preto que a Ana costumava beber. Era fria, os azulejos que cobriam as paredes eram brancos, a banca de mármore e os móveis verdes e pretos. […] O quarto de banho, tal como a dispensa, era separado do resto da casa […] Lembro-me bem da torneira do lavatório que me deixava um cheiro a ferro nas mãos. […] O pátio era pequeno, todo cimentado. Tinha alguns vasos no chão, um pezinho de hortelã e uma hera que cobria todo o muro e que se misturava com as rosinhas de Santa Teresinha que pela Primavera deixavam um cheiro adocicado no ar..."

236. A porta verde da pequena casa no Porto, Rua do Seixal. Memória Espacial de Infância e excerto de TRAVANCA, Margarida, *A Primeira Memória Espacial*. texto escrito no âmbito da disciplina de TGOE na FAUP, Porto, Setembro, 2005.

A Memória no Projecto

"As referências são os instrumentos que um arquitecto possui; é o seu património de conhecimentos, de informações. Elas são a soma de todas as experiências que é possível conhecer e empregar. No contexto de um trabalho concreto, o arquitecto utiliza esses instrumentos em função desse contexto e já não se trata de uma posição crítica, mas a utilização o mais prudente possível em relação a uma dada situação." (SIZA, 2009: 27)

Admitindo que a Arquitectura é simultaneamente referência e referenciada, que nada é criado a partir do *zero*, que *repetir nunca é repetir*[107], pode-se afirmar que a imagem genérica da criação artística como um gesto audaz, invenção engenhosa e caprichosa não é verdadeira. Pelo contrário, qualquer criação artística, Arquitectura incluída, requer uma enorme quantidade de conhecimentos prévios, como já ficou explícito nos capítulos anteriores, que exigem sabedoria, tempo, dedicação e curiosidade por parte do arquitecto. O processo projectual começa a delinear-se a partir de uma teia mais ou menos complexa de referências – de memórias – que tanto pertencem à esfera colectiva como ao mundo privado do arquitecto. Se estas referências (que tanto podem ser históricas, arquitectónicas, técnicas…) são reconhecidas pela comunidade, gera-se um sentimento de familiaridade e de pertença ao lugar na cadeia histórica, já que a Memória, instrumento fundamental na aprendizagem e na prática arquitectónica, é composta por uma mistura entre o saber colectivo herdado e o saber produzido por cada um de nós e, na maioria das vezes, proporciona uma sensação de constância, de vínculo à realidade, de lógica e de continuidade histórica.
As memórias, conscientes e inconscientes, remotas ou mais actuais, estão sempre presentes no acto de projectar, desde a referência específica, arquitectónica ou não, à lembrança infantil de determinada textura ou luz que nos impressionou. Para o arquitecto, a memória é uma ferramenta imprescindível, é a sua arca de recordações onde vai buscar material para projectar.

É à memória que recorremos quando procuramos as melhores essências e as melhores sínteses. A memória filtra, selecciona, elimina acessórios, sintetiza. Esquece o menos importante e faz prevalecer o mais marcante e mais intenso. Normalmente registam-se com mais facilidade cores, cheiros, paladares, sensações, texturas…, pela sua íntima relação com os sentidos. Assim, a experiência física é crucial para a apreensão do espaço, conhecimento central no processo de aprendizagem, ainda que relativo.

---

107. **VIEIRA, Álvaro Siza,** *Imaginar a Evidência.* Lisboa, Edições 70, 2000, p.15

"Quando penso na arquitectura, ocorrem-me imagens. Muitas destas imagens estão relacionadas com a minha formação e com o meu trabalho como arquitecto. […] Outras imagens têm a ver com a minha infância. Lembro-me desse tempo em que vivia a arquitectura sem pensar sobre isso. Ainda consigo sentir na minha mão a maçaneta do portão, esta peça de metal moldada como as costas de uma colher. Tocava nela quando entrava no jardim da minha tia. Esta maçaneta ainda hoje me parece um sinal especial de entrada num mundo de ambientes e cheiros diversos. Recordo o barulho do seixo sob os meus pés, o brilho suave da madeira de carvalho encerada nas escadas, oiço a porta de entrada pesada cair no trinco, corro ao longo do corredor sombrio e entro na cozinha, o único lugar realmente iluminado nesta casa. […] tudo nesta cozinha era como nas cozinhas tradicionais costumava ser." (ZUMTHOR, 2009: 7)[108]

À medida que percorremos um espaço, inundados por uma série de emoções e de sensações, vamos construindo ideias mais ou menos impressivas da realidade. Estas impressões são sensoriais, logo, pessoais e íntimas, e dependem, entre muitas outras coisas, da capacidade de observação e da predisposição para *ver*[109] de cada um de nós.

No entanto, apenas a experiência no lugar não é suficiente para a produção arquitectónica futura, o passo seguinte será interpretar, questionar, filtrar. Depois de uma experiência destas é fundamental reflectir de forma a compreender o que nos cativou em determinado edifício ou espaço. Esta reflexão permite-nos perceber como determinado espaço foi construído e concebido, como se constitui. Só assim esta informação é armazenada na nossa memória de um modo claro e útil, relacionando as emoções, que são relativas e individuais, às características específicas, físicas, totais do espaço. Estes episódios ficam então guardados de um modo lógico e útil, organizados e facilmente acessíveis quando surge determinada dúvida ou questão que lhe esteja associada.

Embora estas memórias, em si, não tragam nada de novo à produção arquitectónica, a vivência, a experiência, a observação, acaba por se armazenar na nossa memória, e é aí que, armazenada, se torna matéria passível à transformação. Quando se (re)imagina a memória,

---

108. O arquitecto Peter Zumthor admite recorrer à memória da infância quando procura projectar as atmosferas mais essenciais, os espaços mais sensíveis, confortáveis, justos, ricos. "As memórias deste tipo contêm as vivências arquitectónicas mais profundas que conheço. Constituem a base de ambientes e imagens arquitectónicas que tento explorar no meu trabalho como arquitecto. Quando estou a projectar, encontro-me frequentemente imerso em memórias antigas e meio esquecidas, e questiono-me: qual foi precisamente a natureza desta situação arquitectónica, o que significava na altura para mim e ao que é que poderei recorrer para ressuscitar esta atmosfera rica que parece saturada da presença natural das coisas, onde tudo tem o seu lugar e toma a sua forma certa?" ZUMTHOR, Peter; *Pensar a Arquitectura.* Barcelona, 2ª edição ampliada, Editorial Gustavo Gili, 2009, p.8.

109. "Convido frequentemente os estudantes a viajar e a observarem com atenção. Aprender a *ver* é fundamental para um arquitecto, existe uma bagagem de conhecimentos aos quais inevitavelmente recorremos, de modo que nada de quanto façamos é absolutamente novo." VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência.* Lisboa, Edições 70, 2000, p.139

completamo-la com a nossa imaginação. Esta auto-referenciação, não disciplinar, memória pessoal e colectiva, correspondente a experiências únicas e irrepetíveis, constitui a referência primária no acto de projectar, uma vez que naturalmente procuramos semelhanças e fazemos associações com o já *conhecido* e *experimentado*.

Esta *base de referências*, que é reforçada ao longo do percurso académico, por observações atentas, investigações e pesquisas, fundamenta-se numa procura pelo conhecimento e intervém, normalmente, no início do processo projectual, na sustentação da escolha do caminho a seguir, umas vezes conscientemente, outras, subconscientemente.[110] É importante referir que, quando recorremos à nossa memória, não se trata de replicar imagens ou identidades pertencentes ao passado que, apesar de aparentemente seguras, não se adequam à realidade.[111] Trata-se antes, como Távora defendia, de assimilar o passado, de (re)interpertar a História sem fazer transposições directas descontextualizadas e assim será plausível produzir ideias novas através de memórias e desencadear o interesse e a procura de outras referências, soluções, temas, motivações, metodologias.

"Para llegar a ser Arquitecto de verdad, es necessária una enorme cantidad de conocimiento, una grand sabiduria cuyo lugar natural es la Memoria, de onde sacar para, con otros ingredientes de otras fuentes, destilar los materiales con los que se produce esa creación artística que és la Arquitectura. […] Sabiduria que radica en la Memoria, Goya conserva en su memoria, y bien viva, toda la obra de Rembrandt. Y nadie se atreveria a decir que la copia. Pero tampoco que no lo conoce, y bien."(CAMPO BAEZA, Trama n.º 1, 2010: 10)

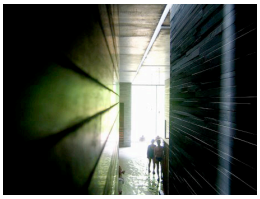
---

110. "Creio que o aprendizado, em arquitectura, signifique exactamente uma ampliação da área de referências. Quando se começa, é quase sempre uma figura carismática que nos interessa de modo particular, e, consequentemente, nos influencia de maneira determinante. Além disso, muitas vezes o ambiente escolar favorece uma propensão para o formalismo. Acho que é possível identificar referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação, mas muitas. A articulação destas influências é um acto de criação irrepetível. O arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um." VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*. Lisboa, Edições 70, 2000, p.35 e 37. "Existe toda uma série de processos fundamentais dos quais, de qualquer modo, nem sequer temos conhecimento. Sucede, algumas vezes, fazerem-me notar um determinado aspecto de uma obra, que é absolutamente evidente mas do qual eu não tinha consciência. […] Trata-se de influências que se manifestam no subconsciente e que entram no projecto sem que nos apercebamos disso." VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*. Lisboa, Edições 70, 2000, p.139

111. "Cuando se habla de la Memoria en arquitectura, la gente en general identifica la *Memoria* con la *Mimesis*, con la copia directa de modelos pretéritos. Así lo han hecho más de una vez los arquitectos. Y creen que de la mano de la Mimesis, del pastiche pueden resolver los problemas que plantean la Arquitectura nueva al insertarse en la ciudad histórica. Y muchos políticos, y más los conservadores, así lo han entendido y alentado." Alberto Campo Baeza, *Mnemosine versus Mimesis*, in Trama nº1, Memória, Porto, IPJ, UP, Junho 2010, p.10

237

240



243

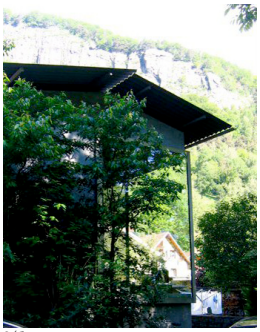
238

241

244

239

242



245

237. FAUP, Porto, Portugal; **238**. Casa das Mudas, Calheta, Ilha da Madeira; **239**. Templo de Hatshepsut, Egipto; **240**. Casa Berber, Matmata, Tunísia; **241**. Rolex Learning Center, Lausanne, Suíça; **242**. Vila Le Lac, Vevey, Suíça; **243**. Termas de Vals, Vals, Suíça; **244**. Palácio de Santa Maria de Naranco, Oviedo, Espanha; **245**. Casa Zumthor, Haldenstein, Suíça.

Depois da análise das metodologias projectuais neste capítulo, será lógico afirmar que cada arquitecto utiliza a sua memória de um modo distinto. Cada um recorre à sua base de dados na procura de exemplos, soluções e/ou motivações, bóia, âncora que os prende à realidade, pilar que sustenta as suas opções projectuais. Já se constatou que não existem *receitas*, métodos que postulem um modo de projectar repetível, no entanto, todos os arquitectos coleccionam imagens, recortes, *ídolos*, auxiliares à invenção que ficam armazenados na sua memória. Estas referências acumulam-se, cruzam-se entre si, relacionam-se, organizam-se, (re)interpretam-se, transformam-se e, por fim, nasce o projecto.

"No es casual que los grandes maestros de la Arquitectura Moderna, Le Corbusier y Mies Van der Rohe, se fotografiaram ante el Parténon. Nunca lo copiaram pero siempre estuvo en su Memoria." (CAMPO BAEZA, Trama n.º 1, 2010: 10)

Cada projecto representa um desafio, é uma nova oportunidade de experimentação, de ampliação e de aplicação do conhecimento acumulado, seja ele sobre pré-existências ou não. Na Quinta de Santo Ovídio, Siza mistura temas e referências, desde memórias da recente viagem ao México, à reconstrução da pequena capela dedicada a Santo Ovídio; na Pousada de Santa Maria do Bouro, Eduardo Souto de Moura redesenha a ruína, tema que o tem vindo a acompanhar no seu percurso profissional, inventa pré-existências, projecta *memórias* que, apesar de novas, reportam a coisas existentes na memória colectiva; no Neues Museum, Chipperfield compreende a importância da preservação da memória da Guerra Mundial para a reconstrução da cidade de Berlim e, assim, guarda todas as cicatrizes que esta provocou no edifício; e, finalmente, no Mosteiro de Nossa Senhora de Novy Dvur, Pawson (re)interpreta a memória de como um mosteiro da ordem de Cister deve ser, e cria algo completamente novo.

A memória é cultura, recortada pela imaginação, faz-nos voltar aos sítios que visitamos e que conhecemos, momentos que guardamos, tesouros[112] dentro de nós.

---

112. Percorrer vezes sem conta os jardins da FAUP até ao Pavilhão Carlos Ramos e reparar sempre em coisas novas; ou descer a rampa da Casa das Mudas em direcção ao horizonte, talhada na ilha da Madeira; o calor intenso nos Templos dos deuses escavados na rocha, a monumentalidade de Hatshepsut, a brisa silenciosa que cruza os pátios, passa entre os pilares, percorre os alinhamentos das portas, como poros da montanha a respirar; ou os cheiros intensos nas casas camufladas na paisagem em Matmata, escavadas nas vertentes rochosas; estudar no ondulante e imaculado Rolex Learning Center; ou molhar os pés no Lago Léman no pequeno jardim da casa dos pais de Le Corbusier e perceber que tudo ali está na medida certa, o desenho do seu muro, que abre apenas nos pontos fundamentais, o belo enquadramento da paisagem, fragmentos efémeros do Tempo; o mundo misterioso dentro da montanha nas Termas de Vals e o ritual lento do banho, a luz através do vapor de água, os ir-requietos reflexos de luz projectados na pedra e a descoberta dos recantos; ou a surpresa no Palácio de Santa Maria de Naranco pela nobreza do piso superior e das suas varandas, o jogo dos pilares que fazem do espaço maior do que o que é na verdade; ou o nervosismo da avaliação final na Casa Zumthor, reparar nos pormenores das juntas e nas transições dos materiais enquanto os meus colegas apresentavam os projectos e o almoço relaxado no jardim sob o olhar do atelier…

III

A MEMÓRIA E O PROJECTO DA QUINTA DO BOM GOSTO

Descrição e História
Programa
Memória Descritiva

246

247

248

249

250

251

No regresso das férias em Vila Praia de Âncora parávamos sempre em Ponte de Lima: comer o arroz de sarrabulho e visitar a Tia Rosinha. Quando a minha mãe me explicou que ali morava a velhinha Tia eu fiquei impressionada. Aquela casa, com o seu portal senhorial, as suas dimensões majestosas - qual palácio encantado! As portas enormes, pesadas, de madeira escura, o desenho delicado das suas molduras, faziam-me imaginar as histórias mais fantásticas. Depósito de recordações, de memórias que guardo com carinho.

As correrias e brincadeiras pelos caminhos da Quinta com os meus primos, as laranjas à sombra da vinha, sujar as mãos e lavá-las no tanque, o cheiro das vindimas, tardes ao Sol. As reuniões de família, com gente que nunca mais acabava, primos em 2º, 3º, 5º grau, a mesa de comida sem fim no grande salão da Casa. A luz dourada que atravessa as janelas ao fim da tarde enquanto jogávamos cartas. Ajudar as tias e as primas a arrumar a velha cozinha no fim do dia, pedir para subir ao último piso, mas "*não, que é muito perigoso!*" e logo se desvanecia a curiosidade com a próxima brincadeira.

246 a 251. Fotografias da Quinta do Bom Gosto: vistas gerais, vinha e encontros de família. Memórias.

A MEMÓRIA E O PROJECTO DA QUINTA DO BOM GOSTO

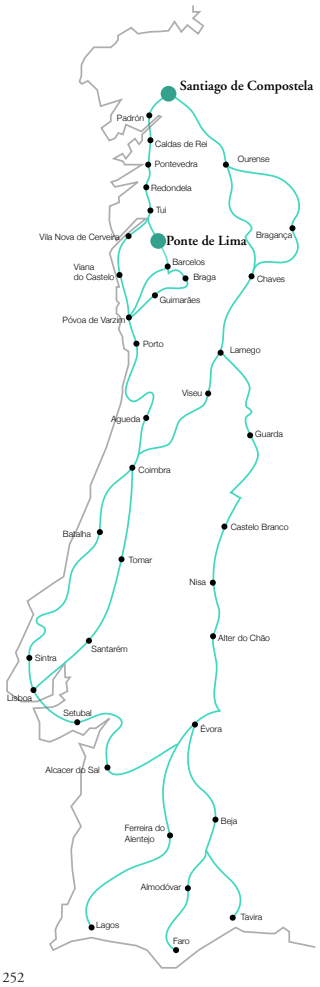
Por fim, o terceiro e último capítulo, ***A Memória e o Projecto da Quinta do Bom Gosto***, que consiste no delinear de uma ideia de projecto consistente, fruto da reflexão dos capítulos anteriores. Uma experimentação mais descomplexada e mais conceptual, uma oportunidade de conceber um projecto real, possível, um guião para uma futura intervenção, quem sabe, e que vem fechar o meu ciclo de estudos.

Propõe-se, assim, abordar o projecto de recuperação e transformação de um conjunto arquitectónico e paisagístico de grande valor histórico, a Quinta do Bom Gosto em Ponte de Lima, construída no final do século XIX. O objectivo é traçar uma resposta consistente, com base na reflexão teórica dos capítulos anteriores, sobre a forma de um projecto, fundamentado numa interpretação histórica do lugar e das construções existentes. Acredita-se que um projecto sólido pressupõe uma consistência e rigor teóricos e, por isso, a investigação e a análise teórica informam e determinam a proposta. Assim, numa espécie de percurso cruzado, o objecto de estudo prático desencadeou a pesquisa teórica e a teoria levantou questões ao projecto. Importa ainda referir que a análise dos casos de estudo do capítulo anterior não constituiu qualquer referência directa para a nova arquitectura mas, no entanto, os princípios metodológicos estudados são aplicados no novo projecto.

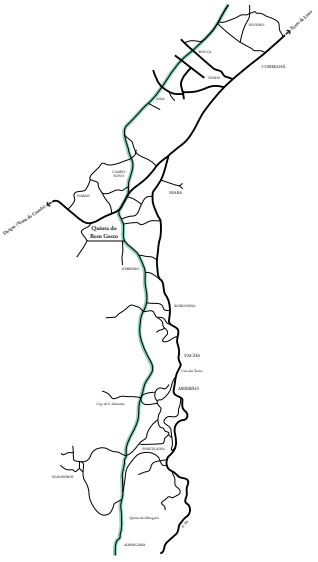
Para além de assegurar o reforço físico das construções existentes colocam-se aqui outras questões como, por exemplo, a definição de um programa adequado, a construção de umaanálise histórica e o traçar de uma nova identidade a partir da arquitectura existente. Só com rigor, sensibilidade na observação e coerência de objectivos conceptuais e teóricos se atinge uma solução adequada para este lugar.

Descrição e História

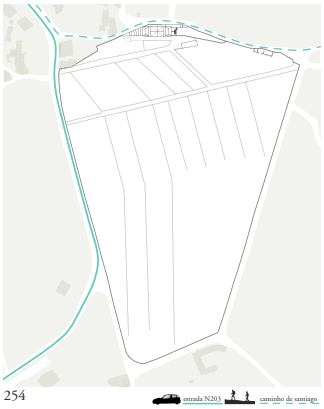
A região do Vale do Lima é extremamente rica pela sua diversidade e importância histórica, fruto do cruzamento entre as suas condições naturais únicas e séculos de ocupação humana. Esta zona, de elevado potencial turístico e cultural, é capaz de provocar sensações únicas pelo vivenciar da sua magnífica paisagem, onde a História se encontra com a Natureza, uma vez que são inúmeros os marcos históricos edificados, memórias que perduraram no tempo. É de realçar a particularidade da relação que estas construções antigas estabelecem com a natureza que as envolve. Ao longo de todo o Rio Lima, desde a orla atlântica até ao Parque



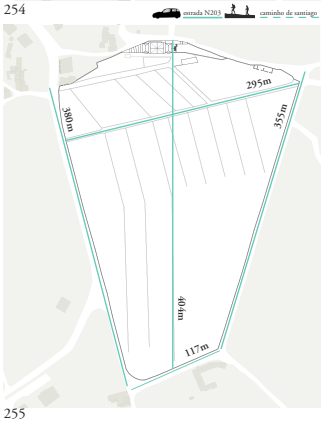
252



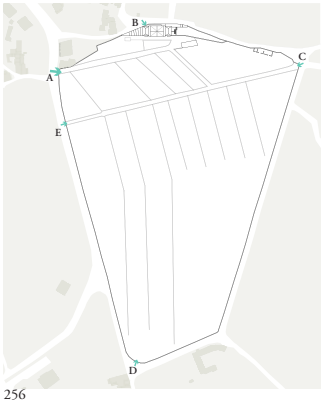
253



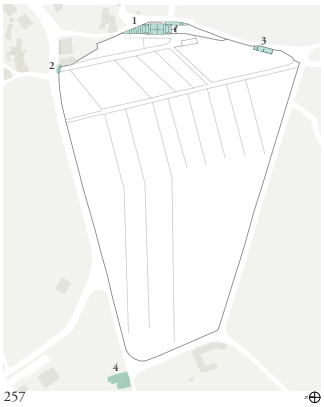
254



255



256



257

258

259

O MURO CERCA

O muro de granito que limita toda a área da quinta é rasgado em 5 pontos distintos que se caracterizam da seguinte forma:

A. Entrada Norte - Portal Principal: Esta peça consta na lista de Património Inventariado não classificado. Ponto de entrada formal na Quinta, de grandes dimensões, brasonado, granítico, de características neo-barrocas, revivalista e com motivos ecléticos. Recria a fachada de uma espécie de templo, a partir da fantasia do brasileiro de torna-viagem.

B. Entrada Nascente: É a entrada que se usa hoje, por ser a mais próxima da casa. Tem características de entrada de serviço, uma vez que passa pela antiga adega e salas de armazenamento de cereais, traseiras do Solar.

C. Entrada Sul: Hoje não é usada. É a mais próxima das ruínas da antiga habitação do caseiro. Primeira entrada vista pelos peregrinos de Santiago. Abre para um eixo que corta a Quinta de um lado ao outro. Relação com a vinha e a produção de vinho.

D. Entrada Poente: Hoje não é usada. Na ponta Poente da Quinta, abre para a "Villa Marieta", onde vivia a amante de José Maria Cerqueira.

E. Segunda Entrada Norte: Abre para um eixo que corta a Quinta de um lado ao outro. Relação com a vinha e a produção de vinho.

252. Mapa dos Caminhos de Santiago em Portugal | **253**. Zoom no Caminho de Santiago que atravessa a Região de Ponte de Lima e a Quinta do Bom Gosto | **254**. Esquema de Acessos | **255**. Dimensões | **256**. Entradas | **257**. Elementos Arquitectónicos: **1**. Grande Solar; **2**. Portal Neo-Barroco; **3**. Ruínas da Habitação do Caseiro; **4**. Villa Marieta | **258**. Caminho de Santiago e muro da Quinta | **259**. Muro Cerca e Solar do Bom Gosto

Nacional Peneda-Gerês, a paisagem apresenta sinais bem claros de como o meio natural influencia, desde tempos remotos, o povoamento. Aqui, apesar do crescimento das últimas décadas, especialmente da construção das auto-estradas, ainda é possível distinguir núcleos bem preservados, tanto em termos de património arquitectónico como de património natural e paisagístico. É uma área muito fértil, organizada em torno de 4 centros históricos, sedes dos municípios do Vale do Lima, de fundação antiquíssima e fortes pólos de atracção turística – Viana do Castelo, Ponte de Lima, Ponte da Barca e Arcos de Valdevez.

A região da Ribeira Lima é marcada pela existência de muitos e interessantíssimos solares e construções religiosas, pela paisagem *rural*, onde a vinha acentua o carácter agrário das terras baixas e a meia encosta e os edifícios provam, pela sua linguagem, que foram fruto da necessidade de cultivar a terra, construídos com os materiais disponíveis, e da vontade de exibir o orgulho secular de descendência limiana.

O Rio Lima constitui a espinha dorsal deste território e o elemento central que lhe ditou o destino, desde a montanha até ao mar, atravessou séculos de tradições e de contactos sócio-económicos entre variadíssimas civilizações que por lá deixaram as suas marcas, factores que lhe imprimiram a sua actual beleza pitoresca e paisagem cultural única e distintiva. Atravessado por antigas vias romanas e pelo caminho de Santiago, o concelho de Ponte de Lima é uma referência constante em roteiros, guias e mapas turísticos e ainda hoje milhares de peregrinos o transpõem rumo a Espanha.

Neste território existe mais de uma centena de imóveis classificados, sendo a sua maioria, Imóveis de Interesse Público e Monumentos Nacionais, é o caso do Solar da Quinta do Bom Gosto e Portal de entrada.[113]

"De casas solarengas, toda a verdura que rodeia Ponte de Lima, está salpicada. Por todos os caminhos velhos – que a estrada de macadame é de ontem! – portões brasonados, capelas, torres, cunhais, granitos falantes, pedaços de história, relíquias de Portugal."[114]

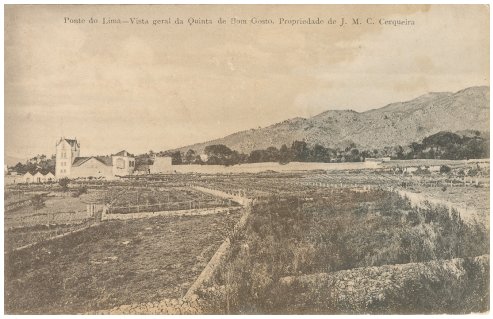
---

113. **http://www.dre.pt/pdfgratis/2005/03/063B00.pdf**

114. AURORA, Conde D', *Roteiro da Ribeira, Lima.* Ponte de Lima, 4ª edição, LIMICI, 1996, p. 115 e 116, citado em PAIVA, Mª Amélia da Silva, *As Portadas na Arquitectura Civil do Concelho de Ponte de Lima: Estruturas, Funções e Significados.* Porto, FLUP, Dep. de Ciências e Técnicas do Património, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, 2004

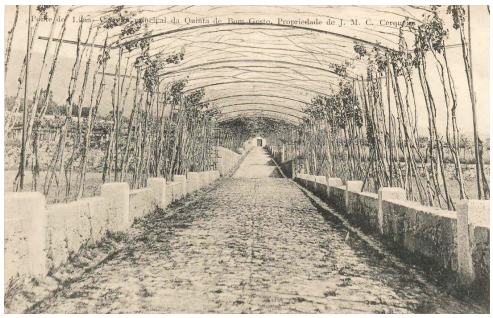
260

O magestoso Portal de Entrada na Quinta do Bom Gosto e a Alta Torre do Solar.
"*– Ainda falta muito para chegar a Ponte de Lima, cocheiro?*
– É ali já. No fim da subida, um instante apenas." (VIEIRA, 1994: 7, citando José Augusto Vieira, *O Minho Pitoresco*, Tomo I, 1886)



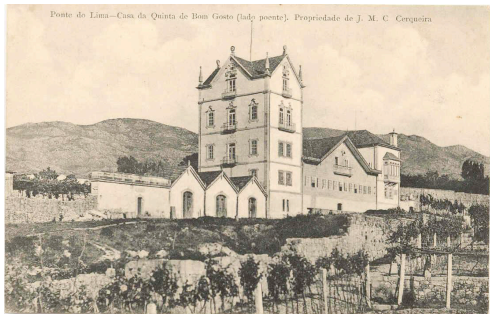
261

Vista Poente - Nascente: Os muros graníticos dos socalcos da vinha. A relação com a paisagem envolvente. Neste postal consegue-se perceber um pouco da volumetria da antiga habitação do caseiro.

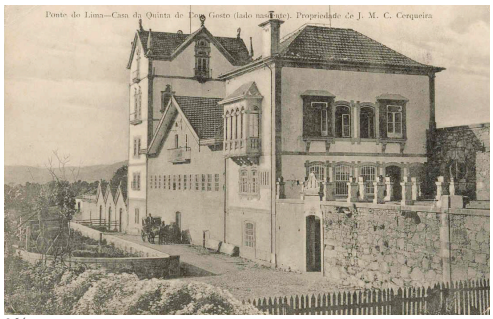


262

Eixo Norte-Sul que corta toda a área da Quinta coberto por ramada. Os muros de granito impecavelmente desenhados.



263



264

O Solar ainda com as alterações ao projecto a mando de José Maria Cerqueira (acrescento de 2 pisos na torre Norte).

260 a 264. Postais Antigos da Quinta do Bom Gosto de inícios do século XX: vistas gerais, vinha e Solar . Arquivo da Família.

Quem faz o percurso Viana do Castelo – Ponte de Lima está familiarizado com esta *imagem*: Ao longo da estrada os muros heráldicos, brasonados, delimitadores da paisagem acompanham o viajante; aqui e ali abrem-se e deixam espreitar memórias de tempos antigos. A Quinta do Bom Gosto, localizada na Seara, freguesia de Ponte de Lima, dista cerca de 4 km da sede do concelho e, implantada face à Estrada Nacional 203[115], está perfeitamente enquadrada nesta imagem.

Um lugar único que, apesar da grande riqueza arquitectónica, paisagística, patrimonial e até sociológica que encerra e do enorme potencial que por isso concentra, tem vindo a cair no esquecimento. Este conjunto, pelo qual sinto um afecto especial, uma vez que pertence à minha família há mais de 60 anos, revelou-se um objecto de estudo extremamente rico. Hoje, infelizmente, deparamo-nos com um cenário muito degradado e maltratado pela falta de uso e, por isso, uma intervenção cuidada seria urgente. É certo que pouco se sabe sobre a história da Quinta e sobre o *Brasileiro de torna-viagem*[116] que a mandou construir, para além dos seus devaneios mais ou menos exóticos.

"Na freguesia de Seara foi mandada construir por José Maria Cerqueira, benemérito local, por volta de 1896. Na sessão camarária de 8 de Julho de 1899 requereu licença para prolongar as obras do prédio … na Quinta do Bom Gosto, freguesia de Seara. Ora, daqui concluímos que a data final das obras de construção deverá ser a de 1900, gravada no portal que faceia a estrada nacional a Darque, decorado com motivos exuberantes.

---

115. Estrada que liga Darque a Ponte de Lima.

116. O *brasileiro de torna-viagem*, personagem muito caricaturada na literatura portuguesa era fundamentalmente o emigrante rural, da classe média ou média alta, que saía das aldeias minhotas para as grandes cidades brasileiras. No seu regresso triunfante, fazia eco da prosperidade que alcançara através da construção de autênticos palacetes exuberantes, urbanos, com elementos decorativos então desconhecidos, que por vezes tocavam o mau gosto, como ironiza Camilo Castelo Branco: "... um palacete de azulejo côr de gema d'ovo, com terraço no tecto para quatro estatuas symbolicas das estações do ano, e dous cães de bronze, em baixo, sobre as umbreiras do portão de ferro, com as armas fundidas, de saliências arrogantes, entre os dous molossos de dentaduras anavalhadas, minazes, como todos os bichos da heráldica." in BRANCO, Camilo Castelo, *Eusébio Macário*. 3ª Edição, Porto, Livraria Chardron, 1897, p.71; No entanto, se o brasileiro e as suas representações eram menosprezados no seu tempo, hoje a atitude é diferente, uma vez que este tipo de casa constitui, para além do óbvio testemunho histórico, um testemunho sociológico. Há que reforçar os seus contributos positivos para a sociedade portuguesa, uma vez que muitos destes brasileiros possuiam um espírito filantrópico que fez com que construíssem edificações cívicas, como hospitais, asilos, escolas, igrejas, passeios públicos e teatros, enfim, grandes encomendadores; "O papel do remigrado do Brasil na constituição da sociedade portuguesa foi capital no Norte do pais. […] Personagem viva que assomava e ascendia sobre o decair rápido das classes predominantes do velho regime. Aburguezaram fortemente o meio e regaram de libras a cidade e o campo. Bairros inteiros edificaram no Porto, cidade sua predilecta. Eram seus o palacete urbano enfeitado com o brazão da fidalguia de fresca data que os ufanava e o casarão vermelho erguido no pomar da quinta bem granjeada. A egreja, a escola, o asilo, o hospício, o hospital, outros tantos marcos da sua benemerecida dadivosa." in BEZERRA, Manuel Gomes de Lima, *Os estrangeiros no Lima*. Viana do Castelo, Viana do Castelo: Câmara Municipal, 1992, p.247, citando Ricardo Jorge, *Brasil! Brasil!*, Lisboa, 1930, p. 23-24.

A Casa do Bom Gosto, contém uma miscelânea de estilos, e sendo construída nos tempos da Arte-Nova, oriunda de França principalmente, consta que foi desenhada por um arquitecto do Porto. Afirmamos nós, contudo, que houve excentricidades cometidas, por autoria do seu proprietário, alterações do projecto, sendo de destacar a colocação de telhados e aumento dos torreões." (VIEIRA, 1994: 80)[117]

Nesta freguesia há vários testemunhos de uma prosperidade passada, senhorial e burguesa, majestosas residências brasonadas como a Quinta do Bom Gosto. Efectivamente, os *brasileiros* foram os dinamizadores da encomenda artística do século XIX, especialmente nestas localidades minhotas. São construções facilmente identificáveis, uma vez que se destacam no território limiano pelos seus enquadramento e volumetria, pela variedade dos materiais e pelo excesso decorativo exibicionista, desajustado do espaço rural e do uso agrícola. No concelho de Ponte de Lima podem-se destacar duas tipologias: a habitação construída em altura, como o Solar do Bom Gosto, um dos exemplares mais significativos; e as casas "normalmente designadas pelos proprietários pelo nome de *villa* a que acrescentava o nome da sua própria mulher, a casa apalaçada, não sendo um palácio na estrutura clássica é larga e ampla e com forte sentido individualizante…"[118] como a Villa Marieta.

Desta extensa Quinta do Bom Gosto de finais do século XIX, com cerca de 10 hectares, construída a mando do excêntrico José Maria Cerqueira, faz parte um grande Solar revivalista que junta uma profusão ecléctica de estilos, resumindo a fantasia do seu encomendador (desde ornamentos góticos e muçulmanos a renascentistas e barrocos[119]); a antiga residência do caseiro, hoje em ruínas; um portão Neo-Barroco; uma vasta área de vinha, pomares e jardins. José Cerqueira pretendeu, assim, sintetizar todas as referências culturais que o fascinavam.

---

117. citando MORAIS, Adelino Tito de; *Arquitectura Brasileira em Terras do Alto Minho, O Anunciador das Feiras Novas, 1987.*

118. MONTEIRO, Miguel, *Marcas Arquitectónicas do Brasileiro na Paisagem do Minho* , Catálogo da Exposição "*Os Brasileiros de Torna-Viagem no Noroeste de Portugal*", Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. p. 71, citado em PAIVA, Mª Amélia da Silva, *As Portadas na Arquitectura Civil do Concelho de Ponte de Lima: Estruturas, Funções e Significados.* Porto, FLUP, Dep. de Ciências e Técnicas do Património, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, 2004, p.36.

119. "José Maria Cerqueira […] Das casas que encomendou, destaca-se aquela que o próprio apelidou de Bom Gosto; trata -se de edifício de *pitoresca amálgama de estilos, em que descobrem estruturas e ornatos de arte gótica e muçulmana, renascentista e barroca, além de elementos de pura imaginação romântica.*" GONÇALVES, Flávio, *Inventário Artístico da Região do Norte,* Porto: Comissão de Planeamento da Região Norte, Série Estudos Regionais nº 10, 1973. p. 44, citado em PAIVA, Mª Amélia da Silva, *As Portadas na Arquitectura Civil do Concelho de Ponte de Lima: Estruturas, Funções e Significados.* Porto, FLUP, Dep. de Ciências e Técnicas do Património, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, 2004, p.47.

Importa ainda fazer menção a uma pequena construção que, apesar de não estar circunscrita pelo muro que define a área da Quinta, foi construída na mesma altura e a mando do mesmo senhor – a preciosa Villa Marieta que possui a mesma riqueza na mistura de estilos que o Solar do Bom Gosto, mas menos monumental. Diz-se que foi construída para uma amante de José Maria Cerqueira, que assim podia visitar mais amiúde.

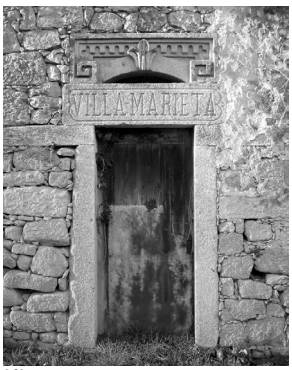
A arquitectura, reflexo da identidade de cada lugar, constitui um testemunho histórico construído, representa um somatório de várias decisões que têm que ver com o quotidiano das suas populações. A Quinta não é excepção, apresenta uma forte unidade de linguagem e coerência construtiva com uma autenticidade própria. Desde o forte muro de granito que a circunda na totalidade, aos pormenores da cantaria das fenestrações e carpintarias interiores, tudo projectado e construído com o mesmo cuidado e requinte.
As janelas, as reentrâncias, os motivos esculpidos na pedra, a carpintaria, os vidros coloridos na grande clarabóia… fazem lembrar pequenos palácios, arrojados, orgulhosos e diferentes da arquitectura que por ali proliferava. Com a sua variedade de volumes, este vistoso palacete não passa despercebido a quem passa na estrada ou faz o Caminho de Santiago[120], surpreende pela sua monumentalidade, pelas suas *torres*, fenestrações, pelo exotismo dos seus motivos, pelo portal que ostenta o nome da propriedade, enfim, pelas extravagâncias românticas que ali se podem encontrar.

Estes *Brasileiros de torna-viagem*, personagens incontornáveis na fortuna limiana, gostavam de imprimir um cunho pessoal às obras que mandavam construir e, por isso, muitas vezes intervinham intencionalmente nos aspectos estéticos do projecto. Estas suas contribuições testemunhavam a aventura, a saudade e o regresso feliz à sua comunidade original. É o caso da Quinta do Bom Gosto, entre muitas outras nesta zona (Villa Belmira, Villa Morais, Villa Marieta…), para as quais os proprietários contrataram prestigiosos engenheiros, arquitectos e mestres de obras paisagísticas para construírem os seus cenários excêntricos, luxuosos e exóticos. Sobre José Maria Cerqueira pouco se sabe para além de ter sido o proprietário da Quinta do Bom Gosto, da Villa Marieta adjacente e, a dado ponto, da Villa Belmira, após o falecimento do Dr. António Inácio Pereira de Freitas, antigo proprietário. Nesta última casa, realizou uma série de obras no interior e no exterior de acordo com as suas *excentricidades*. No pequeno jardim à frente da casa, construiu um extravagante cenário *selvagem* com uma gruta artificial e um passadiço que dá acesso a uma torre acastelada. Aqui encontram-se semelhanças com o desenho do *Parque El Pasatiempo* em Betanzos, na

120. Que passa no lado Nascente da Quinta, sentido Sul-Norte.

267

268



269

A Villa Belmira, vistoso palacete que não passa despercebido a quem visita Ponte de Lima. Mandada construir pelo Dr. António Freitas, foi mais tarde adquirida por José Maria Cerqueira.

270

265

266

A *pequena* e preciosa Quinta da Villa Marieta, construída pela mesma altura - finais do século XIX, princípios do século XX. É uma casa apalaçada onde residia uma Senhora de nome Marieta que, segundo relatos de família, seria a amante de José Maria Cerqueira. A casa terá sido mandada construir pelo mesmo *brasileiro* e o autor do desenho do projecto terá sido o mesmo da Quinta do Bom Gosto, uma vez que está presente a mesma mistura de estilos e o mesmo exotismo nos motivos decorativos. Alguns elementos decorativos são até repetidos em ambas as construções.

271

272

Quando a Quinta do Bom Gosto foi adquirida pela minha família, em 1956, já estava em bastante mau estado. O Solar teria sofrido um incêndio na zona da cozinha e as áreas exteriores estavam também muito mal cuidadas.

273

265 e **266**. Vistas do exterior da Quinta do Bom Gosto (Poente e Nascente); **267.** Vista da Quinta da Villa Marieta desde a vinha da Quinta do Bom Gosto; **268 e 269.** Villa Marieta; **270.** Postal da Villa Belmira datado de 1906; **271** e **272**. Fotografias da Quinta em 1956, quando comprada pelo meu bisavô; **273**. Fotografia dos meus Bisavós em 1956: Ana Martins do Rio e José Alves da Cunha Espinheira na casa de Zebreiros, Gondomar.

Galiza, obra de *indianos*[121] ricos. Como se afirmou atrás, é sabido que José Cerqueira fez alterações ao projecto inicial do solar: acrescentou-lhe os telhados inclinados e dois pisos numa das torres laterais. Segundo relatos de família, afirmava que "*da minha casa quero ver o Mar*", mas as condições atmosféricas (e certamente as técnicas construtivas) depressa arruinaram esse acrescento de dois pisos e tornaram a composição simétrica.

Sobre o arquitecto pouco mais se sabe para além de que era do Porto e que teria obra construída também pela Galiza, a pedido de *indianos*. Só uma investigação arquivística intensiva permitiria identificar a documentação relativa ao autor do projecto da Casa do Bom Gosto. Muitos foram os contactos com a Câmara Municipal, Arquivo e Biblioteca de Ponte de Lima e com o Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, mas sempre infrutíferos[122]... Assim, entendeu-se que, ainda que de grande interesse, não era um dado fundamental para o desenvolvimento do projecto de recuperação da Quinta. Todo o levantamento e desenhos da Quinta foram elaborados para a presente dissertação e podem ser consultados nos Anexos.

O meu bisavô, José Alves da Cunha Espinheira, comprou a Quinta em 1956 a um senhor do Porto[123] que a havia comprado a José Maria Cerqueira, já num estado bastante deteriorado (img.271 a 273). Pode-se imaginar que as excentricidades cometidas por Cerqueira o tenham deixado sem dinheiro e com as suas propriedades arruinadas.
A partir daí era comum a família ir passar temporadas a Seara, mas a Quinta foi sempre um fardo de difícil manutenção, nunca alcançou a prosperidade que se adivinhava no seu passado. Pouco mais tarde, após o falecimento dos meus bisavós, a Quinta passou a pertencer a duas tias-avós solteiras (Tia Lucília e Tia Rosinha). A falecida tia Rosinha mudou-se para lá permanentemente e fez algumas obras de manutenção, mas sempre insuficientes, muito pontuais. O pequeno bosque onde os meus primos iam caçar passou a vinha e a quinta passou a produzir vinho para a Adega Cooperativa de Ponte de Lima. Hoje, as dificuldades de gestão são claras e teme-se assim que a quinta caia na ruína, por falta de disponibilidade financeira…

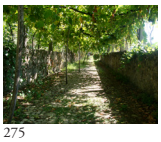
---

121. O correspondente espanhol aos *brasileiros de torna-viagem*.

122. Surgiu o nome do arquitecto portuense António Tomás Ferreira Cardoso, autor de diversas casas de brasileiros neste concelho. É sabido que, por volta de 1982 esteve ligado ao projecto da Vila Moraes em Ponte de Lima, mas não passa de uma suposição afirmar que terá sido responsável pelo projecto da Quinta do Bom Gosto.

123. Que a vendeu ao meu bisavô por 500 contos. Conta a Tia Lucília que quando o negócio foi formalizado o proprietário anterior já teria quem lhe pagasse mais mas, como tinha dado a sua palavra, manteve o acordado.

274



275 276

277

278 279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

274. Portal Neo-Barroco de entrada na Quinta (Norte). **275** e **276**. Avenida de Entrada flanqueada por altos muros de granito e coberta por alta ramada. **277**. Muro de granito. **278** e **279**. Eixo Norte-Sul que corta toda a Quinta. **280**. A vinha. **281**. Ruínas da antiga habitação do caseiro. **282**. O Solar (Poente) **283**. Entrada Nascente. **284**. As varandas alpendradas. **285**. O muro de granito adjacente ao Solar e o vão de entrada profusamente adornado. **286**. Área ajardinada adjacente ao primeiro piso do Solar. **287** e **288**. O salão. **289**. A cozinha. **290**. O antigo quarto da Tia Rosinha e a mobília do *brasileiro*. **291**. A clarabóia. **292**. Entrada para uma alcova dentro de um dos quartos do 2º piso.

Em relação aos espaços exteriores, grande parte da área da quinta é ocupada por vinha (aproximadamente 7 hectares). Na área adjacente ao piso térreo do solar, ajardinada e arborizada, encontra-se um tanque e, adjacente ao solar, na direcção Sul, estende-se um jardim ao nível do primeiro piso, contido por um forte muro de granito. Todos os socalcos de vinha são abraçados por muros de granito local, de estereotomia impecavelmente desenhada, que vão acompanhando os vários percursos interiores da Quinta, cobertos pela verdura das vinhas.

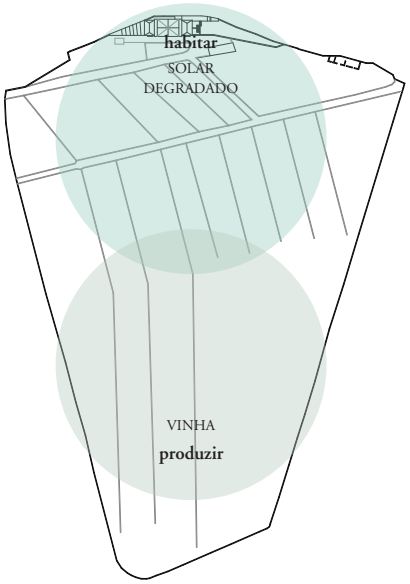
No topo Nascente implanta-se o grande Solar. Trata-se de um grande casarão com três pisos, de composição simétrica: duas torres rebocadas ligadas por um corpo ligeiramente mais baixo em granito. As suas fachadas possuem uma grande variedade de fenestrações e, nomeadamente, a Poente uma grande quantidade de aberturas. Das varandas alpendradas das suas duas torres, altas, elegantes e soalheiras, com colunas dóricas, vislumbra-se a paisagem envolvente. Nos topos Norte e Sul, aberturas pontuais.
O acesso ao interior faz-se ora pelo piso térreo, ora através do pátio principal da Quinta, para onde abre um grande vão rasgado no muro adjacente ao solar. Este vão, profusamente adornado, marca a entrada formal no solar, decorado com merlões e motivos variados, símbolos de poder e de prestígio. Daqui acede-se à escadaria de granito que leva até ao 1º piso e ao átrio de entrada na casa.

Todo o solar é duma arquitectura primorosa, pelos engraçados trabalhos de cantaria e carpintaria, organizado em três pisos de características muito distintas. O piso térreo, com poucas aberturas, era ocupado por usos agrícolas como o armazenamento de frutas e cereais, adega, garrafeira e corte. O primeiro piso, com o átrio, onde facilmente se imagina José Maria Cerqueira a receber os visitantes[124], a bela cozinha, a nobre e ensolarada sala com 11 janelas, outras salas de menor dimensão, um quarto onde dormia a Tia Rosinha e onde resiste, diz-se, a antiga mobília do *brasileiro de torna-viagem* e ainda, a única instalação sanitária da casa. Por fim, o segundo piso, extremamente deteriorado, ocupado exclusivamente por quartos. Aqui existe uma bela clarabóia que teria vidros coloridos (resta um azul img.291) e é de realçar que todos os quartos tinham uma pequena alcova que, não podendo ter janelas, aproveitava a inclinação acentuada do telhado.
O acesso vertical interior entre pisos é feito através de duas escadas de tiro sobrepostas, a do piso térreo em pedra e a segunda em madeira.

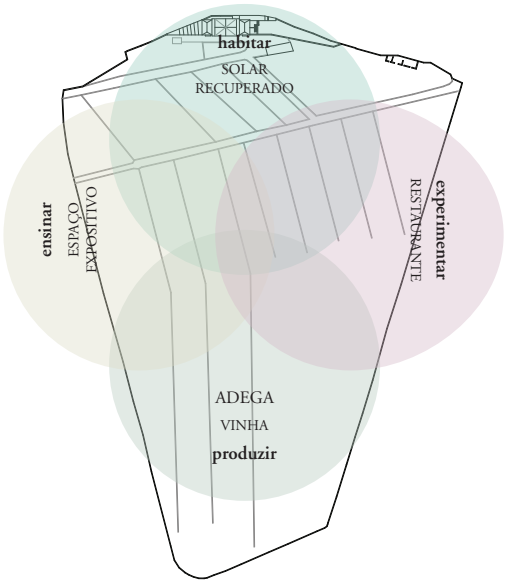
---

124. No átrio há uma série de pormenores engraçados, tal como um pequeno vão circular que está directamente voltado para a porta de entrada. Na família diz-se que seria para proteger a entrada na casa, de onde era possível apontar uma arma e *aniquilar* qualquer intruso.

HOJE



PROPOSTA



habitar	**produzir**	**experimentar**	**ensinar**
SOLAR RECUPERADO	VINHA FRUTA ANIMAIS	RESTAURANTE	ESPAÇO EXPOSITIVO
alojamento zonas de lazer	ADEGA	gastronomia enologia locais	Ponte de Lima Quinta do Bom Gosto Etnografia Técnicas Tradicionais
1865m^2	1500m^2	200m^2	117m^2

Esquema II. Esquemas Estratégicos, Programa e Áreas.

Na ponta Sul da Quinta, no alinhamento do muro de contenção do jardim que se relaciona com o primeiro piso do solar, implantava-se a antiga habitação do caseiro[125]. Hoje não passa de uma ruína submersa em vegetação selvagem.

Programa

O charme do litoral Norte português, os seus encantos verdejantes, o património histórico, as festas, as tradições e as suas praias sempre atraíram turistas de variadas origens. Assim, perante este lugar cheio de potencial num contexto rural em profunda transformação e num país que necessita urgentemente de saber reinventar-se, pensa-se um projecto, uma estratégia que sirva enquanto instrumento regenerador, que devolva a dignidade ao edifício e à zona envolvente, que, no fundo, lhe restitua a sua essência.
Deste modo, a definição do programa mais adequado para este lugar foi das primeiras preocupações, questão delicada e base para toda a intervenção. Os problemas-chave que se colocaram à partida relacionavam-se fundamentalmente com a garantia da subsistência da Quinta como uma entidade auto-sustentável, com a promoção da cultura e produção local, com a manutenção da identidade e ambiência do lugar, com a garantia da consolidação física do Solar e sua adaptação ajustada a um novo uso.

Tal como Fernando Távora, defende-se que a preservação do património – histórico, arquitectónico, cultural, gastronómico…–, passa pela sua utilização, pelo seu conhecimento, pelo prolongamento e continuidade da sua vida e, no caso da arquiectura, será necessário proceder a intervenções de adaptação e transformação.

Assim, às funções existentes ***habitar***[126] e ***produzir***[127] (ver esquemas programa), acrescentar-se-á ***experimentar*** e ***ensinar***, de forma a promover a tradição, a cultura e a história locais pelo seu vivenciar directo e genuíno, ainda que temporário. Através da produção de alimentos regionais típicos, da divulgação de métodos tradicionais, da etnografia… desperta-se o interesse na conservação e recuperação do património.

---

125. Ver postal antigo.

126. Hoje só lá habita permanentemente uma empregada que cuida da Quinta.

127. Todo o terreno da Quinta está plantado com vinha que, apesar de não estar nas melhores condições, ainda é rentável.

293

293. A bela vista da Quinta do Bom Gosto através da janela da cozinha num fim de tarde de inícios do Outono. O pormenor da pia em mármore.

Para além de todas as preciosas características expostas anteriormente, também pela sua localização[128], a Quinta parece reunir as condições certas para se transformar em turismo de habitação, que englobará o antigo Solar, novas "*unidades-rurais*", área expositiva, restaurante e adega. Deste modo o projecto encaixar-se-á num tipo de turismo que tem vindo a ganhar terreno nas últimas décadas, onde se alia ao programa turístico um carácter mais pedagógico e experimental, alargando o público-alvo, alertando para a importância da preservação do património e criando assim a imagem de produto singular num local único, a Quinta do Bom Gosto.

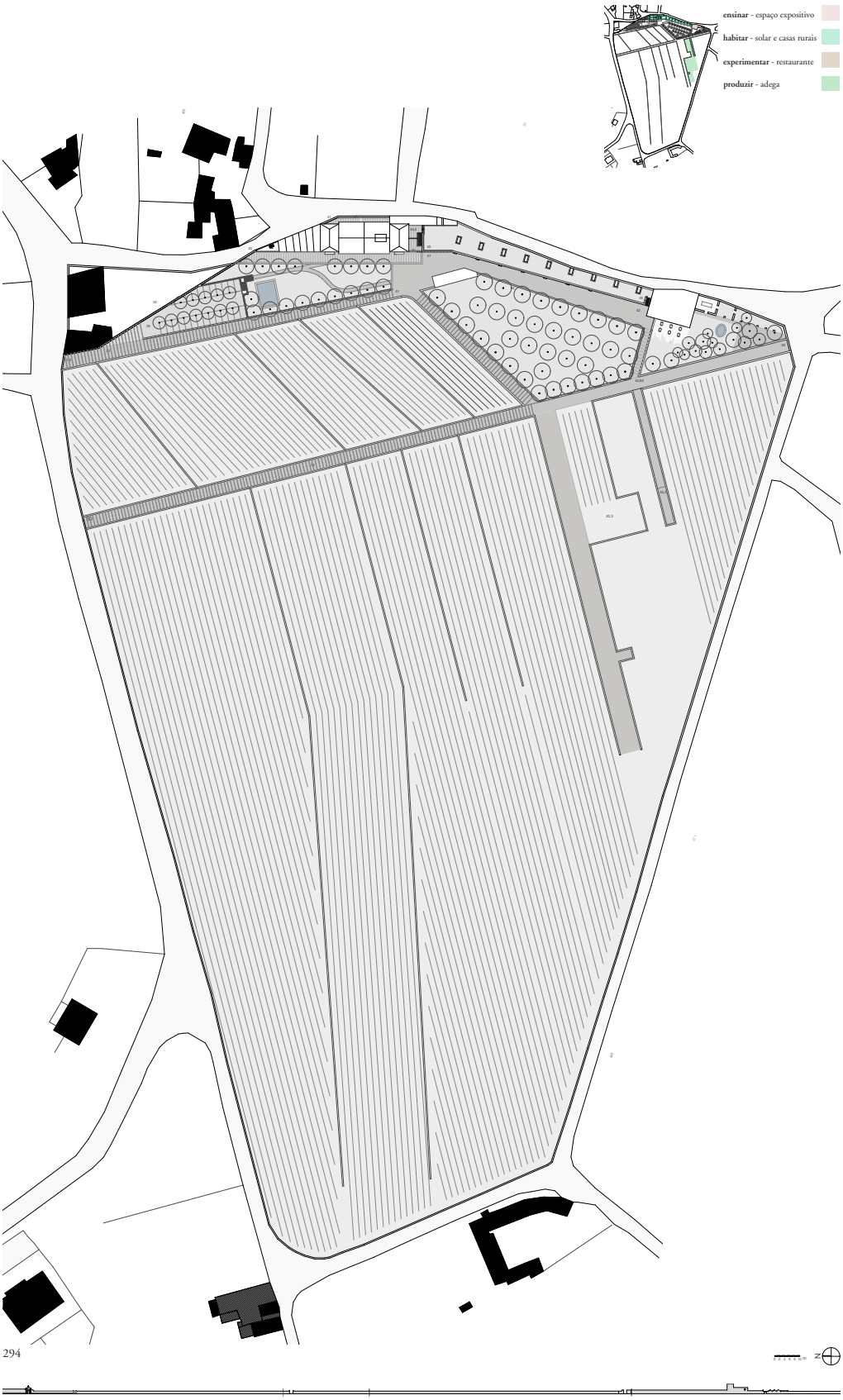
Memória Descritiva e Processo

A curiosidade e a atracção pela fantasia do Passado não é recente, desde os tempos das grandes civilizações Grega e Romana que os edifícios resistentes ao tempo têm vindo a seduzir o Homem. Há um certo encanto pelas suas dimensões, pela história que concentram, pelo preciosismo da sua execução, pela riqueza dos seus materiais. De facto, não foi a primeira vez que pensei num projecto para ali, aliás, sempre que visitava a Quinta ficava a vontade de pensar num projecto de recuperação… apenas ideias muito pontuais, uma vontade muito imediata, pouco maturada, que rapidamente se desvanecia com a sobreposição de outras preocupações.
Finalmente chegou o ano de desenvolver a dissertação e decidi que o devia dedicar à reflexão sobre este lugar, a uma experimentação descomplexada, já que o propósito desta Dissertação não será o de criar documentos prontos para a obra, mas antes delinear um guião que poderá definir os princípios base de uma futura intervenção.

Não será fácil encontrar a oportunidade de construir numa paisagem tão bela e sobre um conjunto de tamanho valor arquitectónico e paisagístico. Tal oportunidade aliciante acarreta, naturalmente, uma enorme responsabilidade.
A identidade dos vários edifícios que compõem a Quinta, o seu valor histórico, geográfico, cultural… são factores de grande relevância para a definição do projecto, informam e moldam as decisões projectuais. Intervir com eficácia num edifício antigo implica conhecê-lo profundamente, ser capaz de, a partir da sua história, construir uma interpretação que estará presente nos princípios base do projecto.

---

128. A 5 minutos da A3, a 10 minutos de Ponte Lima, a 45 minutos do Porto; a 10 minutos do Golf Ponte de Lima, a 5 minutos do Centro Hípico, a 30 minutos das praias minhotas e a 15 min da Área Protegida da Lagoa de Bertiandos.

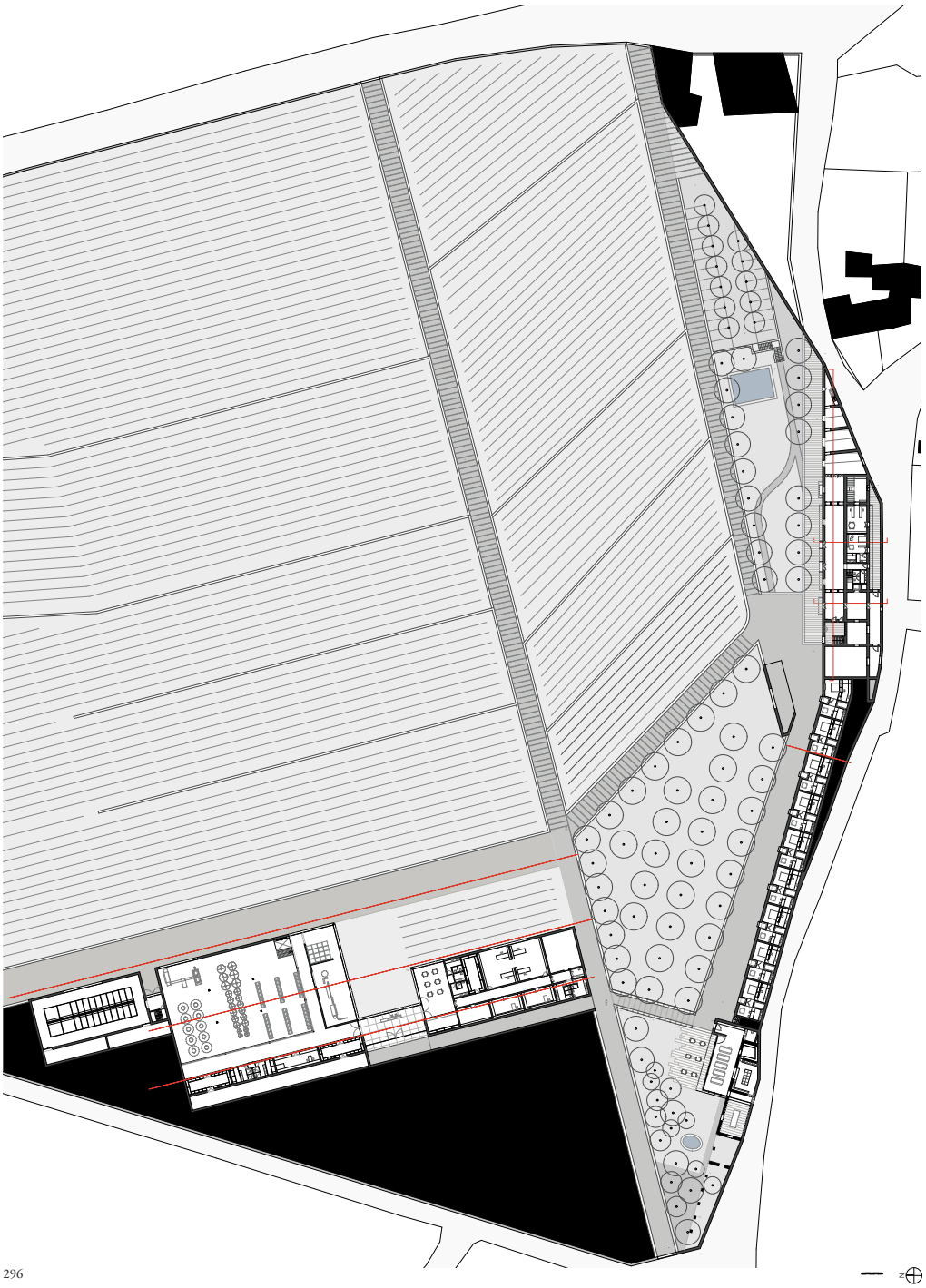


294. Planta Geral da Quinta do Bom Gosto - Proposta e Distribuição Programática; **295**. Desenho Esquemático do Muro Cerca

A investigação teórica em torno da intervenção em edifícios históricos foi fundamental para o esclarecimento de conceitos, para a compreensão do desenvolvimento das teorias de restauro e do propósito de cada uma delas, conhecimento essencial para o desenvolvimento do projecto. Perante as dúvidas naturais sobre qual a atitude adequada a tomar e perante exemplos de intervenções que se mostraram muitas vezes desajustadas e infelizmente generalizadas, torna-se premente encontrar estratégias possíveis, coerentes, rigorosas, consistentes que tenham em conta o carácter das pré-existências. Assim, a análise dos casos de estudo e das metodologias projectuais representou uma reflexão importante e está espelhada nos princípios definidores da postura interventiva.

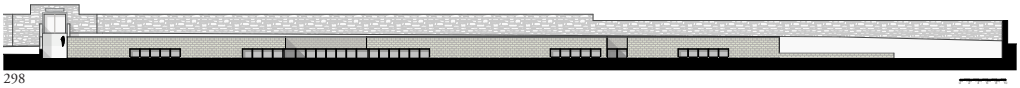
Estabelece-se um diálogo com o antigo. Traça-se um projecto silenciosamente. As premissas base orientadoras do projecto encontram-se no lugar, mais ou menos dissimuladas. A paisagem construída com altos muros de granito, marcada pela rigorosa plantação de vinha constitui o elemento fundamental orientador da estratégia geral da intervenção. São os muros heráldicos, brasonados, altivos, graníticos, os muros suporte, limite, contenção, plataforma, que vão definir a estratégia geral do projecto. Aqui e ali abrem e deixam espreitar memórias passadas, antigas ou recentes. Os caminhos pré-existentes são os conectores das diferentes componentes do projecto e assim mantém-se a integridade do conjunto e a vinha. Procura-se reforçar a centralidade do Solar, melhorar a relação com os espaços exteriores e articulá-los entre si. A nova arquitectura procura harmonizar sem disputar por protagonismo com a pré-existente, procura a proximidade com a natureza, o contacto com a terra e as suas tradições, integra-se na paisagem, utiliza materiais e recursos locais.

Numa primeira aproximação ao projecto, definiu-se quais os princípios metodológicos a adoptar na solução. Tal como Chipperfield no Neues Museum, a intervenção é feita segundo métodos diferentes e complementares: restauro integral dos elementos imprescindíveis e a valorizar, adição de elementos que melhoram as condições existentes, correspondentes à sua necessária actualização e novo programa, demolição de elementos que prejudicam o espaço e identidade da Quinta, fruto de intervenções posteriores e, ainda, reconstrução livre de uma ruína.
Restaurar, acrescentar, demolir, reconstruir: estas quatro atitudes correspondem a diferentes problemas levantados pelas pré-existências e todas convivem no mesmo projecto. Acredita-se que só utilizando todas as ferramentas que lhe estão disponíveis, o arquitecto será capaz de recuperar uma identidade como a deste conjunto.



296

297



298

296. Planta Geral da Quinta do Bom Gosto - Piso térreo de todos os edifícios; **297**. Alçado principal da proposta. Solar, *Casas Rurais* e Restaurante; **298**. Alçado da Adega.

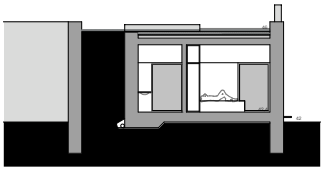
De acordo com o novo programa, a intervenção prevê não só a recuperação e restauro das construções originais (o solar e as construções anexas, as várias entradas, os jardins, a vinha), mas também a realização de novas estruturas, como as "casas rurais", o restaurante, a adega, o estacionamento e a piscina. Assim, o projecto é uma espécie de justaposição de diferentes episódios autónomos e independentes, ainda que pertencentes à mesma *família*, que procuram conectar esta teia de idades, de linguagens, de histórias e de memórias. Tal como Siza, procura-se "restabelecer correspondências antigas e vitais, traumaticamente cortadas e mal perceptíveis."[129] Assim, tal como já Távora ensinou, procura-se atentamente as soluções que o lugar faz transparecer. Investigam--se as tradições arquitectónicas locais sem o objectivo à cabeça de as replicar, mas, de diluir as diferenças entre o passado e o presente através de analogias com os sistemas construtivos, dimensões, proporções e materiais antigos. A nova arquitectura nasce dos sinais que o sítio transmite, das pistas no terreno e das memórias da Quinta.

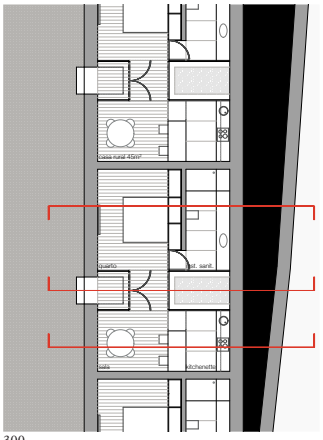
A entrada formal na propriedade faz-se através do grande portal neo-barroco, devidamente restaurado, no lado Norte da Quinta, tal como se fez no passado. Esta entrada é privilegiada para os automóveis, uma vez que se liga directamente à estrada, principal modo de acesso. Atravessado o portal, uma longa avenida flanqueada por altos muros de granito e coberta por alta ramada, que conduz até ao pátio principal da Quinta, seu núcleo central, para onde se volta o grande Solar. O estacionamento é dissimulado nesta avenida, resolvido e encaixado na diferença de cota entre a parte baixa (da entrada) e a parte alta (cota de entrada no Solar). A entrada é feita simplesmente através da desmaterialização do muro, de modo a minimizar o impacto de uma peça com estas dimensões, fundindo-se com a envolvente. Da plataforma de estacionamento, uma escada em granito sobe até à cota alta do muro, plataforma ajardinada em relação com o Solar.

O pátio principal da Quinta, conformado a Este pela grande casa e por um forte muro de contenção, a Norte e a Sul por duas áreas ajardinadas distintas, a Norte, a nova piscina, árvores floridas, roseiras, camélias antigas, a Sul, o alpendre restaurado e árvores de frutos e, a Poente, a vasta área de vinha. No grande muro de contenção, que se prolonga na direcção Sul, onde está esculpido o arco profusamento adornado, a entrada formal na casa, escavam-se as novas *casas rurais*, unidades de habitação independentes da casa principal.

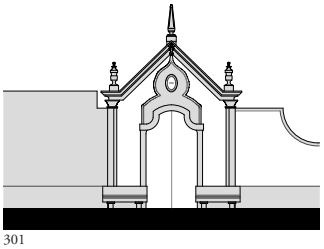
129.SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*. Lisboa, Edições 70, 2000, p.99

299





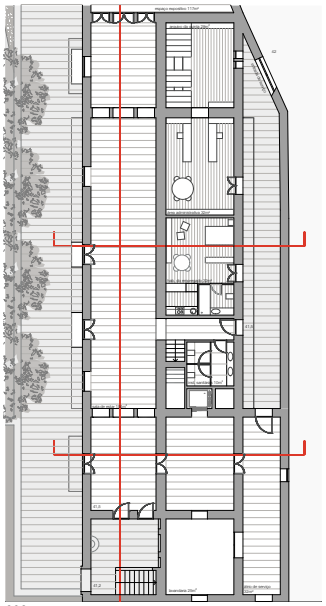
300



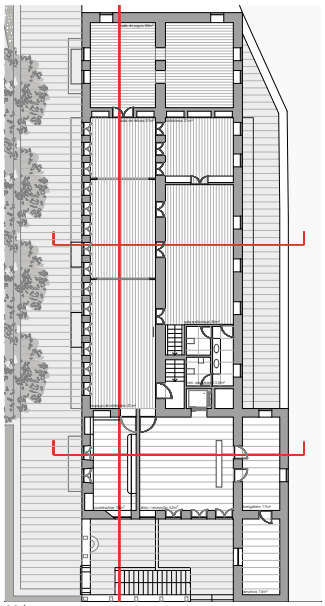
301

302

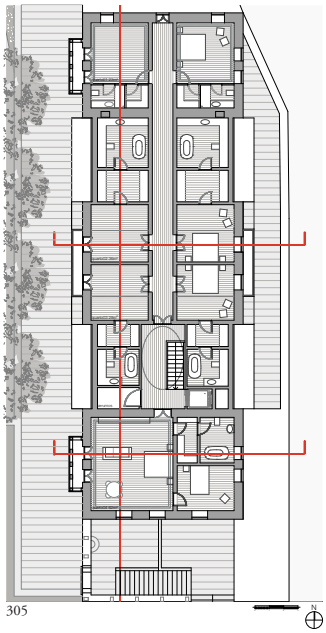
A redefinição do Muro Cerca é fundamental para a identidade da Quinta. Assim, o Portal Neo-Barroco será restaurado e o novo Portal Sul é desenhado em analogia com o primeiro. Será esta entrada a primeira a receber os Peregrinos de Santiago que fazem o percurso em direcção a Espanha. Quem sabe parar para uma refeição?



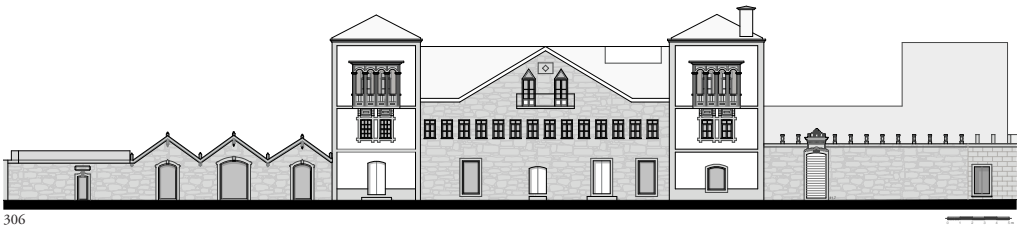
303



304



305



306

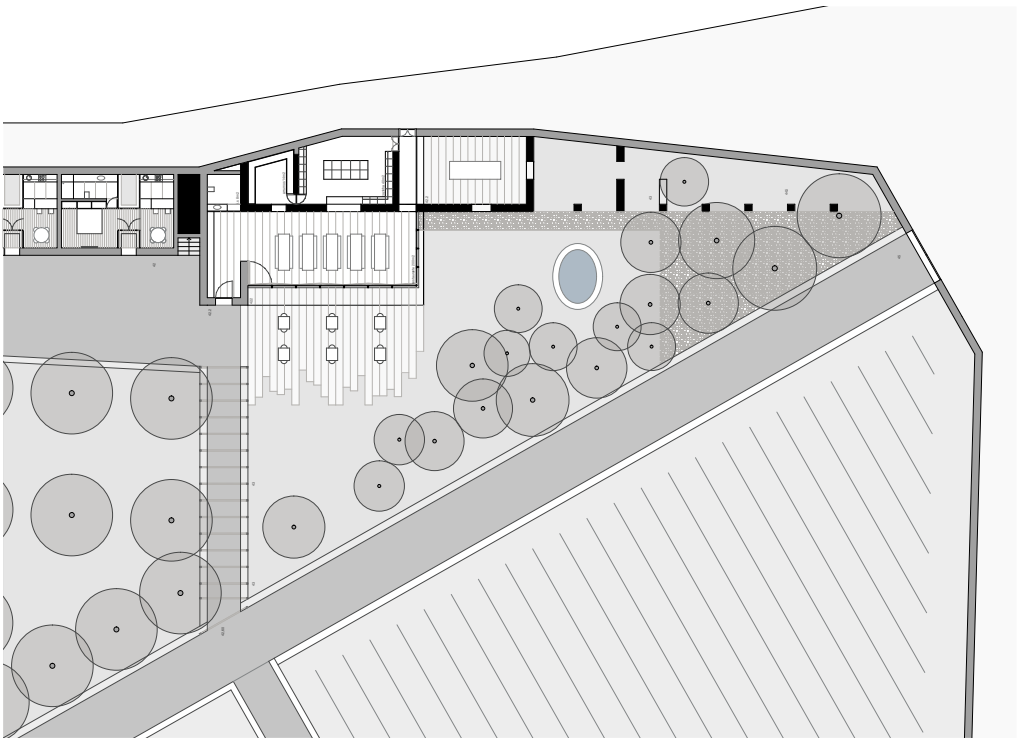
299. Cortes Transversais pelas *Casas Rurais*; **300**. Planta das *Casas Rurais*; **301**. Entrada Norte; **302**. Nova Entrada Sul; **303**. Planta do Piso Térreo do Solar (Proposta); **304**. Planta do Primeiro Piso do Solar (Proposta); **305**. Planta do Segundo Piso do Solar (Proposta); **306**. Alçado Poente.

Cada uma destas unidades possui um quarto, quarto de banho, uma pequena cozinha e uma zona de comer, iluminada por um pequeno pátio central. Imagina-se que o turista possa confeccionar aqui os próprios produtos da Quinta.
O muro é deste modo recomposto e completado até à pequena ruína a Sul, velha habitação do caseiro, zona mais alta do terreno, que será ocupada pelo novo restaurante, rematando-se assim o comprido volume.
Importa referir aqui a relevância da entrada Sul, que se imagina reconstruída em analogia com o portal principal Norte, uma vez que esta será a primeira entrada vislumbrada pelos peregrinos que fazem o Caminho de Santiago (daí também a implantação do restaurante nesta zona). Da esplanada-jardim do restaurante, parte um caminho em direcção à nova adega, totalmente encaixada nos socalcos graníticos da vinha.

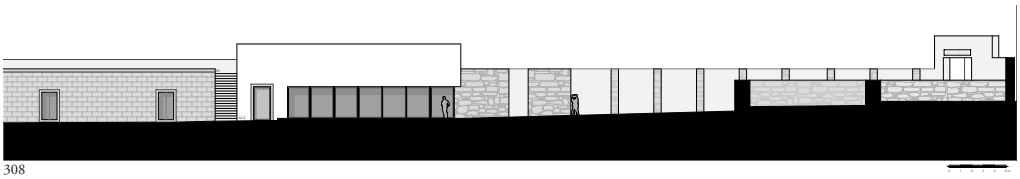
Partilha-se com John Ruskin o sentimento de devoção pelos edifícios do passado, neste caso particularmente pelo Solar, contudo, legitima-se o restauro, já que é imprescindível para a adaptação do edifício à contemporaneidade. Admira-se o saber do construtor original, tenta-se projectar com a mesma humildade da construção tradicional. A intervenção é reduzida ao mínimo, procura ser invisível, fundir-se com o existente, reparar o edifício de modo a que se torne novamente habitável conforme as necessidades do novo programa. Retiram-se as paredes que foram acrescentadas por intervenções posteriores, reparam-se os estragos causados pelo tempo e fazem-se pequenas alterações tal como o acrescento do elevador e das instalações sanitárias. Respeita-se e preserva-se o ecletismo do edifício pré-existente, intervém-se pontualmente, remenda-se e repara-se o necessário. No fundo, seguem-se as recomendações da Carta de Veneza e renuncia-se a qualquer tentativa de invenção.
A adaptação aos novos usos propostos não implicou grande reorganização da compartimentação original, os espaços de funções agrícolas, no piso térreo, são incorporados na habitação, preserva-se a conexão entre os dois pisos e, assim, a volumetria geral e as fachadas não sofrem alterações[130]. No piso térreo incluiu-se a área expositiva nos antigos estábulos, pelo seu carácter *pitoresco*, que se imagina por isso mais *pedagógico*. No segundo piso estão todas as suites novas, que mantêm a escala dos quartos originais e acrescentam-se os necessários quartos de banho, de forma a assegurar o seu conforto e intimidade. Utiliza-

---

130. Salvo uma pequena alteração na fachada Poente. Existiam duas janelas altas de dimensão reduzida. Optou-se por rasgá-las até ao chão com a mesma proporção das janelas pré-existentes.

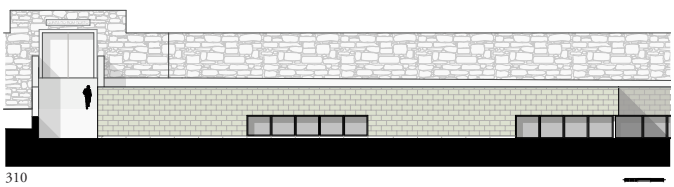


307

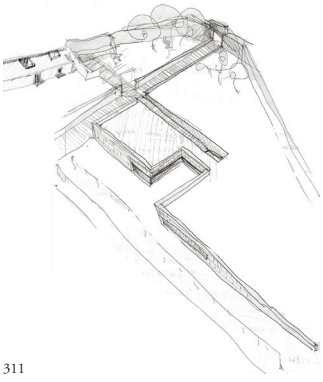


308

309



310



311

307. Planta do Restarante - Proposta; **308**. Alçado Poente do Restaurante; **309**. Alçado Nascente do Restaurante; **310**. Pormenor do Alçado da Adega; **311**. Esquisso do novo volume da Adega, relação com o Restaurante.

-se soalho no pavimento e tectos falsos que escondem as infra-estruturas[131].

O objectivo foi fundir o novo com o antigo de uma forma subtil, em continuidade, sem dramatizações, exageros ou pastiches. Neste sentido, no *novo* volume das *casas rurais* e restaurante, procura-se assegurar que na nova arquitectura estão presentes raízes que remetem para uma linguagem familiar, presente na memória colectiva. Esta ala, completamente reconstruída no alinhamento do muro antigo, toda ela em granito local, apenas é rasgada pontualmente. As aberturas são correspondentes às entradas nas unidades de habitação e seguem as proporções da fachada do solar e o seu desenho foi reduzido ao essencial, no entanto existem elementos que ajudam na analogia ao antigo, como a moldura em cantaria.
O antigo jardim, que agora se transforma em cobertura-laje de betão ajardinada, tal como na Pousada de Santa Maria do Bouro, ficará sujeito às mesmas transformações que a natureza à sua volta, fazendo com que a intervenção venha a *desaparecer*.

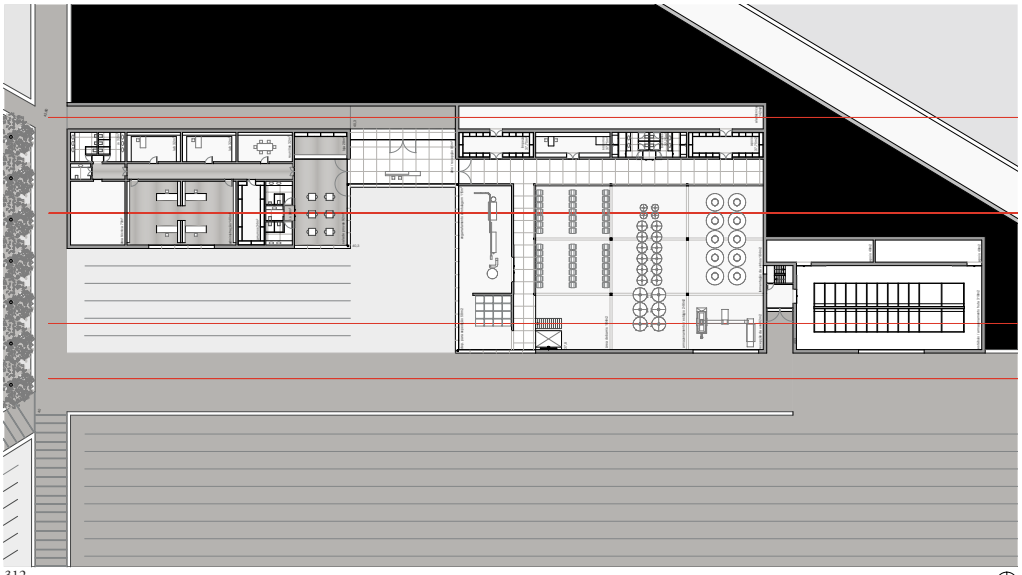
No restaurante assume-se a vontade de construir um edifício moderno a partir da matéria existente. Aqui, tal como Le-Duc teria aprovado e numa postura próxima à de Souto de Moura, optou-se por recriar uma nova realidade a partir dos restos da habitação do caseiro. A ruína faz parte do novo, constrói-se a sua cobertura e completam-se as paredes na sua altura com materiais novos, assumindo a contemporaneidade da intervenção. Reconstrói-se uma nova realidade, sem a preocupação de manter a identidade ou a linguagem do edifício. Assim, o projecto aproveita a matéria existente no lugar e reconstrói-a de um modo novo, completa-a, dá-lhe um novo sentido e transforma-a num restaurante. Inclui-se a ruína no novo edifício, tira-se partido do seu carácter pitoresco e romântico, características que, aliadas à experiência do paladar, colocam o cliente em plena ambiência da Quinta.
Na esplanada-jardim do restaurante a mesma atitude, cria-se um cenário fantasioso: inventam-se pré-existências que, manipuladas, apelam às memórias mais românticas – muretes, bancos, mesas, pavimentos, pilares de granito...

A nova adega implanta-se no lado Sul, na cota mais alta da vinha com acesso priveligiado ao eixo que corta toda a Quinta[132], de forma a tirar o máximo partido da sua bela envolvente. Optou-se por enterrar a adega, que se dilui e esconde no terreno, reduzindo assim o

---

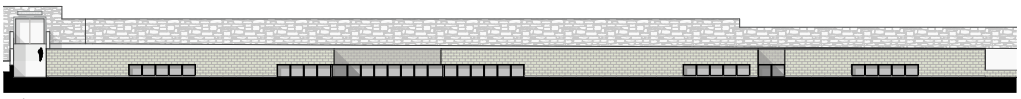
131. Apesar de não se chegar ao pormenor de desenho das infra-estruturas, todo o projecto segue uma lógica clara que permitirá uma inclusão relativamente simples do saneamento, aquecimento.

132. Acesso facilitado à EN203, permitindo a afluência de veículos de grandes dimensões.

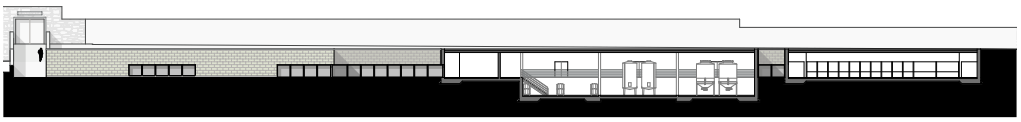


312

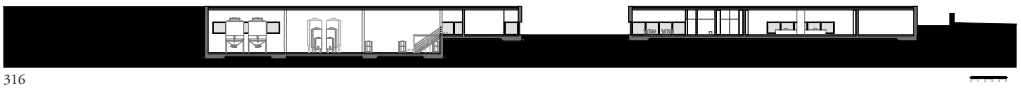
313



314



315



316

312. Planta da Adega; **313**. Corte pela rampa de entrada na Adega; **314**. Alçado Norte da Adega; **315**. Corte Longitudinal pela zona de trabalho da adega e estábulo; **316**. Corte longitudinal pela Adega - zona de trabalho, sala de provas e área administrativa.

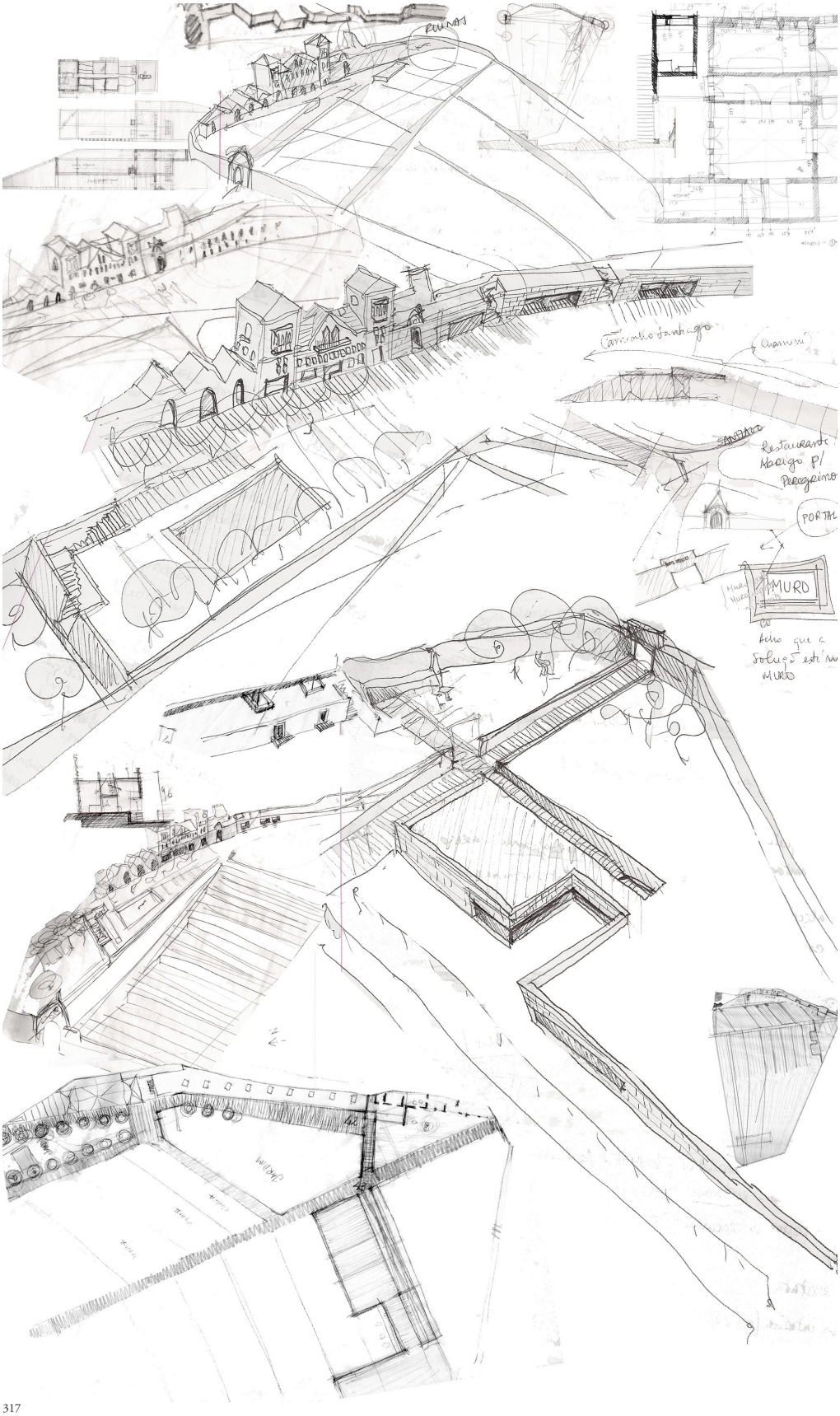
impacto visual de um edifício industrial deste calibre e respeitando a tradição construtiva desta tipologia, que normalmente está relacionada com a ideia de *cave*, pelas necessárias escuridão e temperatura fresca.

Mergulha-se no solo, num mundo muito distinto, dentro da terra, sombrio, de cheiros intensos e logo um vislumbre da paisagem – Serra D'Arga a Norte – enquadrada privilegiadamente. A materialidade granítica das plataformas da vinha contamina todo o edifício, revestido a granito local mas tratado de forma contemporânea, de modo a distinguir-se subtilmente dos muros antigos.

Às necessidades programáticas de uma adega, aliam-se as do turismo rural, incorporando-se assim uma loja e uma sala de provas, com vistas priveligiadas da vinha e da envolvente Minhota. O programa é dividido em três zonas distintas: a área administrativa e a área da produção, conectando as duas, a área dedicada ao turismo. É de referir que ao programa de adega decidiu-se acrescentar uma área nova para o armazenamento de frutas e o estábulo.

O edifício desenvolve-se ao longo de um muro pré-existente, mas desenha-se uma volumetria distinta. O novo volume, apesar de integrado na paisagem, destaca-se e afirma a sua natureza artificial, criando uma relação de tensão/equilibrio entre o edifício e a topografia do terreno. Assim, as aberturas são poucas, rasgadas sobre o comprimento, como se se tratasse de fendas na paisagem, abrem apenas onde estritamente necessário. O átrio e salas adjacentes são bastante transparentes, dado o carácter turístico da adega, permitindo a fruição da paisagem envolvente e a percepção do funcionamento da zona de trabalho. Assegura-se a existência de uma galeria de onde os visitantes conseguem perceber todo o funcionamento da adega sem o perturbar. Os espaços são simples e sóbrios, os interiores em betão à vista, granito e em madeira. Nas zonas públicas e administrativas imaginam-se as portas e janelas em madeira com um acabamento exterior de aço: no interior a analogia ao conforto da arquitectura tradicional e no exterior a durabilidade necessária.

Tal como no projecto da Quinta de Santo Ovídio a solução passa por vários gestos pontuais que respondem a necessidades específicas e particulares, (re)conectando os vários elementos que compõem a Quinta do Bom Gosto: a cuidadosa subordinação à preexistência na intervenção no solar, a adição de um novo corpo de habitação recompondo um muro pré-existente, a reconstrução e transformação de uma pequena ruína no extremo Sul, o novo estacionamento, a nova adega dissimulada nos socalcos, a redefinição do muro que circunscreve toda a área, a manutenção dos pormenores dos jardins, da atmosfera da Quinta e das suas memórias. Assim, o novo projecto vai restabelecer uma rede de relações entre os vários elementos que a compõem, articulando-os através de uma subtil afinidade de linguagem.



317

317. Conjunto de esquissos desenhados ao longo do processo do projecto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão? O fim? A solução?

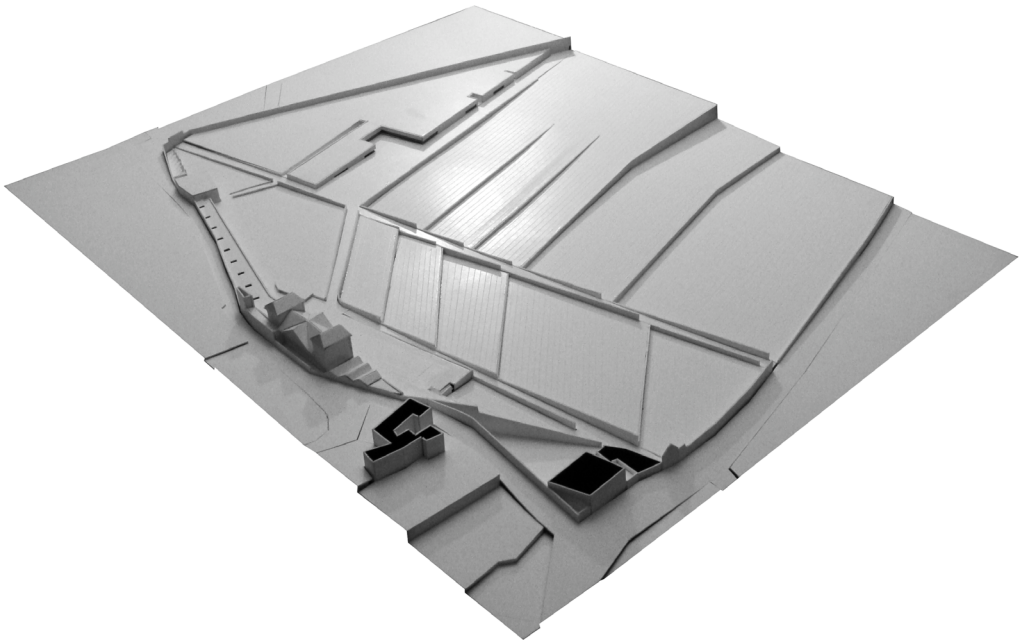
Será difícil concluir um ensaio cujo objectivo nunca consistiu no traçar de um desenlace absoluto, mas antes no delinear de uma hipótese consistente.
O objectivo é imaginar um projecto. Construiu-se uma resposta possível, coerente, investigada, procurada, imaginada e composta com entusiasmo.

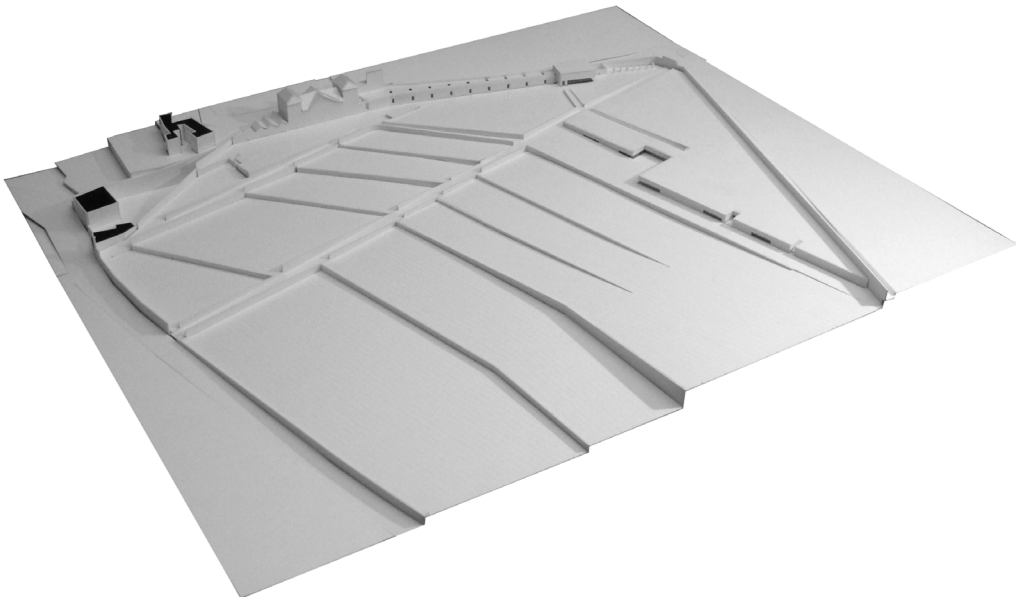
Um percurso de aprendizagem enriquecido pelas muitas dúvidas, surpresas e obstáculos--potencialidades que apareceram pelo caminho. Aos primeiros passos, ingenuamente, pensava-se que com um gesto único se resolveria o problema, que com uma única postura se ia responder a todas as questões colocadas pela pré-existência. Depois, que *todas* as acções interventivas seriam válidas e que o Presente se deveria sobrepor *sempre* ao Passado. Mais tarde, um salto, quando se começou a *ver*, o projecto começou a ganhar complexidade e, por isso mesmo, tornou-se mais interessante. Os temidos obstáculos afinal revelaram-se potencialidades que tornaram o projecto mais *real*, mais fidedigno. Assim, algumas das *verdades* tidas como adquiridas foram postas em causa. No *percorrer* percebeu-se que não há metodologias fixas e imutáveis ou um método projectual universal decretado. Existem muitos e todos igualmente válidos. Será importante questionar, arriscar, descobrir o melhor caminho para o projecto. Neste sentido, a análise dos casos de estudo foi fundamental. O projecto foi o motor que desencadeou a pesquisa. A reflexão teórica foi a referência base para o novo projecto, combustível que o fez avançar.
Como afirma Chipperfield, "*Architecture does not require, nor should it have, a script*"[133]. Não há *receitas*. Daí a importância de adoptar uma postura que aceite verdades diferentes, que permita o desenvolvimento e maturação de ideias paralelas, suspensas, baralhadas, enriquecidas, cruzadas, enfim, que permita avanços e recuos até se chegar à solução mais justa.

Então: Restaurar? Substituir? Demolir? Redesenhar? Preservar? Acrescentar?
Criar.

---

133. **CHIPPERFIELD, David,** *Theoretical practice / David Chipperfield.* London, Artemis, 1994, p.22





318

318. Fotografias da maqueta do projecto final.

Todas estas operações são complementares e não têm de ser entendidas individualmente[134]. O projecto de transformação da Quinta do Bom Gosto será a confirmação desta premissa. O *novo* equipa e melhora o *antigo*, respeita-o, ressuscita uma série de relações que estavam desvanecidas, articula as volumetrias através de subtis afinidades de linguagem. Recupera-se o *todo*, a *unidade*, através de várias operações pontuais.

O dever do arquitecto será sempre o de usar todas as ferramentas e instrumentos que tem ao seu dispor para construir a transformação, criar Arquitectura. Depositar a mesma paixão no desenho de uma primeira parede ou na manutenção de uma antiga.

"Cada nova obra intervém numa certa situação histórica. Para a qualidade desta intervenção é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem numa relação de tensão significativa com o existente. Para o novo poder encontrar o seu lugar, precisa primeiro de nos estimular para ver o existente de uma nova maneira. Lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontrou o seu lugar. Mas o lago não é o mesmo." (ZUMTHOR, 2009: 17)

Há que aceitar que nas construções antigas existe normalmente uma coerência contínua, desde a sua forma geral, a sua inserção na paisagem e o seu pormenor da fachada e, por isso, construir sobre o construído deve, antes de mais, valorizar o existente, com humildade e respeito, aceitando que o que se faz hoje não será superior ao que foi produzido em séculos de trabalho e acumulação de história.

---

134. "Recuperação e criação serão complemento e não especialidades passíveis de tratamentos autónomos. Reconhecer-se-á que a linguagem se adapta à realidade e para lhe dar forma. Tudo será reconhecido como património colectivo e, nessa condição, objecto de mudança e de continuidade. Os instrumentos de reconhecimento do real chamam-se História, a arte de construir a transformação chama-se Arquitectura." Álvaro Siza citado por Alves Costa, in *Identidade Nacional e Património Construído – arquitectura, cidade e território*, comunicação efectuada a 18 de Abril de 2009, no Auditório da Fac de Direito da Univ. de Coimbra, sob o tema geral "*O Património como oportunidade e desígnio*", in http://home.fa.utl.pt/~jaguiar/documentos/2009/AAC2009Identidadenacionalepatrimonio.pdf

BIBLIOGRAFIA

Geral:

AA. VV., *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980

AA. VV., *David Chipperfield: architectural works: 1990 – 2002*. Barcelona, Polígrafa, 2003

AA. VV., *Eduardo Souto de Moura – Vinte e Duas Casas VI Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo*. Ordem dos Arquitectos, Caleidoscópio

AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009

AA.VV., *Pousada de Santa Maria do Bouro*. 2ª Edição, ENATUR, Empresa Nacional de Turismo, S.A., 2000

AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001

AA.VV., *Teoria da Arquitectura: do Renascimento até aos Nossos Dias - 117 tratados apresentados em 89 estudos*. Lisboa, Taschen, 2003

CANNATÀ, Michel e FERNANDES, Fátima, *Construir no Tempo. Souto de Moura. Rafael Moneo. Giorgio Grassi*. Lisboa, Estar Editora, 1999

CANNATÀ, Michel e FERNANDES, Fátima, *Territórios Reabilitados*. Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009

CASTANHEIRA, Carlos, *Álvaro Siza : the function of beauty*. Londres, Phaidon, 2009

CHATWIN, Bruce, *John Pawson*. Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*. 3ª edição, Lisboa, Edições 70, 1999.

CIANCHETTA, Alessandra e MOLTENI, Enrico, *Álvaro Siza: Casas 1954 – 2004*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005.

COSTA, Alexandre Alves, *Textos datados*. Coimbra, EDARQ-Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007

CHIPPERFIELD, David, *Theoretical practice / David Chipperfield*. London, Artemis, 1994

ESPOSITO, Antonio, *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona, Gustavo Gilli, 2003

FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza : tute le opere*. Milan, Electa, 2005

HERVÉ, Lucien, *Architecture of truth : the cistercian abbey of Le Thoronet*. London, Phaidon, 2001

JUSTICIA, Mª José Martínez, *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*. 3ª Edição, Madrid, Editorial Tecnos, 2008

LE CORBUSIER, *Une Petit Maison*. Basel, Birkhäuser – Publishers for Architecture

LYNCH, Kevin, *De qué tiempo es este lugar? : para una nueva definición del ambiente*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975

PAWSON, John, *Minimum*. 2ª Edição, London, Phaidon, 2006

RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*. New York, John Wiley & Son, 1865

TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*. 5ª Edição, Porto, FAUP Publicações, 2004

TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*. Lisboa, Editorial Blau, Lda., 1993

VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*. Lisboa, Edições 70, 2000

SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza: uma questão de medida*. Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009

SIZA, Álvaro, *Textos 01*. Porto, Civilização Editora, 2009

SOMOZA, Manel, *Álvaro Siza : conversas no obradoiro*. Ourense, Verlibros, 2007

SUDJIC, Deyan, *John Pawson : Works*. London, Phaidon, 2000

ZEVI, Bruno; *Saber ver a Arquitectura*. Lisboa, Arcádia, 1977

ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*. 2ª Edição, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009

Artigos, Entrevistas e Publicações Periódicas:

Arquitectura Ibérica #05, *Reabilitação*, Caleidoscópio

Arquitectura Ibérica #012, *Reabilitação*, Caleidoscópio

Arquitectura Ibérica #019, *Reabilitação*, Caleidoscópio

On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*)

El Croquis 068/069+095, *Álvaro Siza 1958 – 2000*. Madrid, El Croquis Editorial, 2008

El Croquis 124, *Souto de Moura 1995 – 2005 La Naturalidad de las Cosas*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005

El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005.

El Croquis 140, *Álvaro Siza 2001 – 2008 El Sentido de las Cosas*. Madrid, El Croquis Editorial, 2008

El Croquis 146, *Souto de Moura 2005 – 2009 Teatros del Mundo*. Madrid, El Croquis Editorial, 2009

El Croquis 087+120, *David Chipperfield : 1991-2006*. Madrid, El Croquis Editorial, 2006

QUINTÃO, José (ed.), *O Pavilhão Carlos Ramos*. Porto, Faup, 2008

RAMOS, Rui J. G., *A obra de Eduardo Souto Moura e a influência de Mies van der Rohe*, Suplemento Cartaz do Jornal Expresso, Lisboa, 26 de Junho 1999 [http://hdl.handle.net/10216/5560]

Trama nº1, *Memória*. Porto, IPJ, U. Porto, Junho 2010

Ponte de Lima:

AA. VV., *História Património e Cultura, Passeios no Vale do Lima*. Santa Maria da Feira, Edições Afrontamento, 2002

BRANCO, Camilo Castelo, *Eusébio Macário*. 3ª Edição, Porto, Livraria Chardron, 1897

BEZERRA, Manuel Gomes de Lima, *Os estrangeiros no Lima*. Viana do Castelo, Viana do Castelo: Câmara Municipal, 1992

VIEIRA, Amândio de Sousa, *Ponte de Lima : Outros Tempos, 1858-1949*. Ponte de Lima, Edição Foto Lethes, 1994

Site da Câmara Municipal de Ponte de Lima: http://www.cm-pontedelima.pt/

RODRÍGUEZ, José Crespí, Revalorización del Parque histórico de «El Pasatiempo»: Investigación, gestión e intervención, (link: http://anuariobrigantino.betanzos.net/Ab2006PDF/2006%20439-490-CRESPI06.pdf)

Teses e Dissertações de Mestrado:

BASTO, Filipa Nunes, *Trabalhar o passado : intervir em edifícios históricos : o projecto de algumas pousadas como exemplo*. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2003

BORGES, Carisa Inês, *Redesenhar a Memória : Intervir no Património Vernacular da Fajã das Almas*. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2009

PAIVA, Mª Amélia da Silva, *As Portadas na Arquitectura Civil do Concelho de Ponte de Lima: Estruturas, Funções e Significados*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Porto, 2004

TRINDADE, Mafalda, *Reabilitar para Habitar*. Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Lisboa, 2010

Outras publicações:
ECO, Humberto, *Como se faz um tese em Ciências Humanas*. Lisboa, 13ª Edição, Editorial Presença, 2007

Internet (consultado a partir de Setembro de 2010):

ALVES COSTA, Alexandre, *Identidade Nacional e Património Construído – arquitectura, cidade e território*, comunicação efectuada a 18 de Abril de 2009, no Auditório da Fac de Direito da Univ. de Coimbra, sob o tema geral "*O Património como oportunidade e desígnio*", in http://home.fa.utl.pt/~jaguiar/documentos/2009/AAC2009Identidadenacionalepatrimonio.pdf

BALBEASCOA, Ana Txu Za, *Soy realista creo en la reparación*. (Entrevista Eduardo Souto de Moura), Jornal El Pais, 24-07-2011 in http://www.elpais.com/articulo/portada/Eduardo/Souto/Moura/Soy/realista/Creo/reparacion/elpepusoceps/20110724elpepspor_8/Tes

IOVINE, Julie V, *Where Minimalism Is A Calling*. The New York Times, 14 June 2001 in http://www.johnpawson.com/press/newyorktimes2001

MERRICK, Jay, *Cool Bohemia*. The Independent Review, 18 August 2004 in http://www.johnpawson.com/press/monastery/independentreview

PAIVA, Mª Amélia da Silva, *As Portadas na Arquitectura Civil do Concelho de Ponte de Lima: Estruturas, Funções e Significados*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Porto, 2004 in http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/19454/2/FLM08701C000081834.pdf

PAWSON, John, *Consecration of the Monastery of Novy Dvur.* 15 September 2004 in http://www.johnpawson.com/architecture/monastery/consecration/speech

PAWSON, John, *Monastery of Novy Dvur*. House & Garden (UK), 2003 in **http://www.johnpawson.com/essays/monastery**

RAMOS, Rui J. G., *A obra de Eduardo Souto Moura e a influência de Mies van der Rohe*, Suplemento Cartaz do Jornal Expresso, Lisboa, 26 de Junho 1999 in http://hdl.handle.net/10216/5560

RODRÍGUEZ, José Crespí, Revalorización del Parque histórico de «El Pasatiempo»: Investigación, gestión e intervención, in link: http://anuariobrigantino.betanzos.net/Ab2006PDF/2006%20439-490-CRESPI06.pdf

SUDJIC, Deyan, *Chants would be a fine thing*. The Observer, 05 September 2004 in http://www.johnpawson.com/press/monastery/observer

Lista de documentação sobre as Convenções Internacionais: http://www.international.icomos.org/centre_documentation/pdf.htm

Lista de Património em Portugal: http://www.dre.pt/pdfgratis/2005/03/063B00.pdf

ÍNDICE E CRÉDITOS DE IMAGEM:

I. A MEMÓRIA E A TRANSFORMAÇÃO

001. Planta do Palácio de Alhambra, com as suas misturas estilisticas e sucessivos acrescentos e intervenções desde o século XIII http://www.livingneighborhoods.org/pics/fifteen/alhambraplan.jpg | **002.** Corte Longitudinal pelo Panteão de Roma, mandado reconstruir no séc.II por Adriano depois de um grande incêndio em 80 d.C. que o tinha deixado em ruínas http://4.bp.blogspot.com/-_Eb4aURjqnI/Tc5tFGdzjbI/AAAAAAAAAuQ/OdDsVz8Us6I/s1600/pantheon-section.jpg | **003**. *La Città Analoga*, 1976, Aldo Rossi http://3.bp.blogspot.com/-eTeuWXFQ1u4/TVwE7uVppyI/AAAAAAAAADw/aOtjDKWZhtE/s1600/aldo+rossi%2527s+Citta+Analoga.jpg | **004**. *Mornig Sun*, Edward Hopper, 1952 e Fotografia por Ross Honeysett http://www.stylediary.ro/wordpress/2009/07/15/ | **005.** O Homem da Idade Média cerca, sem escrupulos, os grandes documentos da Antiguidade in CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*. 3ª edição, Lisboa, Edições 70, 1999, p.162 | **006**. O Teatro de Marcellus em Roma, por volta de 1880: desde a Idade Média tapado e ocupado, simultaneamente, por famílias patrícias e artesãos in CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*. 3ª edição, Lisboa, Edições 70, 1999, p.161 | **007**. As torres defensivas, erguidas no século XI pelos Romanos, não poupam os monumentos antigos, como o arco de Septimo Severo, numa gravura de Du Pérac, em 1575 in CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*. 3ª edição, Lisboa, Edições 70, 1999, p.163 | **008.** São Pedro de Roma: vista simultânea da basílica constantina, em demolição, e do novo santuário em construção, por Marten van Heemskerkc entre 1534 e 1536 in CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*. 3ª edição, Lisboa, Edições 70, 1999, p.163 | **009**. Filippo Brunelleschi, desenho para a cúpula da Igreja de Santa Maria del Fiori, Florença, onde aplica modelos da arquitectura clássica http://-www.arquitextos.com.br/media/images/magazines/grid_9/08f6_358-01.jpg | **010**. Imagem do inventário de J. Stuart e N. Revett, visitavam os monumentos e registavam-nos: reconstituição do Parténon - uma tipologia atemporal das ordens gregas como modelo para o Neoclacissismo in CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*. 3ª edição, Lisboa, Edições 70, 1999, p.168 | **011**. No seu livro de Antiguidades dedicado a Francisco I (1540), Serlio dá das *admirabilíssimas construções dos Egípcios* duas imagens: a da Esfinge e a da *Pirâmide a sete milhas do Cairo*, que alimentaram a imaginação dos antiquários e dos arquitectos até ao século XVIII in CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*. 3ª edição, Lisboa, Edições 70, 1999, p.164 | **012**. Gravura Romântica, o carácter cenográfico das Ruínas http://www.renascimento-sa.pt/catalogos/cat_va/x/1632.7.6.011.jpg | **013**. Desenho de Viollet-le-Duc: Mercado coberto sobre pilares de ferro in AA.VV., *Teoria da Arquitectura: do Renascimento até aos Nossos Dias - 117 tratados apresentados em 89 estudos*. Lisboa, Taschen, 2003, p.345 | **014**. Intervenção de Viollet-le-Duc no Château de Roquetaillade, Mazères, França http://chateauroquetaillade.free.fr/Historique_du_Chateau.html | **015**. Imagem do Castelo antes da Intervenção de Le-Duc (Léo Drouyn, 1846) http://chateauroquetaillade.free.fr/Historique_du_Chateau.html | **016**. Desenho de John Ruskin, gravura de *The Seven Lamps of Architecture*; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Lamps_-_Plate07.jpg | **017**. Desenho de John Ruskin, pormenor em Veneza, gravura de *The Stones of Venice* http://1.bp.blogspot.com/_E6AHxnxHJP4/TLy9tkGDrTI/AAAAAAAAATg/lyTdQbuiN08/s1600/RuskinVenice.jpg | **018**. Desenho de John Ruskin, Pormenor da fachada do Palácio dos Doges em Veneza, gravura de *The Stones of Venice* http://venice.umwblogs.org/files/2008/12/ruskin-41.jpg | **019.** As *Capelas Imperfeitas* do Mosteiro da Batalha. Nem todos os edifícios possuem a mesma capacidade de reutilização ou reconstrução; uns são mais passíveis a serem transformados do que outros, capacidade esta que depende de uma série de factores, como o seu valor histórico, a sua tipologia, enquadramento paisagístico, relação com a envolvente e com a comunidade… http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Mosteiro_da_Batalha_Capelas_Imperfeitas_97.jpg | **020.** Museu do Louvre, Paris, I. M. PEI, 1981 http://arteemtodaaparte.files.wordpress.com/2011/04/louvre-night1.jpg | **021**. Reichtag, Berlim, Norman Foster, 1999 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/2009-03-22_Reichstag_Nacht.JPG | **022**. Caixa Fórum, Madrid, Herzog&DeMeuron, 2008 http://2.bp.blogspot.com/-S7CU7gWyFnc/TcL7V-emKeI/AAAAAAAAAXM/3ux1pTGMmQ0/s1600/caixa_forum_madrid_9.jpg | **023**. Casa de Penha Longa, Marco de Canavezes, Adalberto Dias, 2006 http://d-arco.blogspot.com/2009/04/adalberto-diascasa-de-penha.html | **024**. Museu do Farol de Sta Marta, Cascais, 2008 http://ultimasreportagens.com/211.php Fernando Guerra ® | **025**. Igreja Paroquial de S.Salvador, Figueiredo, Braga, Paulo Providência, 2004 http://habitarportugal.arquitectos.pt/pt/projects/08.html | **026**. Museu dos Transportes e Comunicações Alfândega, Porto, Souto de Moura, 1993 http://www.amtc.pt/_AMTC/images/default/auditorio.jpg | **027**. Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, Coimbra, Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez, 2002 http://www.ultimasreportagens.com/348.php Fernando Guerra® | **028**. Casa Andersen e Jardim Botânico, Porto, Nuno Valentim, 2011 http://www.jffprv.eu/webo/galleries/ws11014cibio/expo/content/0J00_JFFC138759_large.html | **Esquema I**. Tipos de intervenção encontrados ao longo deste estudo. Não representam tipologias fixas, são esquemas abstractos e podem ser combinados entre si num mesmo projecto. Cada um deles tanto pode resultar numa intervenção historicista e minimal como numa intervenção contrastante.

II. PROJECTAR A TRANSFORMAÇÃO

029. Álvaro Siza, http://lucavignelli.com/content/bin/images/large/3_Alvaro_Siza.jpg | **030**. Eduardo Souto de Moura,

http://www.portugalconvida.net/images/Eduardo_souto_ficheiros/image002.jpg | **031**. David Chipperfield, http://media.dexigner.com/article/20371/David_Chipperfield.jpg | **032**. John Pawson, http://images.smh.com.au/2010/10/04/1964442/article400_John-Pawson-420x0.jpg | **033 e 034**. Esquissos de Fernando Távora. Estudos para a Casa dos 24, http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.095/147 | **035**. Vista aérea do Largo da Sé do Porto e zona envolvente, Google Earth | **036**. Alçado Poente da Casa dos 24, desenho feito no âmbito da disciplina Teoria 3, 2008/2009, Arquivo Pessoal | **037**. Planta do piso térreo da Casa dos 24, desenho feito no âmbito da disciplina Teoria 3, 2008/2009, Arquivo Pessoal | **038**. Alçado Poente do Largo da Sé, http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.095/147 | **039**. Maquete do Projecto, Fernando Távora, http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.095/147 | **040**. Fernando Távora, http://journal3.net/IMG/arton115.jpg | **041 e 042**. Esquissos de Álvaro Siza. Estudos para a intervenção no Chiado e Terraços de Bragança, in VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*. Lisboa, Edições 70, 2000, p.96 e http://www.flickr.com/photos/iqbalaalam/3359911343/lightbox/ | **043**. Esquissos de Siza. Estudos para a recuperação da Casa Alcino Cardoso em Moledo in CIANCHETTA, Alessandra e MOLTENI, Enrico, *Álvaro Siza: Casas 1954 – 2004*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 77 e 79 | **044.** Terraços de Bragança, Lisboa. Relação com a envolvente http://www.dgartes.pt/bienalveneza2006/fotografias/1_lisboa.jpg.jpg | **045.** Terraços de Bragança, Lisboa. Relação com a envolvente http://3.bp.blogspot.com/_VubtEILIn6M/TDSx88nV_FI/AAAAAAAABgY/djqYETOr5Hk/s1600/08+Terra%C3%A7os+de+Bragan%C3%A7a+013+copy.jpg | **046**. Terraços de Bragança, Lisboa. Relação com a envolvente http://1.bp.blogspot.com/_Gr_fpy1kJmA/ShatPagjNLI/AAAAAAAAJ_I/XXFSi90udZ4/s400/01.jpg | **047**. O novo volume da Casa Alcino Cardoso em relação com as pré-existências, http://2.bp.blogspot.com/-WBDrd4LilqE/TeyfxqG0HlI/AAAAAAAAALw/IqEdk40zYDQ/s1600/FFE_2659.jpg | **048.** Esquisso de Álvaro Siza, Plano para a expansão de Macau, Macau 1983-1984, Vista da Cidade in VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*. Lisboa, Edições 70, 2000, p.88 ; **049**. Esquisso de Álvaro Siza, Plano para a expansão de Macau, Macau 1983-1984, Estudo dos Blocos, in VIEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*. Lisboa, Edições 70, 2000, p.92 | **050.** Planta de Cobertura da Quinta de Santo Ovídio, Aveleda, Lousada in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.285 | **051**. O Portal Barroco Brasonado e a Capela ao fundo in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p. 264 e 265 | **052**. Pátio Principal da Quinta: Fonte Barroca à esquerda, Solar à direita e ao fundo in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.266 e 267 | **053**. Fonte Barroca esculpida no muro de contenção de terras, in http://ultimasreportagens.com/siza.php Fernando Guerra; **054**. Vistas exteriores do Solar: Poente e Nascente in http://www.ducciomalagamba.com/proyectos.php?IdProyecto=262&Idioma=En | **055**. Vistas interiores do Solar: cozinha e sala de estar in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.286 | **056**. A escada interior nova in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.287 | **057.** Vista do Pátio Principal para Norte: a Fonte Barroca, a garagem dissimulada, a nova capela do lado esquerdo e Habitação e Piscina ao fundo in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.262 e 263 | **058 a 061**. Pormenores do Jardim. Ambiência geral da Quinta in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.270 e 271, in http://ultimasreportagens.com/siza.php Fernando Guerra | **062**. Pormenor da construção Norte in http://www.ducciomalagamba.com/proyectos.php?IdProyecto=262&Idioma=En | **063**. Pormenor da Garagem: as diferentes estereotomias in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.269 | **064**. A sobreposição da nova entrada transparente da Piscina na habitação pré-existente in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.275 | **065.** Planta de Cobertura, primeiro piso e piso térreo da construção Norte (habitação da filha dos proprietários e piscina interior in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.276 | **066**. Alçado Sul da construção Norte in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.276 | **067** e **068**. Exterior e relação com construções envolventes http://ultimasreportagens.com/siza.php Fernando Guerra | **069 e 070**. Interior da Piscina coberta: a surpresa dos materiais, dos reflexos e das cores in http://ultimasreportagens.com/siza.php Fernando Guerra | **071**. Interior da Piscina coberta: a surpresa dos materiais, dos reflexos e das cores in http://www.ducciomalagamba.com/proyectos.php?IdProyecto=262&Idioma=En | **072**. Interior da Piscina coberta: a surpresa dos materiais, dos reflexos e das cores http://ultimasreportagens.com/siza.php Fernando Guerra | **073.** Aproximação à Capela, relação com o volume da Piscina Coberta in http://ultimasreportagens.com/siza.php Fernando Guerra; **074**. Percurso até à entrada na capela, Fachada Nascente da Capela in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.278 e 279 | **075**. Pequeno volume em projecção correspondente à sacristia in http://ultimasreportagens.com/siza.php Fernando Guerra | **076**. Percurso até à entrada na Capela: a relação das diferentes fachadas e materialidades in http://www.ducciomalagamba.com/proyectos.php?IdProyecto=262&Idioma=En | **077**. Adro da Capela e Fachada Poente in http://ultimasreportagens.com/siza.php Fernando Guerra | **078**. O percurso ladeado de muros de granito até à Capela in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.280 | **079 e 080**. Esquissos de Álvaro Siza: Estudos da Capela de Santo Ovídio in http://www.jauregui.arq.br/siza.html | **081 e 082**. Interior da Capela de Sto. Ovídio in http://www.ducciomalagamba.com/proyectos.php?IdProyecto=262&Idioma=En e On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.282 | **083**. Esquisso de Álvaro Siza: Estudo para o interior da Capela in CIANCHETTA, Alessandra e MOLTENI, Enrico, *Álvaro Siza: Casas 1954 – 2004*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, p.158 ; **084**. Pormenor do Interior da Capela in On Diseño 239, Barcelona, On Diseño, S.L., 2003 (*Siza Vieira en Santo Ovídio*), p.282 | **085.** Estádio Municipal

de Braga, 1999-2003 in FURTADO, Rui, *Prémio Secil Engenharia Civil 2005 Estádio Municipal de Braga*. Ordem dos Engenheiros e Secil, Porto, 2006, capa | **086**. Esquisso de E. Souto de Moura *A cada roubo um autor*, 1983 in QUINTÃO, José (ed.), *O Pavilhão Carlos Ramos*. Porto, Faup, 2008, p.24 | **087**. Casa das Histórias Paula Rego, Cascais, 2005-2009 in http://ultimasreportagens.com/366.php | **088**. Casa da Quinta do Lago, Almansil, 1984-1989 in http://www.cidadevirtual.pt/blau/algarve.html | **089**. Esquisso de E. Souto de Moura e maquete do projecto: estudo para o Estádio M. de Braga in FURTADO, Rui, *Prémio Secil Engenharia Civil 2005 Estádio Municipal de Braga*. Ordem dos Engenheiros e Secil, Porto, 2006, p.18 e http://4.bp.blogspot.com/-TrzxoTJv2yE/TZETcebLH3I/AAAAAAAAApE/F6eKPRDUUFk/s320/ESTADIO%2BDO%2BBRAGA_SOUTO%2BMOURA_menor%2B%25281%2529.jpg | **090**. Axonometria da Casa da Quinta do Lago in http://www.cidadevirtual.pt/blau/algarve.html | **091**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo para a Casa das Histórias e Chaminés do Palácio de Sintra in El Croquis 146, *Souto de Moura 2005 – 2009 Teatros del Mundo*. Madrid, El Croquis Editorial, 2009, p.130 e http://video1.clubenet.net/rotas/imagens/large/img-7415-9854.jpg | **092**. Fotografia de um pátio interior da Casa da Quinta do Lago e Esquisso de E. Souto Moura: estudo do alçado da Casa da Quinta do Lago in http://www.cidadevirtual.pt/blau/algarve.html | **093**. Bloco de habitação na Rua do Teatro, Porto 1992-1995, *Os materiais tradicionais desenham formas novas e os materiais modernos dispõem-se de acordo com a tradição*; http://www.flickr.com/photos/rsa150429/3730376705/ | **094**. Reconversão de uma ruína no Gerês, Vieira do Minho, 1980, in AA. VV., *Eduardo Souto de Moura – Vinte e Duas Casas VI Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo*. Ordem dos Arquitectos, Caleidoscópio, p.18 | **095**. Pormenores da Casa II em Nevogilde http://tcaeduardosoutodemoura.blogspot.com/2009/10/casa-2-nevogilde-1983-1988.html | **096**. Mercado Cultural do Carandá, Braga, 1997-2001 http://www.ducciomalagamba.es/images_proyec/285/thumbnails/011-285_425x425.jpg | **097**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo para a reconversão da ruína no Gerês in AA. VV., *Eduardo Souto de Moura – Vinte e Duas Casas VI Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo*. Ordem dos Arquitectos, Caleidoscópio, p.19; **098**. Esquisso de E. Souto de Moura: Estudo para II em Nevogilde in AA. VV., *Eduardo Souto de Moura – Vinte e Duas Casas VI Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo*. Ordem dos Arquitectos, Caleidoscópio, p.27 | **099**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo para o Mercado do Carandá Braga in ESPOSITO, Antonio, *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona, Gustavo Gilli, 2003, p.64 | **100.** Planta de Cobertura da Pousada de Santa Maria do Bouro, Amares, Braga in AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p.8 | **101**. Corte transversal pela nova pousada in AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p.43 | **102**. Vista aérea do Conjunto in http://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotos-g1190966-d241755-Pousada_de_Amares_Santa_Maria_do_Bouro-Amares_Northern_Portugal.html#27583157 | **103**. Evolução Construtiva do Conjunto: Estudo Arqueológico in www.monumentos.pt | **104**. O Mosteiro de Santa Maria do Bouro em 1946 in www.monumentos.pt | **105**. O Mosteiro de Santa Maria do Bouro em 1962 in www.monumentos.pt | **106**. Esquisso de E. Souto de Moura: Pressupostos para a Intervenção no Mosteiro de Santa Maria do Bouro in El Croquis 146, *Souto de Moura 2005 – 2009 Teatros del Mundo*. Madrid, El Croquis Editorial, 2009, p.22 | **107**. O Pátio do Laranjal e o Espelho de Água in http://images.channels.nl/images/hotel/max500/117/1170543.jpg | **108**. Vista do Terraço http://www.arquitetonico.ufsc.br/wp-content/uploads/1989-97-Transforma%C3%A7%C3%A3o-do-convento-de-Santa-Maria-do-Bouro-em-uma-pousada-5.jpg | **109.** Plantas da Pousada de Sta Mª do Bouro: cave, piso térreo,1º piso e 2º piso in AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p. 38, 39, 40 e 41 | **110**. Alçados da Pousada de Sta Mª do Bouro: Norte, Poente, Sul e Nascente in AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p. 36 | **111**. Corte 33' pelo Claustro in AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p. 43 | **112**. O Pátio do Laranjal http://img145.imageshack.us/img145/4877/bouro3vi3.jpg | **113**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo para os interiores in AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p.2 | **114**. Uma das salas de estar http://www.pousadas.pt/historic-hotels-portugal/pt/pousadas/north-hotels/pousada-de-amares/sta-maria-do-bouro/pages/meetings.aspx | **115**. Escadaria do átrio http://www.pousadas.pt/historic-hotels-portugal/pt/pousadas/north-hotels/pousada-de-amares/sta-maria-do-bouro/pages/meetings.aspx | **116**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo para os novos interiores in AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p. 49 | **117**. O restaurante http://www.sierramar.ch/gallery/sierramar/pousadas/amares/amares-bouro-8.jpg | **118**. A chaminé revestida a tijolo http://recantoalegna.blogspot.com/2011/03/souto-moura.html | **119**. O Claustro e o Sistema hidraulico antigo http://static.panoramio.com/photos/original/12612373.jpg | **120**. Corte 55': O Claustro e o Pátio do Laranjal in AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p.43 | **121**. O Claustro: cenário solto do edifício http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/small/12612367.jpg | **122**. Planta e Cortes do quarto tipo in AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p.66 | **123**. Esquisso de E. Souto de Moura: estudo do quarto tipo in AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p.67 | **124 e 125**. O quarto http://aff.bstatic.com/images/hotel/max300/212/2124299.jpg e http://www.pousadas.pt/historic-hotels-portugal/pt/pousadas/north-hotels/pousada-de-amares/sta-maria-do-bouro/

pages/meetings.aspx | **126.** Esquissos de E. Souto de Moura: pressupostos para a intervenção in AA.VV., Santa Maria do Bouro. *Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Eduardo Souto de Moura*. Porto, White & Blue, 2001, p.3 | **127**. A ruína habitada, o delicado pormenor da janela http://v2.cache1.c.bigcache.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/6558828.jpg?ir=1&redirect_counter=2 | **128 e 129**. O Claustro-cenário http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/5495482.jpg e http://4.bp.blogspot.com/-VpU9ZS2n9PM/TZD_sj6Gb3I/AAAAAAAACFI/gCsQqlu_JIA/s1600/10_POUSADA+Sant.jpg; **130**. Detalhe da varanda do Pátio do Laranjal http://recantoalegna.blogspot.com/2011/03/souto-moura.html | **131**. Uma das alas dos quartos: os materiais novos aliam-se à arquitectura antiga http://www.pritzkerprize.com/laureates/2011/webgallery/images/large/_5994511958.jpg | **132**. Pormenor da passagem para o Claustro http://viewfrommadrid.blogspot.com/1998/11/pousada-de-santa-maria-do-bouro-by.html | **133**. Os *pedaços de céu* nas janelas http://v6.cache1.c.bigcache.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/48686873.jpg?redirect_counter=2 | **134.** River and Rowing Museum, Henley-on-Thames, UK, 1989-1997, http://www.davidchipperfield.co.uk/ David Chipperfield® | **135.** Kaufhaus Tyrol Department Store, Innsbruck, Austria, 2007-2010, http://www.davidchipperfield.co.uk/ David Chipperfield® | **136**. Am Kupfergraben 10 Art Gallery, Berlim, Alemanha, 2003-2007, http://www.davidchipperfield.co.uk/ David Chipperfield® | **137**. Cemitério de San Michele, Veneza, 1998-2016 http://www.davidchipperfield.co.uk/ David Chipperfield® | **138**. Render de Kaufhaus Tyrol Department Store, http://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/austria/kaufhaus_tyrol_dca271108_cwka_1.jpg | **139**. Maqueta de Am Kupfergraben 10 Art Gallery http://farm3.static.flickr.com/2680/4060634510_7cb352d75e.jpg | **140**. Esquisso de David Chipperfield: estudo para a implantação da extensão do cemitério http://www.significantcemeteries.org/files/points-of-interest/smic01_big.jpg | **141.** Vista aérea da *Berliner Museumsinsel* (Ilha dos Museus). Neues Museum à direita, em ruínas in El Croquis 087+120, *David Chipperfield : 1991-2006*. Madrid, El Croquis Editorial, 2006, p.215 | **142**. Fachada Poente em obras, in El Croquis 087+120, *David Chipperfield : 1991-2006*. Madrid, El Croquis Editorial, 2006, p.215 | **143**. Alçado Poente: construção do *novo* em analogia com o *antigo* http://4.bp.blogspot.com/_apxaoe3XLoA/S7C4K35aC6I/AAAAAAAAAeI/OnPnyNTSgd8/s1600/postcard+1.jpg | **144**. Fachada Nascente http://wandermelon.com/wordpress/wp-content/uploads/2009/11/NeuesMuseum-635x242.jpg | **145**. Esquisso da Ilha dos Museus por Friederich William IV (1840) in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.26 | **146**. A caixa de escadas central pouco depois do bombardeamento a 23/24 Novembro 1943 in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.33 | **147**. A caixa de escadas com os desaparecidos murais de Wilhelm von Kaulbach in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.174 | **148**. Corte Longitudinal pela grande sala da caixa de escadas com os desaparecidos murais de Wilhelm von Kaulbach, 1862 in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.102 | **149**. Corte Transversal pela ala Sul e Pátio Grego, 1862 in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.26 | **150**. Pátio Egípcio in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.174 | **151**. Sala histórica com a colecção Egípcia (piso térreo) in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.26 | **152**. Implantação n El Croquis 087+120, *David Chipperfield : 1991-2006*. Madrid, El Croquis Editorial, 2006, p.215 | **153**. Esquisso de D. Chipperfield: Reestabelecimento da forma e figura in El Croquis 087+120, *David Chipperfield : 1991-2006*. Madrid, El Croquis Editorial, 2006, p.215 | **154**. Maqueta conceptual: a branco as zonas destruídas do edifício original n El Croquis 087+120, *David Chipperfield : 1991-2006*. Madrid, El Croquis Editorial, 2006, p.215 | **155**. Vista aérea depois da intervenção http://www.arcspace.com/architects/david_chipperfield/james-simon-gallery/james_simon_2.jpg | **156**. Vista do Neues Museum desde a margem do Spree http://www.davidchipperfield.co.uk/ David Chipperfield® | **157.** Sala Mitológica (piso 1) in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig.XVIII, p.84 | **158**. Sala Romana (piso 2) in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig.XXXIV, p.141 | **159**. Sala da Grande Escadaria (piso 2) http://www.bustler.net/images/news2/david_chipperfield_2011_royal_gold_medal_for_architecture_2.jpg | **160**. Planta do piso 2 in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.270 | **161**. Sala do Renascimento (piso 2) in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig.XXII, p.93 | **162**. Sala Etnográfica (piso 1), in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig VIII, p.41 | **163**. Pormenor da Escadaria in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig. XIX, p.87 | **164**. Pormenor da Escadaria http://urbanme.me/wp-content/uploads/2010/10/Neues_melding-old-and-new.jpg | **165**. Corte pela sala da Grande Escada in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.275 | **166**. Maquete de estudo da Escadaria in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.262 | **167**. Alçado Nascente in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.278 | **168**. Alçado Poente in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.278 | **169.** Corte Longitudinal pela Ala Este in El Croquis 087+120, *David Chipperfield : 1991-2006*. Madrid, El Croquis Editorial, 2006, p.219 | **170**. Corte Longitudinal pelos Pátios in El Croquis 087+120, *David Chipperfield : 1991-2006*. Madrid, El Croquis Editorial, 2006, p.219 | **171**. Pátio Egípcio in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig. XLVIII, p.217 | **172**. Pátio Grego http://www.davidchipperfield.co.uk/ David Chipperfield® | **173**. A plataforma no Pátio Egípcio in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig.XIII, p.63 | **174**. Pátio Grego in AA. VV., *Neues Museum*

Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König. Köln, 2009, fig.VII, p.39 | **175**. Esquisso de D. Chipperfield: estudo para o Pátio Egípcio in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.102 | **176**. Corte Transversal pelo Pátio Egípcio in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, p.276 | **177**. Corte Transversal pelo Pátio Grego in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig.275 | **178.** Sala da Cúpula Norte in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig.XLII, p.193 | **179**. Sala da Cúpula Sul in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig.XXXI, p.134 | **180**. Sala Romana in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig.XXXVI, p.157 | **181**. Sala Medieval in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig.XXVII, p.115 | **182**. Sala do Renascimento in in AA. VV., *Neues Museum Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König*. Köln, 2009, fig.XXII, p.93 | **183**. Sala Vermelha in http://www.davidchipperfield.co.uk/ David Chipperfield®; **184**. Sala da Grande Escadaria http://www.topboxdesign.com/wp-content/uploads/2010/07/Neues-Museum-Design-by-David-Chipperfield-Architects..jpg | **185.** Referências arquitectónicas que Pawson tem sempre presente: Parténon, Panteão Romano, Mosteiro de Le Thoronet, Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe; Les Arboledas de Luís Barragán in PAWSON, John, *Minimum*. 2ª Edição, London, Phaidon, 2006, p.88, 138, 195, 216, 232 | **186**. Tilty Barn, Essex, Reino Unido, 1995 in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.33 | **187**. Pawson House, Londres, Reino Unido, 1999 in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.55 | **188**. Baron House, Ystads Kommun, Skane, Suécia, 2005 http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2010/9/17/1284725082769/Baron-House-Sweden-2005-b-001.jpg | **189**. Vista do interior e esquisso de J. Pawson para o Tilty Barn in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p. 26 e 29 | **190**. Pormenor do interior da Pawson House - cozinha: a mesa, a banca a caixa de escadas à direita http://www.foro3d.com/attachments/116198d1256831994-john-pawson-house-pawson-house_kitchen-final.jpg | **191**. Interior da Baron House in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.143 | **192.** Implantação, Google Earth | **193**. Vista aérea do conjunto http://www.atelier-soukup.cz/foto_d.php?db=katalog&dbkey=34&page=18 | **194**. A ambiência em torno do edifício http://www.archidose.org/Blog/novydvur1.jpg | **195**. A Nova Igreja in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.94 | **196**. Localização de Novy Dvur na Rep. Checa http://www.johnpawson.com/architecture/monastery/site John Pawson® | **197**. Esquisso de J. Pawson: estudo para a intervenção in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.86 | **198**. Planta de Cobertura do Conjunto in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.86 | **199**. Axonometria do Novo Mosteiro de Nossa Senhora de Novy Dvur http://www.johnpawson.com/architecture/monastery/scheme/fulltext John Pawson® | **200**. Maqueta de estudo do conjunto http://www.johnpawson.com/architecture/monastery/scheme/models John Pawson® | **201**. Esquisso de J. Pawson: pressupostos para a intervenção in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.88 | **202**. Vista aérea do conunto antes da intervenção http://www.johnpawson.com/architecture/monastery/site John Pawson® | **203**. Conjunto de fotografias do estado dos edifícios antes das obras http://www.atelier-soukup.cz/?goto=reference&kid=4&cislo=9 e http://www.johnpawson.com/architecture/monastery/construction/ John Pawson® | **204**. J. Pawson visita o lugar acompanhado dos monges http://www.johnpawson.com/architecture/monastery/construction/ John Pawson® | **205 a 207.** Vistas exteriores do Novo Mosteiro de Nossa Senhora de Novy Dvur in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.91 a 99 | **208 a 210**. Vistas dos espaços interiores: biblioteca, corredores e refeitório in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.101 a 105 | **211**. O pequeno pátio que separa a Igreja do resto do edifício in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.98 | **212**. Os monges nos seus percursos diários http://www.atelier-soukup.cz/?goto=reference&kid=4&cislo=9 | **213 a 216**. Vistas do interior do dormitório in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.105 e http://www.johnpawson.com/architecture/monastery John Pawson® | **217.** Vista exterior do pátio central: o claustro eleva-se para resolver a diferença de cota in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.102 e 103 | **218**. Planta do piso térreo in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.94 | **219**. Vista interior do claustro in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.100 | **220 e 221**. Os surpreendentes enquadramentos do exterior in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.112 | **222**. Pormenor do interior: o extremo cuidado em cada detalhe in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.113 | **223 e 224**. Vistas do Claustro http://www.atelier-soukup.cz/foto_d.php?db=katalog&dbkey=9&page=6 e El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.110 | **225**. John Pawson visita o Mosteiro http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01174/arts-graphics-2006_1174639a.jpg | **226**. Alçados do Mosteiro de Nossa Senhora de Novy Dvur: Poente, Sul, Nascente e Norte e Corte pelo pátio central http://www.johnpawson.com/architecture/monastery/scheme/sections | **227**. O detalhe da abóbada do Claustro in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.111 | **228.** Planta da Igreja in El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005,

p.108 | **229.** Vista exterior do volume da Igreja; o branco que em dias de névoa se mistura com o céu El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.89 | **230**. Corte Longitudinal pela Igreja El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.108; **231**. A curva dramática da Igreja; **232**. A luz no interior; **233 e 234**. Vistas do interior da Igreja El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.108 e 109 | **235**. Corte Transversal pela Igreja El Croquis 127, *John Pawson 1995 – 2005 Pausa para Pensar*. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p.108 | **236**. A porta verde da pequena casa no Porto, Rua do Seixal. Memória Espacial de Infância. Arquivo Pessoal | **237**. FAUP, Porto | **238**. Casa das Mudas, Calheta, Ilha da Madeira, Arquivo Pessoal | **239**. Templo de Hatshepsut, Egipto, Arquivo Pessoal | **240**. Casa Berber em Matmata, Tunísia, Arquivo Pessoal e http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Matmata_house.jpg | **241**. Rolex Learning Center, Lausanne, Suíça, Arquivo Pessoal e http://farm3.static.flickr.com/2780/4395559055_62018d4b7c.jpg | **242**. Vila Le Lac, Vevey, Suíça, Arquivo Pessoal | **243**. Termas de Vals, Vals, Suíça, Arquivo Pessoal e http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Therme_Vals_wall_structure,_Vals,_Graub%C3%BCnden,_Switzerland_-_20060811.jpg | **244**. Palácio de Santa Maria de Naranco, Oviedo, Espanha, Arquivo Pessoal | **243**. Casa Zumthor, Haldenstein, Suíça, Arquivo Pessoal

III. A MEMÓRIA E A TRANSFORMAÇÃO DA QUINTA DO BOM GOSTO:

246 a 251. Fotografias da Quinta do Bom Gosto: vistas gerais, vinha e encontros de família. Memórias, Arquivo Pessoal | **252**. Mapa dos Caminhos de Santiago em Portugal desenhado a partir do mapa http://www.ceg.fcsh.unl.pt/site/imagens/caminho/cam_port.gif | **253**. Zoom no Caminho de Santiago que atravessa a Região de Ponte de Lima e a Quinta do Bom Gosto desenhado a partir do mapa http://www.caminhoportuguesdesantiago.com/PT/img/mapa.3.5.png | **254**. Esquema de Acessos | **255**. Dimensões | **256**. Entradas | **257**. Elementos Arquitectónicos: **1**. Grande Solar; **2**. Portal Neo-Barroco; **3**. Ruínas da Habitação do Caseiro; **4**. Villa Marieta | **258**. Caminho de Santiago e muro da Quinta, Arquivo Pessoal | **259**. Muro Cerca e Solar do Bom Gosto, Arquivo Pessoal **260 a 264**. Postais Antigos da Quinta do Bom Gosto, início do século XX: vistas gerais e Solar, Arquivo da Família | **265.** Vista da Quinta da Villa Marieta desde a vinha da Quinta do Bom Gosto, Arquivo Pessoal | **266 e 267.** Villa Marieta, Arquivo pessoal e http://bp1.blogger.com/_BG41OYVlhLg/R69VhkJW9lI/AAAAAAAAAIw/vHtMa3oe7Z0/s1600-h/villa+marieta1.jpg, André Rocha 2008 | **268.** Postal da Villa Belmira datado de 1906, http://2.bp.blogspot.com/_kycDYo27yQ0/TKtM4ZsjWEI/AAAAAAAADwE/XZzmteg3yGs/s1600/Villa+Belmira.jpg | **269** e **270**. Vistas do exterior da Quinta do Bom Gosto (Poente e Nascente), Arquivo Pessoal | **271** e **272**. Fotografias da Quinta em 1956, quando comprada pelo meu bisavô, Arquivo da família | **273**. Fotografia dos meus Bisavós em 1956: Ana Martins do Rio e José Alves da Cunha Espinheira na casa de Zebreiros, Gondomar, Arquivo da Família | **274**. Portal Neo-Barroco de entrada na Quinta (Norte), Arquivo Pessoal | **275** e **276**. Avenida de Entrada flanqueada por altos muros de granito e coberta por alta ramada, Arquivo Pessoal | **277**. Muro de granito, Arquivo Pessoal | **278** e **279**. Eixo Norte-Sul que corta toda a Quinta, Arquivo Pessoal | **280**. A vinha, Arquivo Pessoal | **281**. Ruínas da antiga habitação do caseiro, Arquivo Pessoal | **282**. O Solar (Poente), Arquivo Pessoal | **283**. Entrada Nascente, Arquivo Pessoal | **284**. As varandas alpendradas, Arquivo Pessoal | **285**. O muro de granito adjacente ao Solar e o vão de entrada profusamente adornado, Arquivo Pessoal | **286**. Área ajardinada adjacente ao primeiro piso do Solar, Arquivo Pessoal | **287** e **288**. O salão, Arquivo Pessoal | **289**. A cozinha, Arquivo Pessoal | **290**. O antigo quarto da Tia Rosinha e a mobília do *brasileiro*, Arquivo Pessoal | **291**. A clarabóia, Arquivo Pessoal | **292**. Entrada para uma alcova dentro de um dos quartos do 2º piso, Arquivo Pessoal | **ESQUEMA II**. Esquemas Estratégicos, Programa e Áreas. | **293.** A bela vista da Quinta do Bom Gosto através da janela da cozinha num fim de tarde de inícios do Outono. O pormenor da pia em mármore, Arquivo Pessoal | **294**. Planta Geral da Quinta do Bom Gosto - Proposta e Distribuição Programática | **295**. Desenho Esquemático do Muro Cerca | **296**. Planta Geral da Quinta do Bom Gosto - Piso térreo de todos os edifícios | **297**. Alçado principal da proposta. Solar, *Casas Rurais* e Restaurante | **298**. Alçado da Adega | **299**. Cortes Transversais pelas Casas Rurais | **300**. Planta das *Casas Rurais* | **301**. Entrada Norte | **302**. Nova Entrada Sul | **303**. Planta do Piso Térreo do Solar (Proposta) | **304**. Planta do Primeiro Piso do Solar (Proposta) | **305**. Planta do Segundo Piso do Solar (Proposta) | **306**. Alçado Poente | **307**. Planta do Restarante - Proposta | **308**. Alçado Poente do Restaurante | **309**. Alçado Nascente do Restaurante | **310**. Pormenor do Alçado da Adega | **311**. Esquisso do novo volume da Adega, relação com o Restaurante | **312**. Planta da Adega | **313**. Corte pela rampa de entrada na Adega | **314**. Alçado Norte da Adega | **315**. Corte Longitudinal pela zona de trabalho da adega e estábulo | **316**. Corte longitudinal pela Adega - zona de trabalho, sala de provas e área administrativa | **317**. Conjunto de esquissos desenhados ao longo do processo do projecto. | **318**. Fotografias da maqueta do projecto final.