Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura.

Ano lectivo 2010/2011. Célia Maria Ferreira Jácome

Sob a orientação de:

Professor Doutor Rui Humberto Póvoas

Aos meus pais.

Resumo

Este trabalho aborda o tema da problemática da intervenção em património histórico de arquitectura civil, apoiado no Paço de Giela como caso de estudo, um monumento de arquitectura medieval que requer cuidados a nível de salvaguarda urgentes sob o risco de se perder, devido ao estado avançado de ruína. Neste sentido, o estudo recai sobre a arquitectura civil medieval, explorando as condicionantes específicas do Paço de Giela, que se resumem nos seguintes conceitos: *ruína, monumento, função e linguagem,* e em torno dos quais se tecerá um quadro teórico e reflexivo que fundamentaria uma possível acção no sentido de evitar o desaparecimento deste testemunho histórico.

O desenvolvimento do trabalho procura, numa primeira fase e após a caracterização do caso de estudo, entender a evolução da teoria da conservação do património, percebendo quais as abordagens que durante a História vão moldar a prática da conservação do património.

As correntes de pensamento, muitas vezes opostas, permitem compreender a evolução dos critérios de intervenção e de conservação dos monumentos. As recomendações das cartas do restauro —contendo possibilidades de acção, pois não são rígidas— admitem que cada caso é um caso, e que a prática da conservação, nunca generalizável, nascerá a partir da análise e interpretação de cada obra e baseada num rigoroso conhecimento multifacetado do edifício em causa.

A partir daqui, recorreu-se à análise de casos de estudo que se entenderam relacionados com esta temática, procurando responder às questões que se foram levantando, e desenvolvendo um discurso em torno dos conceitos referidos acima, traçando um paralelo ao Paço de Giela.

Abstract

This work addresses the theme of the problematic of intervention in historical heritage, supported by the Paço de Giela as a case study, a monument of medieval architecture that requires urgent care at the level of safeguarding, at the risk of being lost, due to it's advanced state of ruin. This way, the study centers on the medieval civil architecture, exploiting the specific constraints of Paço de Giela, which can be summarized in the following words: ruin, monument, language and function, around which there will be built a theoretical and reflective framework that would support a possible action with the purpose of preventing the disappearance of this historic testimonial.

The development of this work, after the characterization of the case study in a first phase, aims to understand the evolution of the theory of conservation, realizing what approaches throughout history will shape the practice towards heritage conservation.

The currents of thought, often opposite to each other, allow an understanding of the evolution of the criteria for intervention and conservation of monuments. The recommendations of the restoration charters, containing possibilities —as they are not rigid—admit that each case is unique, and that the practice of conservation, not generalized, should bear from the analysis and interpretation of each work, based on a thorough and complete knowledge of the building in case.

From here, the analysis of case studies that were understood as related to the subject was used, in order to seek answers to the questions that were raised along the way, and developing a discourse around the concepts mentioned above, parallel to the case study.

Sumário

Introdução *11*

1. O Paço de Giela

1.1 A casa fortificada do Norte de Portugal *15*

1.2 O Paço de Giela. Descrição *17*

1.3 Possível desenvolvimento histórico *22*

1.4 Síntese comparativa com outros modelos contemporâneos ao caso de estudo *39*

Castelo de Belmonte, Belmonte *39*

Torre de Aguiã, Arcos de Valdevez *40*

Torre de Grade, Arcos de Valdevez *42*

2. As teorias e cartas de intervenção do Património. Perspectiva histórica

2.1 Principais teóricos do Restauro *47*

Viollet-le-Duc *47*

John Ruskin *48*

Camillo Boito *49*

Alöis Riegl *51*

Gustavo Giovannoni *51*

Cesare Brandi *51*

2.2 Principais Cartas do Restauro *53*

Carta de Atenas, 1931 *53*

Carta del Restauro, 1931 *54*

Carta de Veneza, 1964 *55*

Carta Italiana do Restauro, 1972 *56*

Carta da Conservação e do Restauro de objectos de Arte e Cultura, 1987 *57*

Carta de Cracóvia, 2000 *58*

2.3 Breve História do restauro em Portugal *60*

3. A problemática da intervenção no Paço de Giela. Abordagem reflexiva.

A ruína como instrumento de projecto *65*

Consolidar ou transformar? *70*

Contexto ambiental *71*

Função *73*

A ruína histórica: significado e expressão *80*

A ruína *81*

Materiais e técnicas *86*

Conclusão *94*

Fontes e bibliografia *101*

Introdução

Desde a Antiguidade e até há pouco tempo, a palavra património, dotada de carga jurídica e institucional, tinha um significado muito diferente em relação aos dias de hoje: um conjunto de bens materiais pertencentes a uma pessoa, casa ou instituição. Esta leitura começou a mudar durante a Revolução Francesa quando alguns responsáveis políticos, perante a destruição e as pilhagens a que se assistia, começaram a falar em «património artístico e cultural da nação» que urgia salvaguardar, dando origem à actual definição predominante de património.

No século XIX começou a falar-se em monumento histórico e, pouco depois, em monumento nacional. A tendência para a nacionalização do património com mais significado foi acentuada aquando da redacção de *Der Moderne Denkmalkultus* —O Culto Moderno dos Monumentos—por Riegl[1] que, segundo Françoise Choay[2], foi o mais cabal estudo reflexivo sobre o Património que foi feito até hoje, apesar de se limitar aos monumentos históricos e artísticos. Hoje em dia a noção de património estende-se a outros domínios, cada vez mais amplos, e o seu âmbito não pára de crescer.

Todas as comunidades humanas vêm no património a garantia da sua identidade, através do qual se conserva a memória comum, sendo uma referência do passado que suporta e guia os passos a tomar em direcção ao futuro. O património tem que ser olhado, no entanto, como algo que pertence ao presente, de modo a exercer a sua função simbólica, ligado à comunidade que dele toma consciência.

[o monumento histórico] é constituído "*a 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.*[3]

O monumento histórico tem um significado importante para o local, encontrando-se enraizado na memória das populações, pelo que o seu desaparecimento constituiria uma perda irreparável, impondo-se, portanto, a sua conservação. O monumento histórico «mantém uma relação diferente com a memória viva e com a duração. Ou é simplesmente constituído como objecto de saber (...) ou então, pode também, enquanto objecto de arte, dirigir-se à nossa sensibilidade artística, ao nosso desejo de arte.»[4]

De valor indiscutível, a herança carregada pelo monumento histórico deve ser conservada, mas, na prática, sempre existiram grandes dúvidas e contradições a respeito da sua conservação.

Este trabalho surge como um percurso pessoal no estudo da problemática da reabilitação do património histórico. Esta procura de conhecimento foi motivada pela sugestão, numa fase inicial de ponderação de hipóteses para este trabalho, de um monumento que sempre me foi muito próximo, o Paço de Giela, como objecto de um exercício prático de recuperação, que pelo seu valor identitário e significado para a comunidade exige uma intervenção contra a degradação e abandono ao qual está sujeito.

Património:

é o conjunto das obras do homem nas quais uma comunidade reconhece os seus valores específicos e particulares e com os quais se identifica. A identificação e a especificação do património é, assim, um processo relacionado com a selecção de valores.

in *Carta de Cracóvia sobre os Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído*, 2000

[1]CHOAY, Françoise - *A alegoria do património*.p.128
[2]Idem, Ibidem, p.128
[3]Idem, Ibidem, p.22
[4]Idem, Ibidem, p.16

Este primeiro debruçar sobre esta hipótese fez-se acompanhar, quase que imediatamente, de dúvidas e incertezas quanto à orientação da abordagem e linhas gerais de acção, levantando questões que se relacionam com os conceitos de significado, função e linguagem.

Objectivos

Do erro de quem exerce a prática sem a ciência. Aqueles que se enamoram da praxis sem a ciência, são como navegantes que embarcam sem timão nem bússola; nunca saberão que rumo vão tomar. Toda a praxis deve estar fundamentada numa boa teoria.[5]

O objectivo deste trabalho pode resumir-se à elaboração do enquadramento teórico de uma possível intervenção no Paço de Giela, baseado numa leitura pessoal do seu significado nos dias que correm.
Assim, pretendeu-se iniciar uma descoberta, um discurso virado à problemática subjacente à concepção de um projecto de restauro nos dias de hoje, tratando um conjunto de ideias e apontamentos que se consideraram pertinentes para o tratamento da questão anunciada. De âmbito geral mas desenvolvido em torno de condicionantes específicas do Paço de Giela, a abordagem temática que aqui se propõe pode ser feita a partir das seguintes questões:

Qual a melhor abordagem à ruína histórica, consolidar ou transformar?

Qual o significado e simbolismo da matéria existente e em que sentido condicionarão uma possível intervenção?

Qual a adaptabilidade a novas funções? Fará sentido alterar a função, e quais os factores a considerar?

Como lidar com o forte carácter de antiguidade, patente na imagem icónica da ruína?

Sendo na execução dos pormenores que se encontra a expressão máxima do conceito, quais as estratégias utilizadas para resolver o diálogo entre o novo e o antigo?

O esboço que se apresenta não pretende, portanto, ser estanque e definitivo em relação às actividades e procedimentos a levar a cabo, assumindo naturalmente que novas evoluções surgiriam no confronto e desenvolvimento da prática projectual.

Método

Não sendo o objectivo do presente trabalho realizar um projecto desenhado e finalizado nesta fase, mas apenas o trabalho de reflexão teórica que o precede, optámos por seleccionar os terrenos que nos ofereciam mais fácil acesso para a compreensão das questões expostas, que julgamos serem essenciais e que se condensam nos seguintes conceitos: memória, ruína, função e linguagem.

Foram assim constituídos três capítulos principais, os dois primeiros de exploração da base constituída do tema, e o último mais de análise e produção de instrumentos de síntese e respostas possíveis ao questionamento anterior. Assim:

1. Sobre o objecto de estudo, procedeu-se à investigação do contexto, tanto a

[5]Leonardo da Vinci citado em AGUIAR, José - *Memória, Cidade e Projecto. Questões e paradoxos na conservação do património arquitectónico e urbano.*

nível histórico como actual e tipológico, procurando compreender a importância do seu testemunho e como este se fundou ao longo do tempo. Paralelamente, tentou-se também distinguir faseamentos e metamorfoses do próprio corpo que compõe o monumento;

2. Reuniram-se as bases sobre o questionamento teórico em torno da intervenção em monumentos, através da compreensão da sua construção desde a antiguidade, procurando entender as motivações, critérios e metodologias que distinguem cada abordagem. Na impossibilidade de descrever os fundamentos e princípios de todos as teorias enunciadas, apenas abordarei os principais intervenientes da discussão em torno do restauro. Finalmente;

3. Deu-se lugar ao questionamento teórico: como passar da teoria à prática? Após a caracterização da generalidade dos problemas metodológicos que se colocam, passamos a uma fase mais específica que tenta abrir, através do confronto com a prática, o caminho para a crítica e resposta às questões levantadas, traçando um paralelo com as condicionantes específicas do Paço de Giela, reflexivo quanto às suas possibilidades de acção.

Este questionamento correspondente ao último capítulo compõe-se em sete partes, cada uma tratando um tópico. Estes tópicos encontram-se interligados entre si e devem ser compreendidos como um todo mas, por uma questão de organização textual, optou-se pela separação em partes, organizadas de uma escala menor ou mais geral, até ao mais particular, com o objectivo de facilitar a compreensão.

Os exemplos que foram utilizados de modo a ilustrar ou confrontar o questionamento procuraram dar resposta aos seus diferentes questionamentos, ainda que por vezes não ilustrem práticas em arquitectura civil medieval, quando se entendeu que os problemas tratados não se relacionam com conceitos de função ou tipologia, mas sim com a forma como interpreta e aborda a linguagem própria da ruína, e no modo como resolvem o “conflito” entre a matéria antiga e a matéria nova.

1. O Paço de Giela

1.1 A casa fortificada do Norte de Portugal

A arquitectura civil medieval, localizada entre os séculos XII e XVI em Portugal, caracteriza-se por um modelo de *domus fortis* ou paço nobre —ambos entendidos como as principais formas de habitação nobre em Portugal na época medieval.[6]

O paço nobre, frequentemente associado à Alta e Média Nobreza, comporta um maior número de soluções arquitectónicas, de linguagem mais livre e por isso mais difíceis de padronizar pelo facto de não existir a necessidade de copiar modelos como afirmação social.[7] Exemplos de paço nobre são o Paço Condal de Barcelos, o Paço Ducal de Guimarães e o Paço de Porto de Mós.

O *domus fortis*, um modelo de residência senhorial fortificada, teve origem na arquitectura castelar e foi maioritariamente adoptado pelas pequenas linhagens em ascenção que, a partir dos finais do século XII, procuravam alcançar visibilidade e prestígio perante as populações rurais mas também perante as antigas e poderosas linhagens detentoras de castelos.

A habitação como principal preservador físico da pessoa, foi sempre a transposição material da dupla entidade pessoal (moral e física): uma representação em que se insufla o espírito dessa entidade. A honorabilidade da casa era o seu dono; a deste, a daquela. E, nas famílias nobres (...), esta fusão espiritual pessoa-casa foi sempre o carácter como que materializado dos seus brios e privilégios. A honra da pessoa era a da casa; a desonra desta, a da pessoa, tal como os seus recíprocos.[8]

A adopção do modelo de torre senhorial como símbolo de poder foi motivada pela semelhança com as autoritárias e prestigiadas torres de menagem dos castelos[9], que para além da função de defesa que exerciam desde os tempos pré-românicos foram desde cedo utilizadas como habitação e símbolo de nobilidade, representando um poder feudal de um senhor nobre a quem o «monarca confiava a tenência de um território»[10].

Até aqui, a habitação seria edificada em materiais perecíveis, vulgarmente a madeira. O fenómeno de petrificação inicia-se nos estratos sociais superiores, na tentativa de prolongar a vida das suas construções, o que justifica que até aqui a maioria das estruturas medievais que ainda hoje existam tenham sido construções mais prestigiadas e com carácter de excepção, como igrejas e castelos.[11] A construção em pedra, de expressão nobre, tornou-se então num emblema de domínio e posses, contrastando com as habitações perenes das casas nobres antecedentes.[12]

[6]SILVA, José Custódio Vieira da, - *Paços Medievais Portugueses.*

[7]ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, BARROCA, Mário Jorge- *História da Arte em Portugal. O Gótico.*

[8]FERNANDES, A.De Almeida citado em BARROCA, Mário Jorge – *Em torno da residência senhorial fortificada, Quatro Torres Medievais na Região ne Amares.*

[9]BARROCA, Mário Jorge – *Em torno da residência senhorial fortificada, Quatro Torres Medievais na Região de Amares.* p.14

[10]Idem, Ibidem, p.12

[11]«Bastará ter em conta as referências documentais de algumas cidades medievais portuguesas ou percorrer as ilustrações do Livro das Fortalezas de Duarte D'Armas, dos inícios do século XVI, para se ter a consciência de quanto o recurso a materiais perecíveis, nomeadamente à madeira, foi corrente ao longo dos tempos mediévicos para se fazer face a necessidade de se erguer casa», BARROCA, Mário Jorge – *Em torno da residência senhorial fortificada, Quatro Torres Medievais na Região de Amares.*

[12]Idem, Ibidem.

Segundo Mário Barroca[13], o fenómeno da casa fortificada que se verificou por toda a Europa é um acontecimento muito importante, tendo-se configurado de uma forma clara as especificidades que individualizam a habitação dos estratos elevados em cada região.

De planta quadrada ou rectangular e com paredes espessas, as torres eram geralmente constituídas por dois ou três pisos em madeira, cada um correspondente a uma divisão que comunicava com as restantes através de escadas interiores no mesmo material. A privacidade tornava-se assim quase impossível, pois era necessário percorrer todos os compartimentos até se chegar ao último. Assim, organizaram-se os espaços por ordem crescente de privacidade, ficando os espaços mais públicos em baixo e a câmara do senhor, mais íntimo, no último piso.[14] O acesso exterior era efectuado pelo primeiro piso através de uma escada geralmente em madeira e amovível, que poderia ser retirada em situações de ameaça[15], ou então através de uma estreita escadaria de pedra[16]. O piso térreo não tinha aberturas, sendo por vezes maciço. De decoração escassa, as torres eram dotadas de elementos primários de defesa, como merlões[17], fossos—não muito usual no Norte de Portugal—matacães e janelas seteiras, exibindo por vezes uma janela «nobre» na fachada principal.[18]

Normalmente, o local escolhido para a implantação das torres senhoriais seria em zonas de vale, e nelas, em pequenas elevações, de modo a ter uma implantação vantajosa para a produção agrícola mas também por questões de defesa, tendo maior visibilidade sobre a envolvente.

A construção de torres de defesa era, porém, sujeita a autorização régia instituída por D.Dinis[19], que só viria a ser levantada quando, no reinado de D.Manuel I—séculos XV e XVI—os progressos nas técnicas de guerra tornaram a arquitectura militar medieval obsoleta.[20] Este facto, associado ao progresso que se verificou durante a Era dos Descobrimentos[21], levou a um período de reformas nas habitações, o que fez com que muitas torres abandonassem algumas características militares na procura de melhores condições habitacionais. Por esta altura o acesso às torres começou a localizar-se no rés do chão, e deu-se início à abertura de grandes vãos, na procura da luz e arejamento.

«Nessa altura, muitas torres baixo-medievais foram integradas em novas construções apalaçadas, ao abrigo de um processo generalizado de "procura do solar de origem de cada família antiga", como resposta à "investigação oficial ordenada pelo Rei" acerca das armas de cada família nobre do reino.»[22]

[13]IBARROCA, Mário Jorge – *Em torno da residência senhorial fortificada, Quatro Torres Medievais na Região de Amares,* p.9

[14]João Gouveira Monteiro citado em COUTO, Rui - *As formas de expansão da casa torre medieval.*

[15]ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, BARROCA, Mário Jorge- *História da Arte em Portugal. O Gótico.*

[16]COUTO, Rui - *As formas de expansão da casa torre medieval,* p.69

[17]Segundo, Mário Jorge Barroca, em *História da Arte em Portugal. O Gótico, seria o principal indício para classificar uma construção civil como fortificada.*

[18]BARROCA, Mário Jorge – *Em torno da residência senhorial fortificada, Quatro Torres Medievais na Região de Amares.* p.23

[19]Em 1301, segundo Mario Barroca em *Em torno da residência senhorial fortificada, Quatro Torres Medievais na Região de Amares,* p. 21

[20]REIS, António Matos - *Paço de Giela, arquétipo das casas nobres da Ribeira Lima.*

[21]Segundo BERNARDO, Alice, e outros, em *Paço de Giela.*

[22]SILVA, António Lambert Pereira da, citado em www.igespar.pt

Acompanhando a evolução nas exigências de conforto, dá-se uma multiplicação de estruturas em torno da torre, concebidas tendo em conta a sua habitabilidade, condição que aquela nem sempre conseguia satisfazer. A torre mantinha-se, no entanto, como um importante elemento de afirmação social, prova de nobreza pelos seus proprietários, mesmo tendo-se tornado, por vezes, num elemento obsoleto, e em alguns casos eliminando-se até a ligação com o novo corpo habitacional.

Normalmente, o novo corpo era predominantemente horizontal, organizando-se em dois pisos, em que o piso térreo albergava a Aula, ou Sala Nobre e no piso superior estariam os compartimentos mais privados, as câmaras, dando-se importância à forma como se hierarquizavam os espaços interiores.[23]
No piso superior estariam então os compartimentos privados, colocados progressivamente por ordem de privacidade, de modo que a última seria a mais privada. Depreendendo que não existiam corredores, era necessário passar progressivamente por cada uma até chegar à mais íntima. A privacidade era pouca, pois para aceder a um compartimento tinha-se que atravessar todos os outros. Assim, ficava a câmara do senhor normalmente no fim do percurso. Esta organização espacial adapta-se a cada casa conforme o modo como se fez a evolução de cada paço e a sua dimensão final.
Por vezes existiria também, em famílias mais prestigiadas, uma capela privada nas imediações.

Quanto à organização típica entre a torre e o novo corpo habitacional, o autor Marcus Binney define três tipos de habitação senhorial:[24] o primeiro e mais vulgar, seria constituído por uma torre e um corpo simples a ela adossado, como a Torre de Gomariz [fig.01].
Um segundo tipo seria a de um corpo residencial que faria a ligação entre duas torres, solução utilizada na Torre de Pinheiros [fig.02]. Esta solução estabeleceu um padrão que se prolongou até ao século XVIII, como podemos observar pelo Solar dos Távoras, em Souropires.
O terceiro tipo, como na Torre da Aguiã [fig.03], seria caracterizado por uma torre situada no centro da casa, ou seja, uma torre que, ao longo do tempo, terá sido rodeada sucessivamente por vários volumes habitacionais.

O conhecimento destas estruturas arquitectónicas relaciona-se com a função e significado do Paço, profundamente relacionado com o exercício do poder político e social, ligado ao poder militar e a simbologia do senhor e o seu solar, assim como o entendimento das condições e exigências de habitação daquela época. O significado atribuído a grande parte destas estruturas, associado a um estado limite de degradação, acentuou a necessidade de salvaguarda através da classificação legal, mas que, na prática, se revela muitas vezes insuficiente. Grande parte destas estruturas, desde torres isoladas a conjuntos de vários elementos habitacionais, encontram-se actualmente em estado de ruína avançada ou deixados ao abandono[25], como por exemplo a Torre de Oriz, em Vila Verde e a Torre dos Alcoforados, entre outras. [ver fig.04 a 08]

[23]ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, BARROCA, Mário Jorge- *História da Arte em Portugal. O Gótico*.

[24]BINNEY, Marcus, *Casas Nobres de Portugal,*

[25]Cerca de um terço dos registos localizados em www.igespar.pt encontram-se em "estado devoluto", de acordo com a pesquisa efectuada com os seguintes palavras: paço, torre (civil e militar) e localizados entre o século X e o século XVI.



01



02



03

Fig.01: Torre de Gomariz, Vila Verde. Séc-XIII (torre); séc. XVII (corpo residencial)
Fig.02: Torre de Aguiã, Arcos de Valdevez. Séc. XIV (torre); séc. XV (corpo residencial)
Fig.03: Solar dos Pinheiros, Barcelos. Séc.XV (torres); séc.XV/XVI (corpo residencial)



04



05



06



07



08

Fig.04: Paço da Nespereira, Guimarães. Anterior ao séc.XVI (torre), séc. XV/XV (corpo residencial)

Fig.05: Torre de Oriz, Vila Verde. Séc. XIV (torre); séc.XIV (corpo residencial). Em vias de classificação.

Fig.06: Ruínas da Torre de Vasconcelos, Amares. Séc. XIII (torre); séc.XIII/XIV (corpos anexos). Classificada como Imóvel de Interesse Público em 1948.

Fig.07: Torre dos Alcoforados, Paredes. Séc.XII/XIII (torre). Classificada como Imóvel de Interesse Público em 1993.

Fig.08: Torre de Lanhelas, Caminha. Séc.XIII/XIV (torre); séc.XIV/XV (corpo residencial). Classiificado como Imóvel de Interesse Público em 1993.

1.2 O Paço de Giela

Descrição

«Sobre este Paço escreveu Figueiredo da Guerra que passamos a transcrever:

A oitocentos metros a nordeste da Villa dos Arcos de Valdevez, sobre uma pequena elevação que domina o valle, negreja o antigo paço dos viscondes de Villa Nova de Cerveira. O edifício compõe-se do alcacer voltado a sul, tendo junto para o nascente uma alta e forte torre ainda em 'machiculis'[26] ou parapeito de guarita: o palacio no gosto manuelino data d'essa gloriosa epocha, e assaz conservado apresenta uma bonita janella ou varanda de honra, encimada pelo escudo dos Limas de Galliza (Limas, Silvas e Sottomayores); o senhorial cubo roqueiro é obra dos fins do século XIV ou princípio do XV, mas posteriormente reedificado: notam-se nelle vestígios de tres pavimentos, achando-se apenas ligado por uma quina ao Paço, servindo actualmente de asylo a pombas. Este morro sobre que assenta o castello é contraforte do monte de Morilhões, que fecha o valle pelo nascente.»[27]

O Paço de Giela, localizado numa posição elevada na encosta do vale do rio Vez, tem uma presença marcante pela sua volumetria em pedra, isolada na paisagem natural da encosta do Vale. O acesso ao terreno, formado em socalcos, outrora dedicados ao cultivo da vinha, é feito pelo lado Norte, através de um acesso oposto ao que seria o acesso original do edifício.[28]

O paço compõe-se essencialmente por dois elementos: um volume de habitação central e uma torre, rematando o edifício a Sul.

Sem comunicação com o corpo residencial, a torre apresenta uma forma elementar, paralelipipédica, dotada de uma carácter defensivo patente nos merlões pontiagudos, no balcão com matacães virado a Nascente e na escassez aberturas —a fachada Sul é completamente cega e a fachada Poente tem apenas uma janela seteira, descentrada, o que confere "uma solidez militar verdadeiramente impressionante"[29] [fig.11]. De planta quadrangular (cerca de 8x8m), a torre ergue-se ao longo de, aproximadamente, 16 metros, sobre um embasamento em pedra que se supõe que seja o original. Como era normal nas torres de menagem da época, possuiria três pisos, fazendo-se a entrada por uma porta elevada do chão, provavelmente através de uma escada de madeira amovível pelo lado Norte, onde se encontra a sua única porta, no que corresponderia ao primeiro piso. Na mesma fachada, voltada para um pátio interior, estão, bem visíveis, marcas do que terão sido dois telhados, ambos de duas águas mas de extensão distinta e com uma diferença de alturas que corresponderia a, sensivelmente, um pé direito [fig.13].

O corpo residencial apresenta uma planta irregular, de geometria pouco comum, resultante das várias ampliações e transformações que foi sofrendo ao longo do tempo. A colagem de elementos é uma característica predominante, especialmente evidente nas fachadas ao longo do edifício. [fig.14]

Um corpo mais regular vira-se para a vila, a Poente [fig.10]. A partir desta frente o edifício desenvolve-se num gesto curvilíneo, acompanhado pelo recorte da

[26] *Machicoulis*, do francês, significa matacães.

[27] In GOMES, José Cândido, *Terras de Valdevês-memórias históricas e descriptivas do concelho dos arcos de Valdevez.*

[28] Segundo BERNARDO, Alice, e outros, *em Paço de Giela.*

[29] SILVA, António Lambert Pereira da, citado em www.igespar.pt

plataforma, envolvendo um espaço central que se abre para o lado oposto ao da fachada principal.
Actualmente, apenas quatro merlões chanfrados a coroam, mas terão existido em toda a sua extensão como comprova a quantidade destes elementos encontradas no interior do edifício e que provavelmente terão sido derrubados [fig.24].

O nível térreo é todo ele constituído por um aparelho em pedra que se distingue francamente de um outro ao nível superior. As pedras, lavradas de modo tosco, formam um muro espesso semelhante ao da torre e que se abre, unicamente, sob a forma de arco quebrado, para receber o que constituiria a porta principal ao recinto amuralhado [ver capítulo 1.3]. Esta porta seria «contrafortada de triplo arco, sendo o interior, apontado, e os dois exteriores arcos plenos que suportam uma varanda saliente à qual se acede pelo piso superior e na qual se encontra encastrado um brasão dos Limas.»[30] [fig.20].

Nobilitado pelas janelas de cariz Manuelino, o segundo piso desenvolve- se com mais delicadeza, o muro é mais ligeiro e o talhe da pedra é menos rude. As aberturas estão dispostas assimetricamente e têm particularidades distintas, sendo que algumas, à esquerda do portal de entrada, tem uma moldura simples, enquanto que as outras são adornadas com motivos manuelinos [fig.22]. A janela de maior sumptuosidade, no entanto, situa-se na fachada Sul: «De forma rectangular, é ladeada por colunelos de base gótica, sustentando sobre capitéis esquemáticos um arco ogival cego que ocupa toda a padieira. O rectângulo da janela é emoldurado por dois toros que evoluem de forma helicoidal, até se entrelaçarem ao centro, envolvendo as armas dos Limas que ocupam o friso que sobrepuja o dintel da abertura.»[31] [fig.12].

No piso térreo, apenas uma pequena porta de arco ogival, à semelhança da porta principal, quebra o muro de granito. Aberta no extremo direito da fachada, encontra-se protegida pela proximidade da torre [fig.16].

Uma espécie de volume "anexo" encontra-se no remate do edifício, de altura inferior e com um telhado de uma única água, também o único que se conserva, e cujo acesso se limita a uma entrada superior e a uma porta exterior, feita através do pátio.

Nas proximidades do Paço de Giela encontra-se um anexo independente—talvez a casa do caseiro ou a cozinha— e a capela de Santa Apolónia, em ruínas actualmente [fig.25 e 26].

[30] COUTO, Rui - *As formas de expansão da casa torre medieval,* p.109

[31] In *O património cultural do Alto Minho*, Revista Caminiana, citado em COUTO, Rui - *As formas de expansão da casa torre medieval.*



09



10

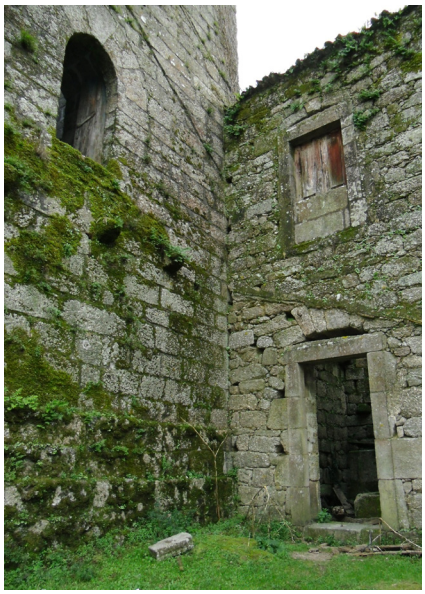


11



12

Fig.09: Paço de Giela, localização em relação à vila de Arcos de Valdevez
Fig.10: Paço de Giela, vista geral
Fig.11: Paço de Giela, fachada Sul
Fig.12: Janela manuelina na fachada Sul



13



14



15



16



17



18

Fig.13: Fachada nascente do Paço e parte da torre, sendo visíveis os sulcos resultantes de telhados que teriam sido demolidos

Fig.14: Pormenor da fachada Poente do Paço de Giela

Fig.15: Pormenor da fachada Poente do Paço de Giela, gárgula e merlões manuelinos

Fig.16: Fachada Sul do corpo residencial

Fig.17: Paço de Giela.Dezembro de 2010

Fig.18: Paço de Giela. Fevereiro de 2011. A comparação desta imagem com a anterior permite perceber a urgência da necessidade de actuação face à rápida degradação do edifício.



19



20



21



22

Fig.19: Vista nterior do Paço de Giela. Os dois tanques de tamanhos distintos, provavelmente utilizados para produção de azeite ou vinho, ocupam praticamente toda a área do compartimento.

Fig.20: Pormenor da porta principal na fachada Poente do corpo residencial, encimado pelo brasão dos Limas.

Fig.21: Vista interior do Paço de Giela, denunciando um avançado estado de degradação.

Fig.22: Fachada Poente do Paço de Giela , parte do balcão em primeiro plano.



23



24



25



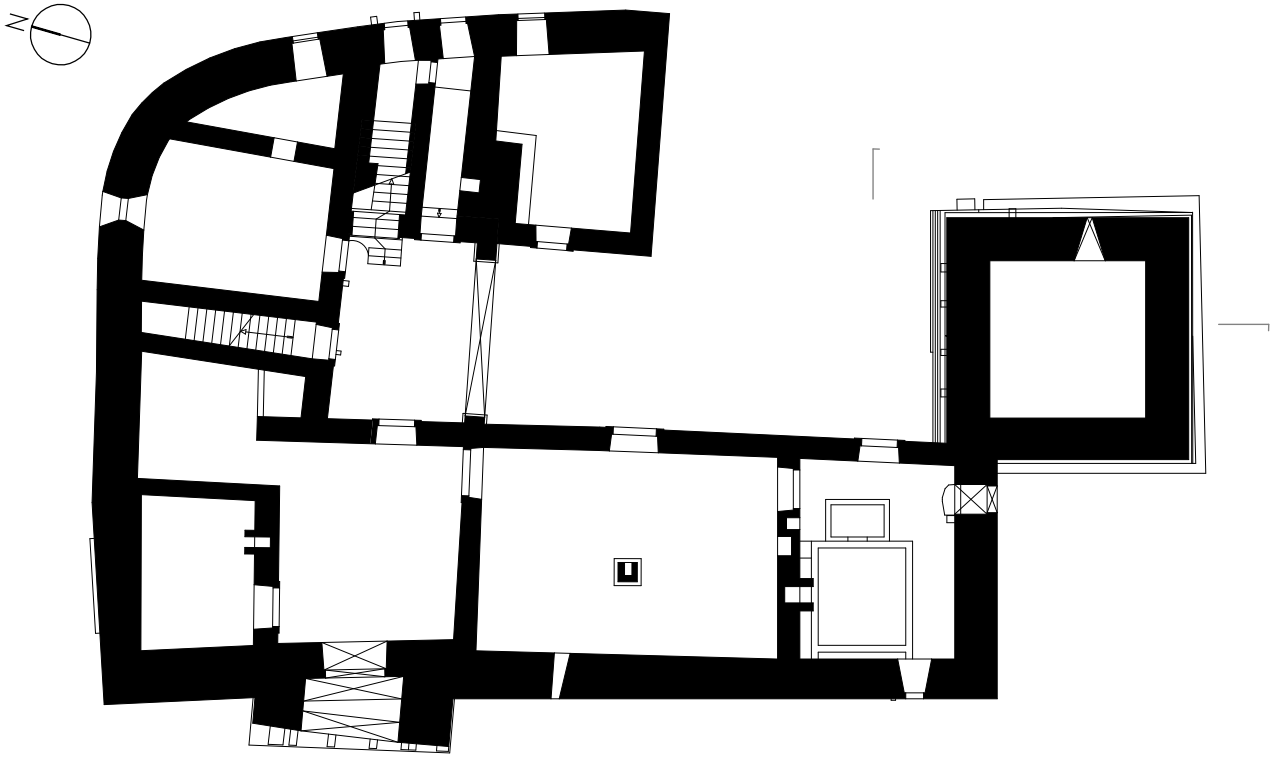
26

Fig.23: Vista interior do Paço de Giela. Através das vigas de madeira, deterioradas, pode ver-se o segundo piso, em cujas paredes ainda existem vestígios de roboco.

Fig.24: Merlões encontrados no interior do Paço, provavelmente derrubados por vandalismo.

Fig.25: Edifício anexo próximo do Paço de Giela, que terá sido a casa do caseiro ou a cozinha, possivelmente.

Fig.26: Ruínas da capela de Santa Apolónia.



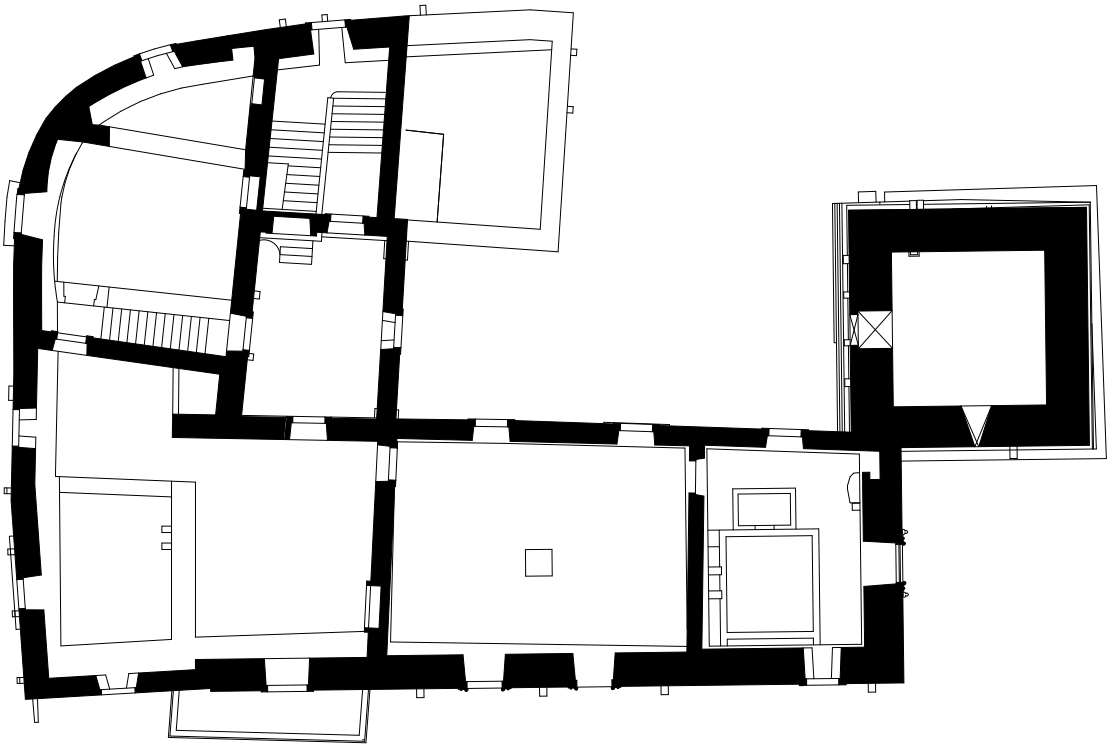
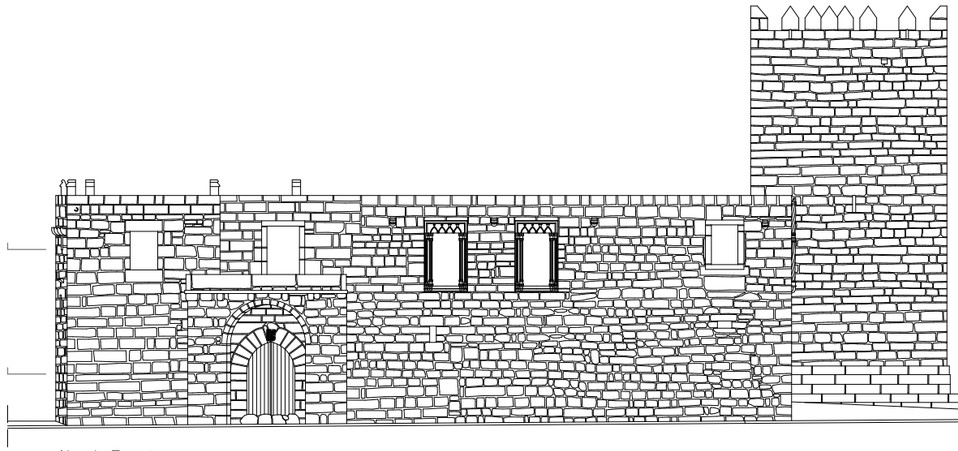
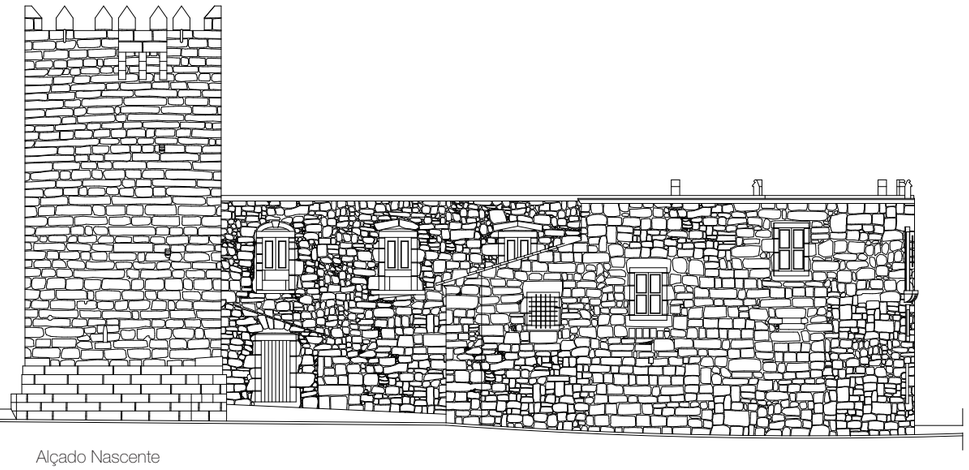


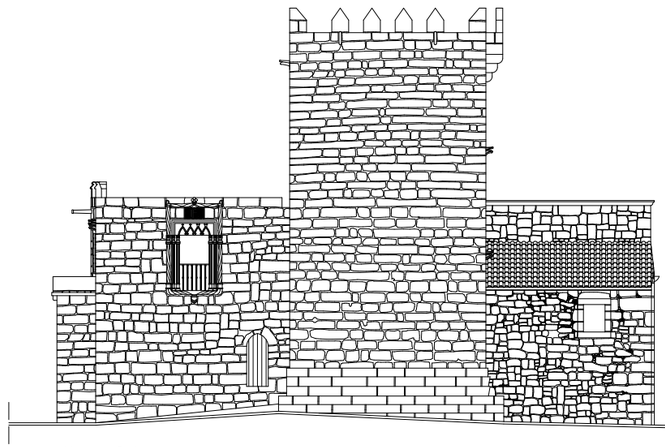
Fig.27: Paço de Giela: Planta do piso térreo. Escala 1:250
Fig.28: Paço de Giela: Planta do piso 1. Escala 1:250



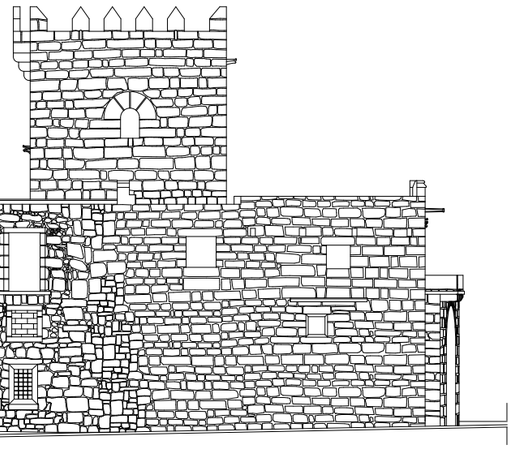
Alçado Poente



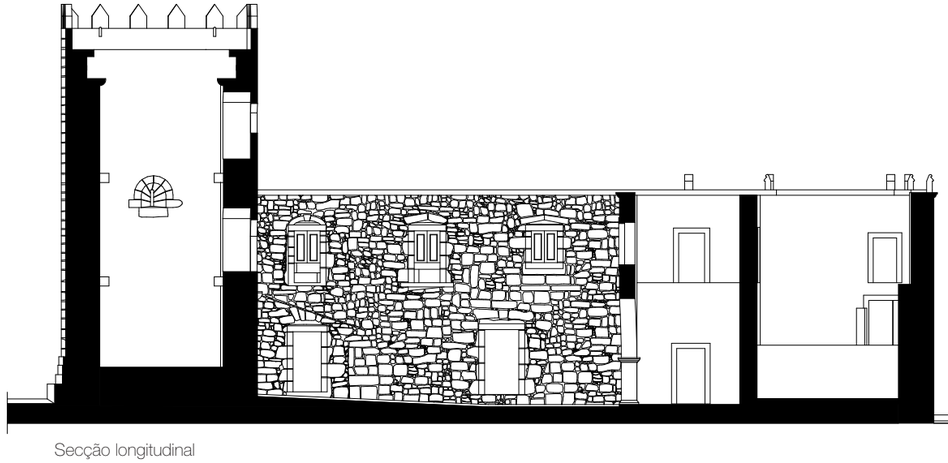
Alçado Nascente



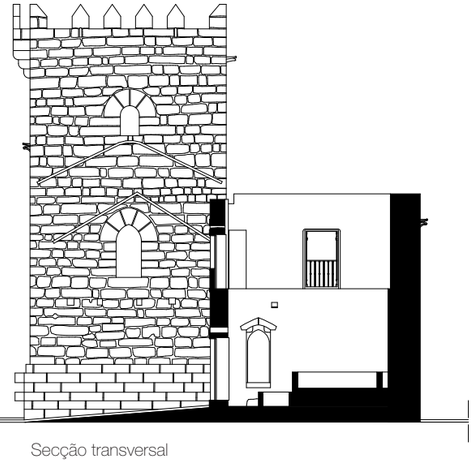
Alçado Sul



Alçado Norte



Secção longitudinal



Secção transversal

Fig.29: Paço de Giela: Alçado Poente. Escala 1:250
Fig.30: Paço de Giela: Alçado Nascente. Escala 1:250
Fig.31: Paço de Giela: Alçado Sul. Escala 1:250
Fig.32: Paço de Giela: Alçado Norte. Escala 1:250
Fig.33: Paço de Giela: Secção longitudinal. Escala 1:250
Fig.34: Paço de Giela: Secção transversal. Escala 1:250

1.3 Possível desenvolvimento histórico e construtivo do Paço de Giela

Segundo o arqueólogo da Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, Nuno Soares[32], no lugar do actual Paço de Giela poderá ter existido uma estrutura defensiva arcaica, típica do século XI, que serviu para substituir o antigo Castelo Roqueiro de Santa Cruz, quando este já não teria função defensiva por se encontrar em estado degradado[33], mas cuja base ainda se conserva, perfeitamente visível a partir do Paço de Giela. Teria então surgido, em Giela, um novo marco de controlo territorial e de afirmação de poder, quer político, quer administrativo. [fig.35 a)]

«Digamos que o que seria então uma colina, e não um terreno em socalcos como o que se observa actualmente, poderia ter sido um espaço rodeado por uma cerca de madeira, possivelmente com uma casa, transformando-se em local de refúgio para a população local. Isto justificaria a importância inicial do local e as várias referências que lhe são dedicadas como sendo um lugar seguro.»[34]

Uma dessas referências é feita por Eugénio de Castro Caldas[35], num relato de um episódio relacionado com a suposta relação que terá existido entre Maria de Paes Ribeiro —a "Ribeirinha"— e o rei D.Sancho I, em que conta um episódio em que o monarca a terá deixado em segurança no «recôndito Paço de Giela».

A pertença inicial de um castelo e casa de Giela atribui-se à família dos Gelas, em 1372, mais especificamente ao Abade de Sabadim, D.João Domingues[36], estando documentada a ligação do Abade a várias construções na vila de Valdevez.[37]

Numa substituição sucessiva dos elementos pré-existentes, teria sido melhorada a estrutura defensiva anterior, com a colocação de uma torre de menagem, uma cerca amuralhada[38] e, possivelmente, um edifício de habitação de apoio à torre, contíguo, permitindo uma ligação directa entre estes dois elementos.[39]

Da casa primitiva supomos que não terão restado quaisquer vestígios, tendo sido demolida, já que a construção de uma torre defensiva implicaria uma escavação profunda para criar fundações firmes, o que poria em causa a estabilidade de alguma construção contígua.[40]

A torre, como em muitos outros casos, terá servido de base para a evolução até à casa nobre que observamos hoje. Localiza-se numa posição estratégica dentro do conjunto, pois para quem acedia à colina a partir do caminho original, desde Sul, era o primeiro volume que se destacava, assegurando a sua função defensiva.

Ladeando a entrada principal, o que agora se encontra coberto por um balcão seriam dois contrafortes —característicos da entrada de alguns recintos amuralhados— que, além de reforçarem a muralha, protegeriam a entrada. O portão serviria

[32]Nuno Soares citado em *Portugal Património in Diário do Minho*, 4 junho 2010
[33]Este Castelo «existiria já no século X e XI. E nas inquirições de 1258 o Castelo de Santa Cruz (...), já não tinha qualquer papel de relevância. Inclusive se diz num dos pontos que as pedras do Castelo, que está muito velho, são usadas pelas pessoas para construir casas.» Nuno Soares citado em *Portugal Património.*
[34]Nuno Soares citado em *Portugal Património in Diário do Minho*, 4 junho 2010
[35]CALDAS, Eugénio Castro – *Terra de Valdevez e Montaria do Soajo:Memória Monográfica do Concelho de Arcos de valdevez*,p.77-78
[36] SILVA, Armando – *Casas Armoriadas do Concelho de Arcos de Valdevez*. p.31
[37]Documentadas no seu testamento lavrado em 1410, segundo António Matos Reis em *Paço de Giela, Arquétipo das casas nobres da Ribeira Lima*, p. 78
[38]Sustentado por António Matos Reis em *Paço de Giela, Arquétipo das casas nobres da Ribeira Lima,* a partir da análise de vários elementos do edifício actual.
[39]Alice Bernardo e outros - *Paço de Giela, Arcos de Valdevez.*
[40]Apesar de haverem referências que localizam a realização da torre no século XV, altura em que a propriedade passou para a posse de Fernão Anes de Lima, segundo José Custódio Vieira da Silva em *Paços Medievais Portugueses*

uma estrutura com cantos ovalados, ou seja, com uma forma semelhante à curva que observamos no alçado oposto, a Norte.[41]

Por esta altura, então, existiria apenas um volume simples adossado à torre e o espaço circundante dentro da muralha seria exterior.[42] [fig.35 b)]

Confiscada pela Coroa aos seus antigos proprietários, a torre passa para a posse de Lopo Fernandes de Pacheco[43]. A 24 de Junho de 1398, D.João I oferece a torre de Giela a Fernão Anes de Lima como recompensa pela ajuda prestada durante o cerco à cidade de Tui e, a 2 de Janeiro de 1399, concede também a posse de algumas terras —entre as quais Valdevez— assim como jurisdição civil e criminal sobre estas.[44] Assim se fixariam os Limas nesta zona do Minho.

D.Leonel de Lima, por falecimento do seu irmão mais velho, filho primogénito de Fernão Anes de Lima e seu legítimo herdeiro, pede ao rei que lhe seja conferida a posse das terras e a casa de Giela, pertença que lhe seria concedida a 24 de Janeiro de 1429.[45]

Até este período, terão sido anexados novos volumes aos limites da muralha e a casa principal poderá subido de altura, justificando a existência de uma segunda marca de telhado no lado Norte da Torre.[46] Teríamos, neste momento, a casa principal ligada à torre de menagem e uma série de volumes de cota mais baixa adossados à antiga muralha. Parece plausível afirmar que a maior parte das paredes exteriores do piso térreo do Paço da Giela foram geradas a partir desta. Assumindo que as janelas namoradeiras encontradas dentro da casa se voltavam para o exterior, os volumes desenhavam um pátio exterior dentro do perímetro amuralhado, que antecedia a entrada no volume principal.[47][fig.35 c)]

D.Leonel de Lima terá feito do Paço de Giela a sua moradia, ordenando as obras de remodelação que terão sido iniciadas no século XV[48], e durante as quais se registaram a maior parte das alterações, contemplando demolições, reconversões e novas construções, que deram origem ao paço, tal como o conhecemos hoje. Segundo António Matos Reis[49], D. Leonel de Lima, «ter-se-à abalançado à construção de um palácio dotado de certa grandeza, para nele estabelecer a sua residência e daí administrar os seus domínios» mantendo a torre e aproveitando alguns elementos da construção anterior.

D. Leonel de Lima, após ter aceite o Viscondado de Vila Nova de Cerveira em 1476 e o cargo de alcaide de Ponte de Lima, oferecidos por D.Afonso V, terá dado início, paralelamente, à construção do Palácio do Alcaide, em Ponte de Lima, actualmen-

[41]Segundo António Matos Reis, em *Paço de Giela, Arquétipo das casas nobres da Ribeira Lima,* onde explica que a inclinação da entrada da antiga muralha, hoje encimada pelo balcão com vista sobre a vila, não é concordante com a esquina desta muralha entre a fachada Oeste com a fachada Norte. O facto da esquina possuir um aparelho mais recente, reforça a ideia de que este cunhal é posterior e não parte integrante da muralha original.

[42]Outro ponto importante passa pela análise das paredes envolventes do pátio exterior, voltado a Nascente. Existe uma continuidade tanto de paramento como de espessura em todo o pátio, evidenciando que, numa outra época, o que agora é um vazio, seria o principal volume construído no centro da muralha. A pouca espessura destas paredes, quando comparada com a parede exterior Poente (a da suposta muralha), mostra que estas paredes nasceram com objectivos diferentes. Uma, exterior e mais robusta, seria defensiva, a outra, no seu interior, albergaria a habitação.

[43]www.monumentos.pt

[44]SILVA, Armando – *Casas Armoriadas do Concelho de Arcos de Valdevez.*

[45]Posteriormente, em 20 de Novembro de 1433, é confirmada a doação de Giela a Leonel de Lima, pelo rei D.Duarte. www.igespar.com

[46]Alice Bernardo e outros - *Paço de Giela, Arcos de Valdevez.*

[47]Idem, Ibidem

[48]REIS, António Matos - *Paço de Giela, arquétipo das casas nobres da Ribeira Lima.*

[49]Idem, Ibidem, p.82

te conhecido como Paço do Marquês, derivado do mesmo modelo que o Paço de Giela, mas colocando-lhe duas torres nos extremos do edifício.[50]

Por esta altura, tendo o edifício perdido a sua necessidade defensiva, uma das primeiras alterações no Paço de Giela poderá ter sido a demolição do troço da muralha que não possuía qualquer construção adossada. Outra alteração fundamental que se poderá ter dado nesta altura terá sido a alteração da escala do edifício: a casa tomaria a fachada Poente, virado para a vila, como sua fachada principal, tendo sido construído o segundo piso do actual paço, duplicando a altura do volume anterior.[51]

Surgiram também grandes aberturas, nomeadamente nos alçados Poente e Sul, e algumas receberam uma moldura com decoração manuelina, enobrecendo os espaços que serviam no interior. Segundo Nuno Soares, isto acontece pelo facto do Paço de Giela gozar de grande prestígio, por ser ocupado pela família Lima. No tempo de D.Manuel procedeu-se a uma inventariação e registo dos brasões e respectivas linhagens[52], daí que tenha sido também colocado um brasão pertencente à família dos Limas sobre a porta principal, demonstrando a importância da heráldica.

Vários pormenores localizam cronologicamente as alterações efectuadas no paço na época manuelina. Os merlões são aqueles que atestam com maior veracidade esta datação. A perda do objectivo defensivo do edifício é comprovada pela presença de merlões chanfrados, que sendo utilizados maioritariamente a partir do século XV, possuem apenas função decorativa.[53]

O volume principal, ao estar voltado para a vila de Arcos de Valdevez, justifica a necessidade de uma maior regularidade do seu alçado. A esquina entre os alçados Poente e Norte, que até então era ovalada, terá sido demolida para dar lugar a uma esquina ortogonal[54] [fig.35 d)]. A semelhança de estereotomia entre essa zona e o actual segundo piso parece suportar esta teoria. Esta regularidade deu à fachada um carácter quase bidimensional, como um cenário teatral: por um lado exibe-se para a cidade, por outro lado esconde as zonas menos nobres do edifício.

O Paço de Giela seria, por algum tempo, uma espécie de centro de negócios de D.Leonel de Lima, sendo a partir deste que o Visconde administrava firmemente as suas terras e os seus negócios em grande parte do Alto Minho. Com a construção do Palácio de Alcaide concluída, tanto D.Leonel de Lima como os seus sucessores optam por morar em Ponte de Lima, deixando o Paço de Giela sem protagonismo.[55]

Eugénio Castro Caldas, citando o Conde de Ericeira conta que em 1662, no rescaldo da Guerra da Restauração, o general espanhol D. Baltazar Roxas y Pantoja entrou no Minho com um exército de dezasseis mil infantes, dois mil cavalos e dezasseis peças de artilharia[56]. Depois de ter tentado entrar em locais estratégicos como Valença, Viana do Castelo e Ponte de Lima, mas logo impedido pelo Conde do Prado, instalaria o seu quartel general no Paço de Giela.

[50]REIS, António Matos - *Paço de Giela, arquétipo das casas nobres da Ribeira Lima.* p.82
[51]Alice Bernardo e outros - *Paço de Giela, Arcos de Valdevez*
[52]www.igespar.pt
[53]*Portugal Património in Diário do Minho,* 4 junho 2010
[54]REIS, António Matos - *Paço de Giela, arquétipo das casas nobres da Ribeira Lima*
[55]*Portugal Património in Diário do Minho,* 4 junho 2010
[56]CALDAS, Eugénio Castro – *Terra de Valdevez e Montaria do Soajo:Memória Monográfica do Concelho de Arcos de valdevez.*

As tropas portuguesas, na tentativa de expulsar o general, atacaram o Paço com artilharia pesada, causando sérios danos na estrutura do edifício. Perante este forte ataque, o general Pantoja viu-se obrigado a regressar a Espanha, não sem antes lançar o pânico na vila de Arcos de Valdevez, tendo mandado incendiar os seus edifícios mais emblemáticos.[57]

É provável que tenha sido nesta altura, entre os séculos XVII e XVIII, que se deu outra fase de alterações no Paço da Giela em consequência dos danos causados pela expulsão general espanhol. Entre as zonas danificadas estaria possivelmente o corpo central anexo à torre, que poderá ter sido posteriormente demolido na sua totalidade, criando o que agora é um pátio exterior.[fig.35 e)]

Para compensar, porventura, a área perdida com o desaparecimento do corpo central, terá sido acrescentado um segundo piso aos restantes anexos. «Tudo isto vai modificar o aspecto construtivo, mas sobretudo vai fragilizar toda a estrutura».[58]

Estas alterações podem explicar a diferença de tratamento nas janelas da fachada Nascente, onde existem duas janelas com decoração manuelina e três desprovidas de qualquer decoração. Pensamos que se a porta sobre o balcão fosse da época quinhentista, por se encontrar num compartimento nobre, teria decerto recebido decoração semelhante às restantes janelas decoradas.

O Paço de Giela, após ter sido vendido por D.José Maria Xavier de Lima Vasconcelos Brito Nogueira Teles da Silva, 16º Visconde de Vila Nova de Cerveira a Narciso Marçal Durães de Faria, que o manteve como habitação de caseiros, é adquirido por Duarte Nuno, em 1990.[59] Até aqui, por volta de 1940 são realizadas obras de reintegração, limpeza e consolidação na torre.[60]

Em 1999, é comprado pela Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, na posse do qual se encontra actualmente. Em 2009 foi aprovado um projecto de reabilitação e valorização do Paço de Giela, que consiste na consolidação estrutural do corpo habitacional e adaptação da torre de menagem a Arquivo Municipal, mas que permanece, até hoje, sem continuação. Recentemente, em Novembro de 2010, é aberto o concurso para o *Parque Urbano do Paço de Giela*, que prevê a requalificação da área envolvente ao Paço e edifícios anexos, assim como a criação de um anfiteatro ao ar livre e uma unidade hoteleira, tendo o primeiro prémido sido atribuído aos arquitectos *ABDA architetti - botticini de appolonia & associati*.

Rematamos com uma frase de António Matos Reis:[61] *Apesar do estado de degradação a que chegou nas últimas décadas do século XX, manteve uma silhueta arquitectónica sóbria e inconfundível, recortando-se na paisagem arcuense, com uma presença semelhante à que teve na sua história, designadamente em tempos senhoriais, quando estava à cabeça da terra de Valdevez. As suas origens, a peculiaridade da sua história arquitectónica e as funções que desempenhou fizeram dele o arquétipo dos mais importantes solares da Ribeira Lima*.

[57] CALDAS, Eugénio Castro – *Terra de Valdevez e Montaria do Soajo:Memória Monográfica do Concelho de Arcos de valdevez*.
[58] Nuno Soares citado em *Portugal Património in Diário do Minho*, 4 junho 2010
[59] Alice Bernardo e outros - *Paço de Giela, Arcos de Valdevez*
[60] Idem, Ibidem
[61] REIS, António Matos - *Paço de Giela, arquétipo das casas nobres da Ribeira Lima*

Resumo cronológico do Paço de Giela

Séc. XI Possivelmente existiria uma estrutura defensiva rudimentar anterior ao paço, composta por uma casa rodeada por uma cerca, servindo de local de refúgio da população.

Séc. XIV Substituindo-se sucessivamente os elementos anteriores, melhorou-se a estrutura defensiva, colocando-se uma torre de menagem, cuja autoria é atribuída a D. João Domingues, da família dos Gelas, e uma muralha de pedra, provavelmente com um edifício de habitação adossado.

Em 1398, depois de terem passado para a posse da Corôa, a casa e torre de Giela são doadas a Fernão Anes de Lima, assim como as terras de Valdevez, como agradecimento de D.João I, pelo auxílio prestado duranto o cerco a Tui.

Séc. XV Em 1429, a casa e torre de Giela são doadas a D. Leonel de Lima, filho de Fernão Anes de Lima.

Entre 1458 e 1464 terão sido iniciadas obras de remodelação da casa, a mando de D.Leonel de Lima, que pretendeu construir a sua habitação

Em 1464, D Leonel de Lima é nomeado Alcaide de Ponte de Lima, tendo iniciado as obras para a construção de uma habitação em Ponte de Lima, para o qual se muda mais tarde, abandonando o Paço de Giela.

Séc. XVI Terminam as obras de remodelação no Paço de Giela.

Séc. XVII/XVIII Em 1662, o General Roxas y Pantoja ocupa o Paço de Giela, utilizando-o como quartel-general.

O Paço de Giela sofre alterações profundas devido à artilharia pesada utilizada pelas tropas portuguesas aquando da expulsão do General Pantojas e suas tropas do edifício.

O Paço de Giela é restaurado, tendo sido reconstruídas algumas partes danificadas durante a expulsão do general.

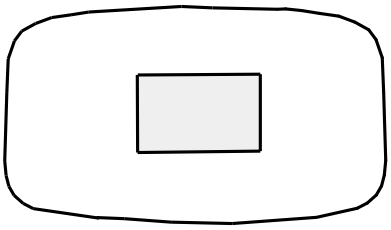
Séc. XX O edifício é comprado por Narciso Marçal Durães de Faria, sobrinho do Visconde de Porto Covo, que o manteve como habitação de caseiros.

O Paço de Giela é classificado como Monumento Nacional em 1910

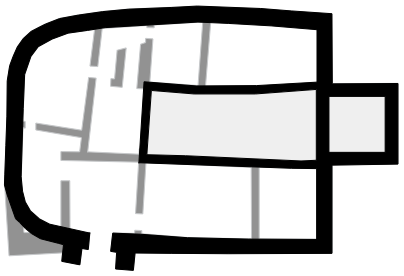
Por volta de 1940 são realizados trabalhos de restauro no edifício.

Em 1990 o Paço é adquirido por Duarte Nuno com o objectivo de criação de um espaço turístico.

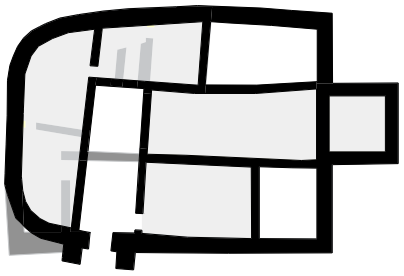
Em 1999 é comprado pela Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, na posse do qual se encontra actualmente.



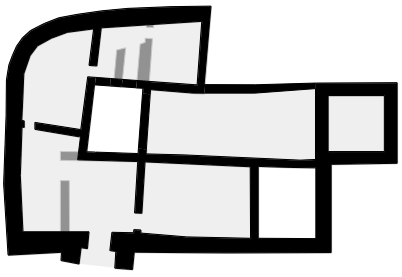
a) Até séc.XIV



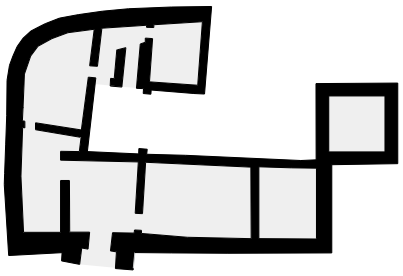
b) Séc.XIV



c) Séc.XV



d) Séc.XVI/XVII



e) Séc.XVII/XVIII

Fig.35: Esquema evolutivo do Paço de Giela.



36



37

Fig.36: Castelo de Belmonte, fachada Oeste

Fig.37: Castelo de Belmonte, ruína do antigo Paço dos Cabrais

1.4 Síntese comparativa com outros modelos de habitação contemporâneos ao caso de estudo

Castelo de Belmonte, Belmonte, Castelo Branco

O Castelo de Belmonte apresenta grandes semelhantes ao Paço de Giela, nomeadamente em relação à sua muralha, torre de menagem e sucessiva adição de corpos residenciais.

Edificado num contexto político de povoamento e afirmação do poder régio português na região, no contexto da consolidação da fronteira entre finais do século XII e inícios do século XIII[62], terá sido implantado, provavelmente, sobre um povoado pré-românico dotado de muralha.[63]

A torre de menagem, datada entre os séculos XIII e XIV, provavelmente terminada durante o reinado de D. Dinis, apresenta características típicas de defesa passiva medieval. Rematado por merlões, o seu interior é constituído por três pisos de madeira, de planta quadrada. A base, maciça em relação aos restantes pisos, é indicativa de um reforço defensivo. Este primeiro piso seria utilizado como armazém para armamento, e os restantes como habitação provisória. Para uma maior segurança, a entrada na torre era efectuada através de uma porta colocada no primeiro piso, à qual se acedia através de uma escada de madeira, assim como o acesso aos restantes pisos. As suas fachadas apresentam uma total ausência de fenestração, com a excepção de estreitas janelas seteiras nas fachadas voltadas para o exterior. A sua imponência preserva ainda um grande impacto cenográfico sobre a vila.

A partir de 1297, com o Tratado de Alcanizes, o castelo perde relevância estratégica por se ter deslocado a fronteira. No século XIV porém, na sequência da crise dinástica, o castelo recupera protagonismo militar, tendo sido destruída parte das muralhas e do seu interior.[64]

Por volta de 1397[65] o Castelo de Belmonte passa para a posse da família dos Cabrais, como doação de D.João I a Luís Álvares Cabral, o qual nomea como alcaide.

Inicia-se, a partir daqui, uma nova fase com a habitação dos Cabrais no castelo. Durante o reinado de D.Afonso V, Fernão Cabral inicia a construção da sua habitação, havendo ainda vestígios do antigo paço, destacando-se uma janela mainelada no lado Sul da muralha, encimada pelo brasão dos Cabrais.

Em todo o perímetro da muralha e numa das fachada da torre foram sucessivamente acrescentadas construções que definiram o conjunto em redor de um pátio central. Nestes volumes estruturam-se áreas residenciais, arrecadações e serviços, cujas aberturas para entrada de luz foram rasgadas na muralha.

No século XVII, um violento incêndio consumiu parte da ala residencial, perden-

[62]http://www.igespar.pt

[63]Como se pode comprovar pelos vestígios de um alicerce e pela referência duocentista a um muro pré-existente, segundo António da Cunha Marques, citado em www.igespar.com

[64]http://www.monumentos.pt

[65]http://www.igespar.pt

do o castelo a sua importância como pólo de poder local. A partir de inícios do século XX, o edifício situado junto à porta principal do Castelo funcionou como prisão, o que pode explicar a sua melhor conservação em relação ao resto.

Após ter sido declarado como Monumento Nacional, iniciou-se em 1992 o Plano de Salvaguarda, da autoria do Arquitecto João Carlos Rafael, que consiste na adaptação a equipamento cultural, com a construção de um anfiteatro ao ar livre, construção de instalações sanitárias e de serviços—posto de turismo e loja do IPPAR. Iniciaram-se, também, investigações arqueológicas no interior do castelo e da torre de menagem, comprovando-se a presença romana.[66]

Torre de Aguiã

Arcos de Valdevez, Viana do Castelo

A Torre de Aguiã, implantada em meio rural e numa posição de destaque em relação à paisagem envolvente, é um dos «melhores exemplos de reutilização residencial ao longo dos séculos de uma primitiva estrutura baixo-medieval»[67]. Com origem numa *domus fortis*, a relação adoptada entre os dois volumes — anexo habitacional e torre— que coloca a torre ao centro [fig. 41], é uma solução pouco frequente nesta tipologia. Foi importante a posse de importantes famílias da região na manutenção da qualidade e requinte do espaço durante as transformações.

A torre, que surge imponente na parte central, provavelmente data do século XIV[68]. De planta quadrangular, as suas fachadas têm pequenas e irregulares fenestrações, e o volume é rematado por merlões pontiagudos, características tipicamente militares. Por nunca ser referida uma função militar à torre, estes elementos talvez tenham sido integrados como marca de prestígio.[69]

Só a parte superior da torre é visível, elevando-se acima dos telhados do volume residencial datado de inícios do século XVIII. A concepção deste solar procurou atribuir um impacto cenográfico ao conjunto, aproveitando a sua implantação. A fachada principal volta-se a Sul, posição em que domina o vale do Vez.[70]

Este volume é resultado da adição de sucessivos corpos de diferentes volumetrias adossados à Torre. A fachada do edifício foi organizada segundo um esquema simétrico, composto por dois pisos, em que o acesso ao piso superior é feito, exteriormente, através de duas escadarias dispostas perpendicularmente em relação à fachada.

Todo o edifício passa a funcionar unicamente como residência, sendo aberta uma comunicação interior entre a torre e o solar barroco. Um segundo volume na extremidade ocidental do corpo principal integra, ao centro, o brasão da família encomendadora. O conjunto integra também uma pequena capela barroca, além de um portão armoriado [fig. 38].

[66]http://www.monumentos.pt

[67]http://www.igespar.pt

[68]«Subsistem ainda algumas dúvidas sobre a cronologia correcta a atribuir a esta edificação, longamente considerada do século XIV (AZEVEDO; 1969, p.107), mas que poderá já corresponder ao século seguinte ou, mesmo, às primeiras décadas do século XVI (ALMEIDA, 1987, p.134), altura em que se verificou uma reminiscência de antigos formulários medievais como forma de prestígio e de afirmação de algumas linhagens. Uma indicação neste sentido é dada pela própria denominação da propriedade - Aguiã -, ao que parece, resultado da posse pela família Aguiã, documentalmente relacionada com o local a partir de meados do século XV» em www.igespar.pt

[69]http://www.igespar.pt

[70]ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de citado em www.igespar.pt



38



39



40



41

Fig.38: Torre de Aguiã: portão e capela barroca em primeiro plano
Fig.39: Brasão da família encimando o portal
Fig.40: Torre de Aguiã, pormenor de relógio de sol, torre em último plano.
Fig.41: Torre e casa de Aguiã, vista geral. Esquema simétrico de grande impacto, composto por um piso térreo com arcada tripla e o superior com uma longa loggia alpendrada de sete arcos de volta perfeita.

Na nova construção são visíveis alguns pormenores construtivos tipicamente usados durante o século XVIII, que podemos verificar também no Paço de Giela. Entre estes elementos encontra-se a presença no primeiro piso de uma arcada tripla com arcos de largo vão, assentes sobre simples capitéis salientes [fig. 38].

Este é um bom exemplo de um solar barroco que aproveita a torre medieval, centralizando-a e associando-lhe uma ala residencial, resultando numa obra de carácter teatral que domina na paisagem.

Torre de Grade

Arcos de Valdevez, Viana do Castelo

A Torre de Grade, datada do século XV, enquadra-se na tipologia de casa-torre cujas características medievais ainda recorda actualmente, permanecendo como uma referência baixo-medieval na paisagem e evocando uma organização senhorial dos espaços e das alterações que podem ter acontecido em muitos edifícios residenciais nobres, no qual se inclui o Paço de Giela.

A torre, de forma quadrangular, implantada no alto de uma colina, é composta por três pisos e, ao coroá-la, dispõe-se harmonicamente uma composição de merlões chanfrados. A existência de grandes aberturas e dimensões modestas contrariam no entanto uma função militar, concluindo que tenha sido, desde sempre, utilizada unicamente como residencia [fig.43].[71]

De finais do século XVII data uma profunda reorganização do espaço residencial, anexando-se um novo corpo. De planta rectangular, é composto por dois pisos claramente diferenciados em termos funcionais, em que que o piso térreo seria reservado a serviços, sendo o piso superior mais nobre e de acesso directo pelo exterior através de uma escadaria de pedra perpendicular ao plano da fachada [fig.42].[72]

Acompanhando a edificação do corpo anexo, terão sido também efectuadas alterações na torre, incorporando-se um brasão com as armas da família do proprietário sobre a porta principal, ao nível no primeiro piso [fig.45].

[71] http://www.igespar.pt

[72] Idem



42



43



44



45

Fig.42: Torre de Grade, vista geral
Fig.43: Torre de Grade: pormenor da torre
Fig.44: Torre de Grade, vista geral
Fig.45: Torre de Grade, pormenor de pedra de armas

2. As teorias de intervenção no património arquitectónico
Perspectiva histórica

2.1 Os principais teóricos do restauro

Uma possível intervenção de conservação implica a obrigação de conservar a sua autenticidade, cujo conceito, discutido desde a década de 80, não tem, ainda hoje, uma definição clara e concisa. Ficamos então com a definição de autenticidade por Jukka Jokilehto que defende uma abertura na amplitude do conceito:

(...) the authenticity of a work of art is a measure of truthfulness of the internal unity of the creative process and the physical realization of the work, and the effects of its passage through historic time.[73]

Estes problemas que se levantam em torno da conservação e manutenção dos valores do edifício irão prolongar-se por várias décadas, sendo levantadas várias questões relativas ao tema e várias atitudes perante a ruína.

Importa investigar as principais correntes de pensamento que se inclinaram sobre a relação do presente com a ruína histórica, desde a primeira formulação dos princípios que irão compôr a teoria da restauração, habitualmente atribuída ao Renascimento.

Até ao século XVIII, restaurar significava reutilizar uma construção pré-existente, recuperando-a e renovando conforme as normas em vigor. A tarefa de liderar e controlar as acções feitas no âmbito do restauro estava atribuída aos Papas, que faziam aplicar leis altamente severas[74], ameaçando excomungar quem demolisse ou cobrisse de algum modo as paredes dos edifícios da Antiguidade Clássica. Segundo José Aguiar[75], a primeira teoria de projecto direccionada para a conservação de edifícios suficientemente consistente foi, no entanto, estruturada por Alberti[76] que defende, no seu décimo livro do tratado "De re Aedificatoria", o restauro como ferramenta para a correcção dos "defeitos" no edifício que levaram à sua destruição. Esses defeitos podiam depender tanto de causas externas ao edifício como internas e, nalguns casos, da responsabilidade do próprio arquitecto, sendo necessária o apuramento das causas da deterioração do edifício, que poderiam ou não ser corrigíveis.

Alberti manifestava uma profunda preocupação com a destruição de estruturas históricas em remodelações urbanas e com a decadência a que certos edifícios estavam sujeitos devido à negligência dos seus donos. Para ele, as estruturas antigas, além do valor estético e das qualidades arquitectónicas inerentes, continham valores didácticos e históricos que justificavam a sua protecção.

Viollet-le-Duc (1814-1879) e o restauro estilístico

Considerado um dos pioneiros do restauro moderno, Viollet-le-Duc foi também um dos primeiros a sublinhar a importância das dimensões social e económica da Arquitectura[77]. Publica, entre 1854 e 1868, a obra de dez volumes intitulada *Diccionaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVI siècle*, onde expõe

[73] Jukka Jokilehto citado em AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património,* p.78

[74] Cum albam nostram urbem, Bula Papal de Pio II (1458-1464), de 28 de Abril de 1462, é conhecida como uma das mais antigas peças legislativas sobre a conservação de edifícios, segundo José Aguiar em Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património.

[75] AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património.*

[76] Empregado pela administração papal como abreviador das Letras Apostólicas.

[77] CHOAY, Françoise - *A alegoria do património*, p.132

a sua visão sobre o restauro: o restauro *estilístico*. Segundo esta, a intervenção, na procura da unidade de estilo, partia de analogias e semelhanças tipológicas com outras obras que se considerava serem da mesma família.

Detentor de grande conhecimento da História da Arquitectura, das formas e dos sistemas construtivos históricos, Viollet-le-Duc procurava evidenciar os valores estruturais e materiais da arquitectura gótica, na qual via um equilíbrio perfeito entre a forma e comportamente estrutural, de tal modo que se uma sofresse uma alteração, obrigaria à alteração do outro e, logo, de toda a obra. Assim, e porque defendia o conhecimento e compreensão a fundo do organismo antes de uma intervenção, recorreu ao estudo de grande parte das variantes regionais do estilo gótico.[78]

Apesar de assentar os seus princípios na coerência e lógica, baseados no conhecimento rigoroso da estrutura e no estudo da tipologia, não recusava a componente pessoal especialmente em caso de dúvida, pondo-se no lugar do arquitecto criador e questionando-se como este actuaria perante o mesmo problema, completando a obra com base num provável ou ideal plano original.

Deste modo, tenta refazer uma obra incompleta, alterando-a a partir das partes intactas e baseado no sentido de equilíbrio do conjunto, restituindo o ideal estilístico daquela tipologia:

Restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento.[79]

Os resultados das suas intervenções eram paradoxais pois, se por um lado recorriam ao retrocesso da obra para o momento da concepção, por outro não se regia pela história do edifício, construindo um momento utópico que poderia nunca ter existido, conferindo uma subjectividade ao conceito de historicidade.

O princípio da unidade de estilo ganhou imediatamente seguidores em toda a Europa, que tomaram como axiomas os princípios do restauro estilístico durante o século XVIII, estendo-se nalguns países até ao século XIX.

Ruskin (1819-1900) e o restauro romântico

Paralelamente ao desenvolvimento das teorias do restauro estilístico, surgiu em Inglaterra uma teoria com um conceito de intervenção oposto, impulsionada por John Ruskin e apoiado por Morris. Inspirada no romantismo associado ao culto místico da natureza e da liberdade, esta teoria caracteriza-se por um não intervencionismo radical, defendendo a ruína como a última e mais exaltante fase de um monumento. A ruína é lida como parte integrante da Natureza e dotada de grande sentido estético, que se pode admirar sem intervir.

Em 1849 publica o seu ensaio *The Seven Lamps of Architecture*, onde estabelece as bases para uma teoria que se centra na Arquitectura como «pedra angular da História que, na sua nobre 'missão' de fonte histórica, não pode ser tocada sob o risco de ser corrompida»[80] e onde concebe os monumentos como obras de Deus, sobre o qual não nos compete intervir, mas sim conservar e transmitir

[78]NETO, Maria João Batista – *Memória, Propaganda e Poder, O Restauro Dos Monumentos Nacionais,* p.42
[79]Viollet-le-Duc, citado em CHOAY, Françoise - *A alegoria do património*, p.79
[80]AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património.*

às gerações futuras.

Nós não temos o mínimo direito de o fazer [tocar nos monumentos]. Eles pertencem, em parte, aos que os edificaram, em parte às gerações humanas que nos seguirão.[81]

Ao contrário do que o que Viollet-le-Duc defendia, os defensores do anti-intervencionismo não acreditam na possibilidade de, ao reconstruir, poder voltar ao espírito da época em que o monumento foi concebido, ou identificarmo-nos com o artista que o concebeu.[82] Ruskin considera também que a palavra restauro deveria ser substituída por reparação[83] e, apesar de tudo, admite a consolidação do monumento, desde que esta resulte invisível.

Camillo Boito (1836-1914) e o restauro científico

As teorias de Viollet-le-Duc e Ruskin, conceptualmente opostas, abriram caminho a uma outra hipótese que propõe uma conciliação entre as duas, afastando-se da radicalidade e defendendo que cada obra tem uma identidade específica, o que dificulta a aplicação de uma estratégia universal: o restauro *científico*.

Camillo Boito, defendido por muitos como o mais importante teórico da Escola Moderna do Restauro Italiana, foi o impulsionador desta teoria que procura uma dialética entre o antigo e o novo, reconhecendo uma duplicidade no monumento como sendo, simultaneamente, uma obra de arte e monumento histórico.

A sua concepção do restauro assenta na consolidação e salvaguarda como instrumento primário e prioritário de acção, de modo a prolongar a vida do património. Quando se tornar necessário restaurar, propõe uma acção mínima, admitindo apenas novas adições na substituição de partes em falta ou danificadas, mas sem prejudicar a leitura global do monumento ou tentar copiar ou reconstruir de acordo com um suposto estilo —como defendido no restauro estilístico—por considerar o monumento como um importante documento histórico.

Em 1883, aquando do III Congresso de Arquitectos e Engenheiros Civis realizada em Milão e Roma, Boito apresenta uma série de princípios que definem a sua abordagem de restauro:

1º consolidar; depois reparar e por último restaurar;

Diferença de materiais e seu emprego;

Supressão de molduras e decoração nas partes novas —nos monumentos arqueológicos as partes novas deverão ter superfícies lisas;

Exposição das partes materiais eliminadas num espaço contíguo ao monumento;

Incisão de marcas nas partes novas, de modo a identificá-las;

Memória descritiva de todo o processo de intervenção no monumento;

Descrição e fotografias das diferentes fases do trabalho depositadas no pró-

[81] John Ruskin citado em CHOAY, Françoise - *A alegoria do património,* p.130

[82] CHOAY, Françoise - *A alegoria do património*, p.131

[83] NETO, Maria João Batista – *Memória, Propaganda e Poder, O Restauro Dos Monumentos Nacionais (1929-1960),* p.42

prio monumento ou num lugar próximo, ou publicação de todo o material;

Notoriedade visual das acções realizadas.

Apesar de integrar alguns ideiais de Ruskin, não deixa de aceitar uma atitude de reconstrução Violletiana com base nas vantagens que o avanço da técnica oferecia.

Boito reconhecia a complexidade do restauro, dividindo-o em três tipos: o restauro de monumentos antigos: restauro arqueológico; o restauro de monumentos medievais: o restauro pitoresco, para os quais preconizava um intervenção maioritariamente a nível estrutural e o restauro de monumentos renascentistas: o restauro arquitectónico.

Aloïs Riegl (1858-1905)

A contribuição teórica de Aloïs Riegl foi muito importante no desenvolvimento das ideias de conservação, em particular na definição e atribuição de valores aos monumentos.

Riegl publica, em 1903[84], O Culto Moderno dos Monumentos, *Der Modern Denkmalkultus*[85], onde faz uma reflexão crítica sobre o significado de monumento, deixando um importante contributo para a definição de conceitos relacionados com a conservação e clarificando os valores adjacentes ao conceito de monumento histórico.

Riegl dividiu a noção de monumento em monumento intencional, monumento histórico e monumento antigo, sendo o monumento histórico e o monumento antigo aqueles que não são intencionais.[86] A interpretação do monumento histórico seria estruturada em torno de duas categorias de valores opostos: os valores memoriais e os valores de contemporaneidade.[87]

Os valores memoriais estariam ligados a factos implícitos na própria noção de monumento: a memória do edifício, factos históricos precisos e factos contidos na própria História ou História da Arte. O valor de antiguidade (ou ancianidade), contido na escala dos valores memoriais, e associado à existência do monumento ao longo de um extenso período de tempo —da qual resultam marcas, traduzindo-se assim num testemunho de outro lugar temporal— será uma alavanca na ampliação da quantidade de monumentos aos quais se atribui valor patrimonial, e será também o enfoque na crescente oposição ao restauro —a favor da conservação estrita— que se manifestou no século XIX.[88]

Os valores de contemporaneidade estariam ligados à actualidade, incluindo os valores artísticos associados a uma linguagem contemporânea, o valor de novo e o valor de uso —este último relacionado com a existência ou não de função no edifício, quer seja o original, uma reconversão ou a musealização[89] e que segun-

[84]AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património*

[85]Engarregado de redigir, em 1902, uma nova legislação de protecção do património (enquanto na comissão austríaca dos monumentos históricos), publica este texto no ano seguinte,enquadrado na legislação que preparava.

[86]AGUIAR, José - Cor e cidade histórica - *Estudos Cromáticos e Conservação do Património,* p.48

[87]NETO, Maria João Batista – *Memória, Propaganda e Poder, O Restauro Dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, p.50

[88]AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património,* p.48

[89]NETO, Maria João Batista – *Memória, Propaganda e Poder, O Restauro Dos Monumentos Nacionais (*1929-1960), p.51

do Françoise Choay[90] distingue o monumento histórico da ruína arqueológica.

A obra de Riegl foi essencial na definição de critérios de classificação mais relativos, recusando os critérios absolutos que se pretendiam estender a todas as linguagens e épocas: cada caso é único e fruto de uma relação entre condições culturais e o conjunto de valores próprios de cada período artístico. Esta análise resulta na consciência da importância da avaliação e relação dos valores precisos de um monumento —a sua comparação em termos de "peso" (qual o mais significante) e a possível existência de um confronto entre os diferentes valores[91]— resultando numa dialéctica que permite enunciar os objectivos e metodologias de uma estratégia mais adequada à conservação do monumento.

Gustavo Giovannoni (1873-1947)

Já Gustavo Giovannoni defende uma ampliação do conceito de monumento, realçando a importância das relações contextuais que os monumentos travam com a sua envolvente.[92]

A noção do restauro científico associada à sua linha de pensamento compreende uma metodologia de conservação que se baseia na "intervenção mínima", afirmando a necessidade de assegurar a autenticidade dos monumentos enquanto documentos históricos e enquanto obras de arte, practicando uma consolidação estrita e uma manutenção regular e recusando o seu restauro, que irá causar danos nessa autenticidade.

Giovannoni aceitava que os monumentos poderiam ser monumentos vivos ou monumentos mortos: os monumentos mortos seriam as ruínas e os vestígios de edificações de uma cultura desaparecida, cujo uso original estaria obsoleto, assim como não haveria hipótese de reutilização funcional; monumentos vivos seriam os monumentos que fariam parte da nossa cultura, que mantêm o seu uso e que podem ser reutilizados sem sofrer muitas alterações.[93]

Segundo José Aguiar[94], foram propostas cinco hipóteses de actuação em monumentos que seriam, por ordem da prioridade que deve ser dada, as seguintes: consolidação; recomposição; remoção de acrescentos ou desmontagem de partes não originais; completamento e por fim inovação.

Giovannoni destaca a importância da protecção e manutenção do contexto onde se insere o monumento, focando os laços que este tem com a matriz urbana e ambiental envolvente e dando um importante contributo na problemática da conservação do património urbano.

Cesare Brandi (1906-1988) e o restauro crítico

O ponto de clivagem nas teorias de restauro deu-se após a Segunda Guerra Mundial, que perante o cenário de extensa destruição e de consequente urgência de recuperação das cidades impôs métodos de reconstrução mais rápidos do que o "lento rigor das práticas do Restauro Moderno ou do Restauro Científico"[95].

Apesar de rapidamente surgirem as primeiras críticas a esta diligência era, no

[90]CHOAY, Françoise - *A alegoria do património*,p.140

[91]Por exemplo: o valor de antiguidade pode confrontar-se com o valor de uso ou o valor de novo.

[92]AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património,* p.50

[93]Idem, Ibidem, p.50

[94]Idem, Ibidem, p.50

[95]*Idem,* Ibidem, p.57

entanto, impossível regressar às teorias anteriores à Segunda Guerra Mundial, obrigando a uma revisão das teorias do restauro estabelecidas até então. Destas revisões resultaram, indirectamente, uma nova carta internacional, a Carta de Veneza de 1964, que ainda hoje é válida, e uma nova carta italiana, a *Carta del Restauro* de 1972.

Brandi, um dos principais protagonistas desta revisão às teorias estabelecidas até este ponto, assenta a sua crítica sobretudo na excessiva valorização dos aspectos históricos relativamente aos aspectos artísticos, manifestada em práticas museológicas que mantinham o monumento na forma encontrada, e que segundo Brandi impediam a capacidade de comunicar os valores estéticos necessários à clara compreensão e interpretação do monumento, no seu todo, enquanto obra artística.

Esta crítica vai ser a base de formulação de uma nova teoria de restauro que irá ser sintetizada por Brandi em Teoria do Restauro, publicado em 1963, e que, apesar de formulada para obras de arte móveis, foi suficientemente flexível para alargar os seus princípios ao património imóvel, permanecendo ainda hoje fulcral na disciplina da conservação tanto em termos conceptuais como metodológicos.[96]

Para Brandi, «o restauro é uma reactualização do texto da própria obra de arte envolvendo duas fases, (i)a reconstituição do autêntico texto da obra e (ii) a intervenção sobre a matéria da qual resulta composta a obra de arte.»[97]

Surge então uma nova definição de restauro que reconhece a materialidade da obra de arte de um ponto de vista estético e histórico. Os princípios, desenvolvidos segundo um processo rigoroso de análise, orbitam em torno da importância deste reconhecimento da matéria como o meio através do qual a imagem se manifesta, e por isso insubstituível.

O momento do restauro é visto como mais um momento na história da obra de arte, e em que todos os momentos desde a concepção até ao presente têm que ser tidos em conta e conservados na íntegra, aceitando a irreversibilidade do tempo e dando lugar à continuidade.

A pátina, entendida como a marca do tempo na matéria da obra de arte, deve ser mantida, de modo a não anular os traços do tempo na obra, assegurando ambas as instâncias histórica e estética.

Para Brandi, matéria da obra de arte tem dois aspectos opostos, que podem perfeitamente coexistir, mas também podem entrar em conflito: o aspecto e a estrutura. Segundo ele, estes conflitos resolvem-se através do princípio da prevalência do aspecto sobre a estrutura, porque o carácter único da obra está mais dependente do seu aspecto do que da sua estrutura. A valorização da estrutura sobre o aspecto, observada ao longo da história, e mesmo quando se descura a importância da matéria, como estrutura, na imagem, foram “perversões” que afectaram a prática da conservação durante longos anos.[98]

[96]AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património*
[97]Idem, Ibidem, p.62
[98]AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património.*

Brandi reclama também atenção para a especificidade do lugar, sendo uma característica tão importante quanto a imagem ou a matéria na análise da obra de arte: *(...) até uma certa e límpida atmosfera, uma certa e esplendorosa luz, podem ser tomadas como o próprio lugar de manifestação da imagem, ao mesmo título do que o mármore ou o bronze, ou outra qualquer matéria.*[99]

Brandi marcou a teoria contemporânea do restauro, introduzindo uma nova consciência crítica e científica. As bases da sua teoria assentam num rigoroso processo de análise crítica —filológica e científica— e cujas conclusões vão ditar as decisões a tomar nas acções de restauro.

Alguma contestação surge, no entanto, principalmente pela mão de Paolo Marconi[100], quanto à aplicabilidade de algumas bases da sua teoria à arquitectura e cidade histórica, onde existem valores que vão para além da precedência da imagem sobre a matéria, como os históricos e simbólicos, sobretudo nos casos em que a obra resulta de um processo de contribuição de vários "artistas" ao longo do tempo.

2.2 As principais cartas internacionais do restauro

A partir do século XIX, enquadrado na crescente preocupação da salvaguarda e protecção do património, diversos teóricos de diferentes correntes de pensamento reuniram-se de modo a tratar a questão do património, na tentativa de clarificar princípios teóricos universais que estabelecem critérios de intervenção.Sem carácter vinculativo, as cartas servem de modelo de adopção de recomendações e de convenções.

Carta de Atenas – 1931

A carta de Atenas foi um documento resultante da conferência internacional realizada a 21 de Outubro de 1931 —onde estiveram representados mais de 20 países— convocada pelo Conselho Internacional de Museus, com o objectivo de debater o problema da conservação do património arquitectónico. Desta conferência, que surge no seguimento da conferência realizada um ano antes em Roma sobre o mesmo tema, surge a primeira Carta Internacional do Restauro, o primeiro documento que apresenta de forma concreta os critérios-base do restauro moderno.

Dos princípios propostos destacam-se os seguintes:

Evitar o restauro baseado em reconstituições integrais e praticar a conserva-ção estrita através da manutenção regular dos monumentos (art.II), fomentando a preservação de vestígios das diversas épocas históricas representadas nos monumentos (art.II, 2º parágrafo);

Defender o interesse colectivo sobre o privado (os monumentos são considerados património público) (art.III);

[99]Cesare Brandi citado em AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património,* p. 59

[100]Arquitecto e teórico contemporâneo do restauro, acredita que a autenticidade da obra de arquitectura está no seu significado mais do que na matéria.

Utilização funcional adequada (art.II);

Legitima-se a *anaslylosis*-reconstituição a partir dos vestígios existentes- no caso das ruínas, desde que os materiais introduzidos para tal sejam claramente reconhecíveis (art.IV);

As técnicas e materiais modernos são aceites no processo de restauro, sobretudo quando possibilitem a prevenção *in situ* e não alterem o aspecto exterior do monumento (art.V);

Recomenda-se o recurso à ciência e a uma prática pluridisciplinar no restauro, assim como a difusão dos resultados obtidos em publicações (art.VI). Aconselham-se a produção e divulgação de estudos sobre os procedimentos metodológicos mais adequados à preservação de monumentos históricos (art. VII, 3º parágrafo);

Recomendam-se cuidados especiais com a envolvente de monumentos que deverão respeitar o carácter e a fisionomia da cidade (art.VII).

Os princípios e critérios apresentados terão repercussão nas políticas de conservação europeias —de entre as quais a italiana *Carta del Restauro*— para além de ser um ponto de viragem de ideologias, antes influenciadas pelo restauro estilístico, e que agora seriam mais focadas na conservação estrita.[101]

Carta del Restauro de 1932

A Carta Italiana do Restauro, redigida por Gustavo Giovannoni (entre outros), é um exemplo da influência da carta de Atenas no contexto internacional, que introduz em Itália, além dos princípios base de conservação do património, uma nova visão teórica sobre o restauro. Opondo-se firmemente ao restauro estilístico, gera um grande impacto, em termos práticos, nas acções de conservação.

Esta carta amplia o conceito de património, que passa a incluir as obras resultantes da ciência e da técnica, mostrando também uma preocupação com a salvaguarda do ambiente urbano e da envolvente dos monumentos, considerando sempre o direito público acima do privado.

Os princípios da *Carta del Restauro* relacionam-se directamente com as ideologias de Boito e revelam grande proximidade com as práticas metodológicas de disciplinas como a Museologia e a Arqueologia.[102] Como já foi referido, os princípios desta carta basearam-se na Carta de Atenas de 1931, defendendo princípios ligados à importância da manutenção e consolidação de todas as partes e elementos históricos e à recuperação cingida à certeza histórica comprovada através de vestígios existentes no próprio monumento. Aceita-se a anastilose apenas na recomposição das partes desmembradas e, nos casos de consolidação, acrescentos, reintegração ou utilização prática do monumento, o critério de introdução de elementos deve ser o da limitação ao mínimo possível, com clara diferenciação mediante o emprego de materiais diferentes dos primitivos de modo a evitar uma "falsificação de um documento histórico".[103]

Um aspecto essencial da carta e que constituirá a base das teorias de restauro

[101] AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património,* p.52
[102] Idem, Ibidem, p.53
[103] Ponto 8, Carta de Atenas. Outubro de 1931.

depois da Segunda Guerra Mundial é a valorização dos valores documentais e históricos acima dos valores estéticos e formais, ideia sobre a qual se articulará a teoria do restauro crítico, desenvolvida por Cesare Brandi.

Carta de Veneza de 1964

Do II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos dos Monumentos Históricos, realizado em Maio de 1964 em Veneza e que reuniu 61 países de vários continentes, resultou a Carta de Veneza sobre a Conservação e Restauro dos Monumentos e Sítios.

Esta carta teve como modelo de desenvolvimento a Carta Italiana do Restauro de 1932 assim como a teoria do restauro crítico. A adesão às teorias de Brandi é visível em normas como a da defesa do equilíbrio entre os valores históricos e os valores estéticos do monumento; a atenuação da exigência de diferenciação entre as partes acrescentadas e as partes novas —a Carta de Atenas de 1931 defendia uma diferenciação "excessiva"— e principalmente a recusa da falsificação histórica, no qual se defende a conservação de todos os períodos históricos pelo qual o monumento passa, mas considera excepcional a remoção de adições efectuadas noutras intervenções.[104]

Esta carta caracteriza-se, conceptualmente, por:

A redefinição do conceito de monumento, que na Carta Italiana do Restauro 1932 englobava apenas os monumentos artísticos e históricos, passa a englobar «(...)não só a criações arquitectónicas isoladas, bem como o sítio urbano ou rural que são o testemunho de uma civilização particular(...)»[105]

«A conservação de um monumento implica a conservação de um enquadramento à sua escala. Quando subsiste o enquadramento tradicional, este deverá ser conservado, e qualquer construção nova, qualquer distribuição e qualquer arranjo susceptível de alterar as relações de volume e cor, devem ser prescritos.» [106]

«O restauro pára onde começa a hipótese». Todo o complemento que se reconheça indispensável, por razões estéticas ou técnicas, deverá ter uma linguagem adaptada à actualidade.[107]

Rejeição da procura da unidade de estilo, integrando todas os contributos válidos das diferentes épocas no monumento, de modo a que a composição final resulte um testemunho de alto valor histórico, arqueológico ou estético.[108]

Devem distinguir-se os elementos destinados a substituir as partes em falta, integrando-se harmoniosamente no conjunto, mas sem falsear o documento histórico. [109]

Não são aceites acrescentos, a não ser que respeitem todas as partes do edificio, o seu quadro tradicional, o equilíbrio da sua composição e as suas relações com o meio envolvente.[110]

a) Conservação: conjunto de actuações de prevenção e de salvaguarda desenvolvidas para assegurar uma duração, que se retende ilimitada, da configuração material do objecto considerado;

b) Prevenção: conjunto de actuações de conservação, no mais largo prazo possível, motivadas por conhecimentos prospectivos sobre o projecto considerado e sobre as condições no seu contexto ambiental;

c) Restauro: qualquer intervenção que, respeitando os princípios da conservação e com base em todo o tipo de análises cognitivas prévias, se dirija a restituir ao objecto, nos limites do possível, uma relativa legibilidade e, onde seja necessário, o seu uso;

d) Manutenção: conjunto de acções recorrentes nos programas de intervenção, dirigidas aos objectos de interesse cultural em condições óptimas de integridade e funcionalidade, especialmente depois de terem sofrido intervenções excepcionais de conservação e/ou restauro.

[104]AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património.* p. 65
[105]Carta de Veneza . *II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos,* Veneza, Maio de 1964, Art.I.º
[106]Idem, Artº 6º
[107]Idem, Artº9º
[108]Idem, Artº11º
[109]Idem, Artº12º
[110]Idem, Artº 13º

Desde 1964, ano da redacção da nova Carta de Veneza, têm-se verificado várias tentativas de actualização do conteúdo da carta para os diferentes contextos de cada país, utilizando a carta como base da formulação de medidas, pragmáticas, para a reabilitação de edifícios históricos.

Carta Italiana do Restauro de 1972

Em 1972 é redigida em Itália a nova Carta del Restauro, baseada na teoria de Brandi e, em termos conceptuais, fruto dos avanços teóricos e da longa experiência prática acumulados pelo *Instituto Centrale del Restauro*. Mais abrangente que a Carta de Veneza —e com força legal[111], ao contrário da Carta del Restauro de 1932— apesar do seu âmbito nacional, acabará por ter repercussão europeia por integrar o avanço metodológico da disciplina do restauro da década de 60.

Um dos aspectos mais notáveis da Carta Italiana de 1972 foi a introdução do conceito de reversibilidade e a ampliação da definição de obra de arte para a Arquitectura, Escultura, Pintura, etc, e também, equiparados a obras de arte, "os conjuntos de edifícios de interesse monumental, histórico ou ambiental, especialmente os centros históricos(...)", e também os seus parques e jardins.[112]

Do documento, organizado em 12 artigos e 4 anexos,[113] importa ressaltar o seguinte:

Admite-se a utilização de novos procedimentos de restauro e novos materiais, desaconselhando-se os materiais e métodos antiquados e nocivos, ou não comprovados.[114]

Defendem-se medidas de carácter preventivo, com prioridade sobre as do restauro, sempre que possível, devendo considerar-se "todas as operações de restauro sob um perfil substancialmente conservador, respeitando todos os elementos acrescentados e evitando, em todo o caso, intervenções transformadoras ou de renovação"[115],

Considera-se a possibilidade de novas utilizações para os monumentos antigos, desde que não sejam incompatíveis com os interesses histórico-artísticos;

Um das exigências fundamentais do restauro é respeitar e salvaguardar a autenticidade dos elementos construtivos: sempre que haja elementos degradados, há que se examinar primeiro a possibilidade de se corrigir, sem substituir a construção original;

A pátina da pedra deve ser conservada por razões históricas, estéticas e técnicas, já que desempenha função protectora.

a) Monumento: é uma entidade identificada como portadora de valor e que constitui um suporte da memória. Nele, a memória reconhece aspectos relevantes relacionados com actos e pensamentos humanos, associados ao curso da história e, todavia, acessíveis a todos.

b) Autenticidade: é o somatório das características substanciais, historicamente provadas, desde o estado original até à situação actual, como resultado das várias transformações que ocorreram no tempo.

c) Identidade: entende-se como a referência colectiva englobando, quer os valores actuais que emanam de uma comunidade, quer os valores autênticos do passado.

d) Conservação: é o conjunto das atitudes de uma comunidade que contribuem para perpetuar o património e os seus monumentos. A conservação do património construído é realizada, quer no respeito pelo significado da sua identidade, quer no reconhecimento dos valores que lhe estão associados.

e) Restauro: é uma intervenção dirigida sobre um bem patrimonial, cujo objectivo é a conservação da sua autenticidade e a sua posterior apropriação pela comunidade.

[111] AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património*

[112] Carta do Restauro. Ministério da Instrução Pública da Itália, Abril de 1972

[113] Sendo cada anexo focado num domínio do restauro: Anexo A- restauro de antiguidades; Anexo B –restauro arquitectónico, Anexo C-restauro escultórico e pictórico, Anexo D-tutela dos centros históricos

[114] Idem, Ibidem, Artº9º

[115] Idem

Carta da Conservação e de Restauro de Objectos de Arte e Cultura de 1987

A aplicabilidade prática da Carta Italiana de 1972 foi muito questionada e muito criticada pelos arquitectos a favor do restauro, que se opuseram fortemente ao carácter anti-restauro da carta. Foi assim proposta, em 1987, a redacção de uma nova carta da conservação. As principais críticas expressas nesta carta em relação à carta de 1972 são de que esta estende os princípios de conservação desenvolvidos para arte móvel à arquitectura e urbanismo, defendendo a supremacia dos aspectos visuais—a imagem— assim como as teorias influenciadas por Brandi de que apenas se restaura a matéria da obra de arte e o princípio do "restabelecimento da unidade potencial da obra de arte". Defendia, por outro lado, que a obra arquitectónica resultava de uma relação de actuações feitas por uma variedade de protagonistas, e que a essência da arquitectura se encontra na relação entre a forma e a construção.

As grandes novidades introduzidas pela Carta de 1987 dão-se a nível da redefinição de conceitos e novos conteúdos operacionais como resultado de uma procura de um estatuto próprio para a conservação de património arquitectónico e urbano —cujas características e contexto são muito diferentes da arte móvel, base da carta de 1972.

Em termos conceptuais, a nova carta amplia o conceito de património, abandonando os termos "monumento e obra de arte" para assumir os termos de "artefacto histórico" e "(...) objectos de determinada época e área geográfica que se revistam de significativo interesse artístico, histórico e cultural" .

Em relação aos novos conteúdos propostos:

As medidas de conservação referem-se não só à salvaguarda do objecto singular e do conjunto de objectos considerados significativos, mas também às condições do contexto ambiental, se entendidas como historicamente pertinentes[116]

Não são aceites adições estilísticas, com excepção no campo arquitectónico quando «(...) os completamentos analógicos, reduzidos ao essencial, sejam necessários para a protecção estática da construção (...) e para uma manutenção mais segura das partes sobreviventes»[117]

Os materiais usados na adição de pequenas partes acessórias com funções estáticas devem ser compatíveis com o suporte. Estas inserções «deverão ser distinguíveis à vista desarmada —ainda que a pouca distância— recorrendo a elaborações diferentes das históricas, em particular nos pontos de união com as partes antigas»[118]

Recomenda-se a utilização de materiais e tecnologias tradicionais nas modificações e adições de função estática, ao contrário do que se defendia até aqui, por serem mais fiáveis, facilmente controláveis e substituíveis.[119]

A carta de 1987 —com dois anexos, A e B: tutela dos centros históricos e à Conservação, manutenção e restauro de Obras arquitectónicas, respectivamente— defende uma maior permissividade em relação à Carta de 1972, permitindo a reintegração parcial da imagem, sobretudo onde reste pouco conteúdo figu-

[116]Carta da Conservação e de Restauro de Objectos de Arte e Cultura de 1987, Artº3º
[117]Idem, Art.6.º, alínea a
[118]Idem, Art.7.º, alínea a
[119]Idem, Art.7. º, alínea d

rativo —por exemplo, os acabamentos e revestimentos exteriores degradados cuja substituição regular vai prolongar a conservação das alvenarias e a capacidade estrutural das paredes.

Carta de Cracóvia sobre os Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído, 2000

Patrocinada pela União Europeia, a a conferência internacional Cracóvia 2000 focada no tema da conservação do património cultural, resultou num conjunto de recomendações sobre a conservação e restauro do património construído: a Carta de Cracóvia.

Inspirada na Carta de Veneza de 1964, a Carta de Cracóvia aponta as singularidades das identidades culturais de cada país, que se traduzem em diferentes valores associados ao património móvel, imóvel e intelectual. Esta pluralidade pode gerar conflitos de interesse quanto à salvaguarda do património arquitectónico, situação que requer dos responsáveis pela salvaguarda do património cultural uma maior atenção às decisões a ser tomadas, que devem assentar no respeito das características particulares de cada objecto patrimonial, evitando fórmulas universais e redutoras.

A carta inicia um discurso em que nota que os monumentos, considerados como elementos individuais desse património, possuem valores que se alteram com o tempo, alteração esta que é, afinal, uma das características do património, ao longo da História. Através deste processo de mudança de valores, cada comunidade desenvolve uma consciência e um conhecimento da necessidade de preservar os bens culturais construídos, pois eles são portadores dos seus próprios valores patrimoniais comuns. Este processo não pode ser objecto de uma definição redutora, apenas se pode indicar o modo segundo o qual pode ser identificado.

Os instrumentos e os métodos utilizados para uma correcta preservação do património devem adaptar-se às situações concretas, que são evolutivas, sujeitas a um processo de contínua mudança.

É evidenciada a importância da comunidade na identificação e gestão do património, através da sua participação efectiva e contribuindo para o desenvolvimento sustentável da sociedade. A formação é um requisito fundamental para esse desenvolvimento, sendo nesse sentido que a carta defende que a legislação reconheça apenas graus e competências aos profissionais formados nesta área. Paralelamente, incentiva a investigação pluridisciplinar sobre materiais e tecnologias utilizadas na construção, dos tradicionais aos modernos, dando especial enfoque à importância do conhecimento dos materiais e técnicas tradicionais de construção, consideradas como importantes elementos do património cultural.

Das recomendações em relação ao que se deve contemplar na intervenção no património construído, enunciadas pela Carta de Cracóvia, destacamos as seguintes:

A conservação do património construído é executada de acordo com o projecto de restauro, que se inscreve numa estratégia para a sua conservação a longo prazo. O "projecto de restauro" deverá basear-se num conjunto de opções técnicas apropriadas e ser elaborado segundo um processo cognitivo que integra a recolha de informações e a compreensão do edifício ou do sítio. Este processo pode incluir o estudo dos materiais tradicionais, ou novos, o estudo

estrutural, análises gráficas e dimensionais e a identificação dos significados histórico, artístico e sócio-cultural. No projecto de restauro devem participar todas as disciplinas pertinentes e a coordenação deve ser levada a cabo por uma pessoa qualificada na área da conservação e restauro.[120]

A reconstrução de partes muito limitadas, com um significado arquitectónico pode ser excepcionalmente aceite, na condição de se fundamentar, em documentação precisa e irrefutável. Se for necessário para o uso adequado do edifício, podem-se incorporar elementos espaciais e funcionais, mas estes devem exprimir a linguagem da arquitectura actual.[121]

O objectivo da conservação dos monumentos e dos edifícios com valor histórico, que se localizem em meio urbano ou rural, é o de manter a sua autenticidade e integridade, recorrendo a um "projecto de restauro" apropriado, que defina os métodos e os objectivos. Em muitos casos, requer-se ainda um uso apropriado para os monumentos e edifícios com valor histórico, compatível com os seus espaços e o seu significado patrimonial. As obras em edifícios com valor histórico devem analisar e respeitar todas as fases construtivas pertencentes a períodos históricos distintos.[122]

As técnicas de conservação devem estar intimamente ligadas à investigação pluridisciplinar sobre materiais e tecnologias usadas na construção, reparação e no restauro do património edificado. A intervenção escolhida deve respeitar a função original e assegurar a compatibilidade com os materiais, as estruturas e os valores arquitectónicos existentes.[123]

[120]Carta de Cracóvia sobre os Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído, 2000.
[121]Idem, ibidem
[122]Idem, Ibidem
[123]Idem, Ibidem

2.3 Breve História do restauro em Portugal.

As cartas de restauro uniformizaram de uma forma geral o modo de intervir. Em cada país estabeleceram-se regras próprias e comissões especiais para dirigir esses trabalhos.

Em Portugal é criada, em 1881, uma primeira lista que classifica os Monumentos Nacionais, renovada com a proclamação da República em Outubro de 1910. A importância significativa que era dada aos símbolos da Pátria Portuguesa durante o governo de Salazar justificou a criação da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

A ruína, no geral, não foi valorizada em Portugal como portadora de um sentido estético próprio, com capacidades emotivas que a ideia de perda ou de morta transportava. Almeida Garret, possuidor de visão romântica, opunha-se à associação da ruína como destruição, porém sem eco no país:

As ruínas do tempo são tristes, mas bellas, as que as revoluções trazem ficam marcadas com o cunho solene da história. Mas as brutas degradações e as mais brutas reparações da ignorância, os mesquinhos consertos da arte parasita, esses profanam, tiram todo o prestígio.[124]

Metodologicamente próxima da corrente estilística de Viollet-le-Duc, a DGEMN, pelo contrário, não via nas ruínas beleza, mas sim de degradação e ameaça à memória nacional. Nos casos dos vestígios mais antigos, além da reconstituição completa dos monumentos originais, o restauro eram também acompanhado, por vezes, pelo desaparecimento de vestígios arqueológicos e de elementos artísticos de épocas anteriores.

Em relação à reutilização e adaptação a nível funcional, a acção da DGEMN abarcou uma grande variedade de tipologias e programas. Quanto à arquitectura civil medieval podemos destacar as intervenções efectuadas nos Paços Ducais de Barcelos e Guimarães, no Paço Episcopal de Braga e os Paços Municipais de Bragança e Viana do Castelo cujos principais problemas se deviam maioritariamente a abandono e degradação.

Os paços eram assim recuperados de acordo com uma lógica enquadrada no restauro estilístico e recomposição formal, com o fim de se aproximarem a um possível estado original[125]. O significado destas estruturas arquitectónicas ligava-se predominantemente ao valor histórico e simbólico:

Efectivamente, o significado destas estruturas arquitectónicas, ou o que delas restava, ligava-se predominantemente ao valor histórico, assumindo-se como marcos na definição do território nacional e como contentores de factos civilizacionais, o que, conjugado com o estado limite de degradação, acentuava a necessidade de salvaguarda através do instrumento prioritário da classificação legal.[126]

A perda de função associada aos edifícios civis era vista como uma ameaça ao lugar do edifício na sociedade, à qual o restauro poderia oferecer uma resposta, restituindo ou atribuindo uma nova função e respondendo assim à neces-

[124]Almeida Garret, citado em TOMÉ, Miguel - *Património e Restauro em Portugal (1920-1995).*
[125]TOMÉ, Miguel - *Património e Restauro em Portugal (1920-1995).*
[126]Idem, Ibidem.

sidade de resgate da importância social e cultural do monumento. O restauro justificava-se na possibilidade de uso, através do seu potencial de reconstrução, e consequente reutilização, que salvaria o monumento da "morte". Era definida, assim, uma função que requalificasse o edifício sem o danificar. O programa de equipamento cultural, público e municipal, frequentemente adoptado, não era no entanto o que mais respeitava as características arquitectónicas dos edifícios, como veremos adiante.

Na segunda metade dos anos 60, acompanhando o fim do regime e o progressivo aumento dos interesses disciplinares dos arquitectos, houve uma abertura a novas abordagens na intervenção a monumentos.[127] Em 1992 foi criado o Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, destinado a promover "a salvaguarda, a conservação e a valorização dos bens que, pelo seu interesse histórico, artístico, paisagístico, científico, social e técnico, integrem o património cultural arquitectónico e arqueológico classificado do país."[128]

As últimas décadas, em Portugal, são marcadas pela sensibilização da população e crescente interesse pelas questões da salvaguarda e recuperação dos bens arquitectónicos.[129]

[127]Um processo que culminou no final da década de 70 e inícios de 80, paralelamente à reestruturação dos organismos estatais e à possibilidade legal de contratação de técnicos externos, o que alterou profundamente a abordagem projectual.

[128]http://www.igespar.pt/pt/about/instrumentosdegestao/

[129]CASTRO, Maria Alexandra Correia de - *História e Tradição na Arquitectura Contemporânea Portuguesa- 5 Obras de arquitectura em centros históricos.*

3. A problemática da intervenção em edifícios de arquitectura civil
Abordagem reflexiva

A ruína como instrumento de projecto

A ideia de património contém em si mesma uma quase sacralidade e transcendência da matéria e corpo do objecto que motiva uma luta contra as ameaças de destruição dos monumentos, que no seu conjunto definem o património. O conceito de património articula-se também, em grande parte, em torno da noção de tempo enquanto factor delapidante. A intenção de conservar o património está já, de certo modo, a interferir nesta noção de tempo.[130] É sobre a decisão quanto ao modo de conservar que se polarizam, essencialmente, duas atitudes: a de manter o objecto inalterado, mantendo as marcas do tempo como testemunho, ou a de re-estabelecer a continuidade do objecto, transformando-o.

Existindo actualmente a consciência da singularidade de cada intervenção — não se apoiando em abordagens radicais do passado— a interpretação crítica dos valores dos bens patrimoniais e o seu significado actual dão azo a uma multiplicidade de conceitos e instrumentos que fundamentam as operações efectuadas em monumentos. Hoje em dia é notável a variedade das abordagens que dão resposta a questões metodológicas e tipológicas específicas, latente na heterogeneidade das linguagens formais e sistemas construtivos utilizados.

Na musealização a ruína é como que "cristalizada", numa abordagem de conservação integral. Parada no tempo, assume-se como um objecto de contemplação e de investigação arqueológica, sobrevalorizando-se a ruína enquanto documento de um passado cujo valor não deve ser deturpado —não se reconstrói nem se transforma. A instância histórica é aqui privilegiada, encarando o restauro e a conservação como acções opostas e inconciliáveis: existe aqui uma separação entre o que é o momento da conservação —que visa prolongar infinitamente os aspectos materiais da obra—e a inovação.

[A política do património] esforça-se por pôr em cena uma continuidade com o passado, quando a conservação é precisamente o local de ruptura com ele, ruptura que ele está, pois, condenada a dissimular perpetuamente.[131]

Esta separação entre o velho inalterado e o novo é levada ao extremo no projecto da casa de chá no Paço das Infantas do arquitecto João Mendes Ribeiro. O Paço das Infantas, possivelmente mandado construir por D. Urraca no século X[132] e integrado no conjunto do Castelo de Montemor-o-Velho[133], encontrava-se em completo estado de ruína quando a câmara de Montemor-o-Velho, em parceria com o IPPAR, encomendou o projecto da casa de chá naquele espaço, de forma a dinamizar o conjunto. A estratégia utilizada foi a da ocupação do espaço central do Paço das Infantas com um objecto leve e independente, uma estrutura cuja autonomia visível na geometria e materiais sublinhasse a presença da ruína, impondo-se como um objecto dissociado da pré-existência [fig.46 a 48].

Conservar, inserindo-se num processo de musealização da ruína, monta um "espetáculo" cujo objectivo é provocar emoções, reavivando um passado. A relação entre valores contemporâneos e históricos não é trabalhada, rejeitando a remoção de adições ou o tratamento de lacunas com o objectivo da integração da

[130] ESPERANÇA, Eduardo Jorge - *Património e Comunicação - Políticas e práticas culturais*
[131] Marc Guillaume citado em JORGE, Susana Oliveira – *Conservar para que? Apontamento. p.125*
[132] www.monumentos.pt
[133] Classificado como monumento nacional pelo Decreto de 16-06-1910, DG n.º 136, de 23-06-1910.

imagem. A matéria é mantida tal como chegou aos dias de hoje, inclusivamente as descontinuidades na obra que possam até apresentar conflitos estilísticos e formais. O processo de transformação não faz parte da lógica da conservação.

Esta atitude é habitual em edifícios isolados e conjuntos arquitectónicos que se admite terem valor por si próprios, e que ilustram situações históricas demasiado distantes no tempo para compreender sem recorrer ao seu estudo e contemplação. Exemplos disto são os castelos medievais que foram paralizados no tempo e se transformaram em locais turísticos, representativos de um determinado feito histórico ou incluídos numa rede de monumentos militares memoriais da história do país [fig. 49]. Incluem-se também neste tipo de conservação os locais ou conjuntos arqueológicos que integram tanto uma componente turística como arqueológica, por vezes acompanhada de complemento museológico e centros de interpretação e pesquisa.

Numa abordagem diferente, a transformação da ruína implica uma alteração das suas características físicas com o objectivo de dar continuidade ao edifício ou conjunto. A transformação de um monumento em estado de ruína obriga a uma reflexão quanto a alterar ou manter a função original e,formalmente, a reformular o espaço existente —porque a função se altera ou porque a organização inicial não se adequa aos requisitos actuais— ou aglutinar ao existente uma nova construção. A hipótese de reformulação traz o benefício de poder interferir o mínimo possível na imagem exterior e envolvente do monumento, enquanto que a adição de um novo edifício permite criar uma distinção clara, mais ou menos pronunciada, entre o novo e o antigo.

A transformação da ruína pode também abarcar uma reinterpretação do seu enquadramento urbano, para além do objecto concreto. A reflexão inclina-se assim para o impacto do monumento no contexto e a evolução até à sua condição actual. Esta reflexão procura encontrar respostas quanto a repôr, ou não, características ou volumetrias que possam reintegrar a imagem urbana associada originalmente ao edifício, tendo em conta que, apesar de por um lado haver o desejo de reposição da verdadeira "lógica" de inserção do edifício no contexto, há também uma imagem actual e com uma componente afectiva associada à ruína à qual a comunidade se acostumou.

O juízo histórico deve ser enquadrado na História e na História da Arte, para que seja um juízo e não uma atitude arbitrária, com a consciência da sua relatividade. Este tipo de intervenção comporta a possibilidade de uma multiplicação e variedade de interpretações. O material de que é composta a ruína, encarado por vezes como "relíquia" e matéria de um testemunho comum e valioso à comunidade, vai ser moldado e transformado segundo a interpretação de uma pessoa, ou grupo de pessoas em particular. Impõe-se, acima de tudo, uma reflexão cuidada e um confronto directo entre o que existia antes e o que poderá existir agora.

Nestes casos extraordinários [as ruínas], o nosso trabalho tem a possibilidade de fazer parte, por assim dizer, de um trabalho já começado (...) que chega até nós com os seus problemas práticos específicos, uma arquitectura que, tendo dado já todas as suas respostas, encontra-se, no entanto, do ponto de vista técnico, aberta a novas respostas. [134]

[134]GRASSI, Georgio, citado em BRANDÃO, Susana Isabel - *A vida para além da ruína. O Paço dos Condes de Barcelos.*



46



47



48



49

Fig.46: Casa de Chá no Paço das Infatas, Montemor-o-Velho
Fig.47: Casa de Chá no Paço das Infantas, vista geral
Fig.48: Casa de Chá no Paço das Infantas, vista geral
Fig.49: Castelo de Belmonte, Castelo Branco. Vista do Interior do castelo e intervenção do Arqº João Carlos Rafael. Iniciada em 1992/1993 manteve a ruína do antigo Paço dos Cabrais e outros edifícios que se encontravam intra-muros, mantendo-se agora como objecto de contemplação e referências estáticas do passado.



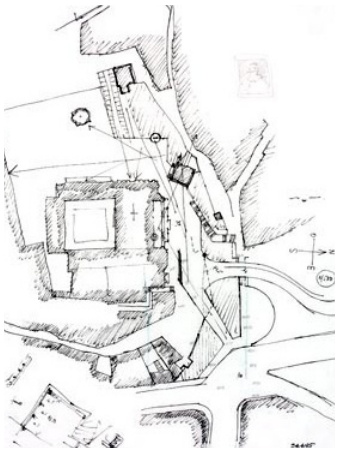
50



51



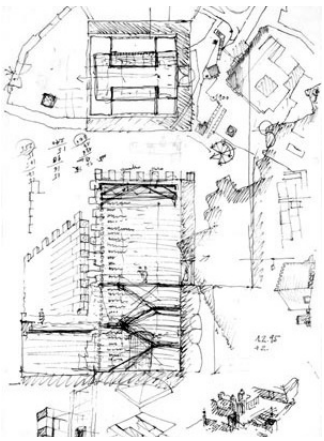
52



53



54



55



56

Fig.50: Ruína do antigo Paço da Relação, data desconhecida
Fig.51: Ruína do antigo Paço da Relação, data desconhecida
Fig.52: Casa dos 24 e Catedral do Porto
Fig.53: Fernando Távora: esquisso de procura de relações espaciais
Fig.54: Casa dos 24 na actualidade
Fig.55: Fernando Távora, esquisso
Fig.56: Pormenor do entalhe no granito da Casa dos 24.

Vejamos a solução do arquitecto Fernando Távora para a antiga Casa da Relação, que exemplifica o processo de crítica e reflexão sobre o lugar da memória na arquitectura contemporânea. Encostada à Muralha Primitiva da cidade, foi erguida no século XV a torre medieval denominada de *Casa da Rolaçom*, ou *Paço da Rolaçom*. Seria aqui a primeira sede do poder autárquico, onde funcionariam os Paços do Concelho desde o período medieval até finais do século XVIII e onde se reuniriam os 24 representantes dos vários ofícios da cidade —facto que levou à designação do novo edifício: Casa dos 24.

No século XIX, já em total estado de abandono, um incêndio destruiria completamente o edíficio, restando apenas algumas paredes. Em 1995 foram encomendados aos arquitectos Fernando Távora, Alcino Soutinho e Álvaro Siza três projectos para a zona histórica do Porto, cabendo a tarefa de desenhar um edifício para a antiga Casa dos 24 ao arquitecto Fernando Távora, cuja reconstituição pretendia comemorar a história da cidade do Porto, recordando o passado glorioso da cidade. Sem um programa concreto, Fernando Távora usufruiu de grande liberdade, focando-se não no restauro da ruína, mas no preenchimento de um vazio na malha urbana do centro histórico do Porto. A abordagem baseia-se na reinterpretação do contexto do edifício, assente na consciência da evolução histórica da cidade. O espaço é organizado e é fixado o essencial —mais do que buscar uma forma original. A transformação da matéria da ruína passou por uma vontade de interacção, ao contrário da atitude de afastamento e contemplação característica das intervenções de musealização.[135]

A realidade com que Fernando Távora se deparou quando iniciou o projecto foram os destroços resultantes do processo de demolições, e a ruína do Paço da Rolaçom, de configuração irregular em pedra [fig. 50 e 51]. A forma do edifício inicial não é reconstituída, até por não existirem dados concretos sobre a sua configuração exacta, mas sim reinterpretada na forma e significados simbólico e urbano do antigo Paço da Relação, a partir de uma planta quadrada, dotada de um carácter mais abstracto e correspondente à tipologia das torres medievais [fig. 53]. É procurado o significado da intervenção na história do local e na memória do Paço da Relação, numa tentativa de afastamento da arbitrariedade.

Os 100 palmos de altura e a sala coberta a ouro do senado são as informações do passado que estabelecem a ponte entre o passado e o presente. Ao paralelipípedo que formaliza a nova estrutura foi-lhe retirada uma face, voltada para a cidade, ocupada por um pano de vidro em toda a altura, resultando assim uma planta com a configuração em U, ajustada ao corpo da ruína. A solidez e simultânea transparência resultantes estabelecem relações respectivamente com a Sé, como que relacionando com a robustez dos seus contrafortes, e com a cidade, através do pano de vidro que manifesta ligeireza, abrindo várias perspectivas sobre a paisagem urbana. [fig. 52]

O novo emerge a partir das ruínas, assente num conhecimento do contexto e da história do edifício. Fernando Távora assegura a continuidade da memória e do significado do lugar no tempo, num exemplo de interpretação e crítica do passado que evita uma paralização ou mímica do passado.

[135]GOMES, Francisco Portugal e - *Restauro e Reabilitação na Obra de Fernando Távora. O Exemplo da Casa dos 24.*

Consolidar ou transformar?

A preservação da ruína na sua íntegridade física, que trabalha no sentido da conservação e defesa do património, representa uma prática comum quando se considera que o seu estado de degradação representa e transmite factos históricos significativamente importantes, como guerras ou catástrofes, ou em vestígios que remontam a um passado tão longínquo que a "sacralização" da sua matéria se torna quase inevitável. Aparentemente a opção que menos interfere com o estado de ruína enquanto tal —a musealização— envolve um processo de exposição e cenarização que não permite que a acção destrutiva do tempo sobre as ruínas impeça a sua contemplação, sendo assim congeladas no tempo, pondo em segundo plano a integração do monumento na vida activa contemporânea, perante o facto de se estar em presença de um testemunho irrepetível, e estabelecendo uma relação imutável com a envolvente.

Por isto, parece-nos que a ruína do Paço de Giela, pertencentes a um passado facilmente contextualizável na actualidade e contendo ainda os elementos espaciais que permitem a sua leitura global, não justificam uma acção de musealização, que impeça uma nova oportunidade de revitalização. Alternativamente, a transformação pode atribuir uma nova vida à ruína que esta não tinha enquanto objecto paralizado meramente contemplativo, além de assegurar a permanência de importantes testemunhos históricos que, a continuar sem qualquer intervenção, estariam condenados à destruição física e ao esquecimento.

O conhecimento da evolução histórica do edifício permite perceber que uma intervenção contemporânea não é mais do que um passo entre muitos no percurso do edifício pelo tempo, no qual qualquer retrocesso seria uma recusa da continuidade que está contida em si mesmo. Este tipo de património histórico tem o potencial de poder contribuir para o desenvolvimento, em vez da paralização do contexto onde se insere.

O passado é uma prisão de que poucos sabem livrar-se airosamente e produtivamente; vale muito, mas é necessário olhá-lo não em si próprio mas em função de nós próprios.[136]

Assim, considera-se a importância da transformação como veículo de devolver à vida o corpo do Paço de Giela, dando-lhe uma continuidade lógica, sendo necessária uma interpretação crítica e reflexiva capaz de trazer do passado os elementos capazes de ter uma nova vida e renovada presença simbólica na actualidade.

[136]TÁVORA, Fernando - *Da organização do espaço*, p. 13.

Contexto ambiental

A obra arquitectónica, enquanto objecto de grande impacto sobre o meio onde se insere, está directamente relacionada com a espacialidade própria da envolvente que, por seu lado, está em constante mutação. A individualidade do monumento arquitectónico está, assim, directamente relacionado com o lugar onde está inserido.

Como exemplo, temos que um dos aspectos mais importantes na avaliação da "autenticidade" de bens patrimoniais candidatos a Património Mundial[137], é precisamente a autenticidade na implantação, definida como a continuidade da relação com o lugar, sem deslocamentos ou destruição da envolvente.

Outrora o monumento pátrio era isolado, dando-se-lhe um enquadramento novo e sem construções à sua volta, prática que ganhou vários opositores entre os quais Giovannonni, que defendia que a sua descontextualização provocada reduzia a sua capacidade de significação.

O ambiente não deve, porém, ser entendido como uma cena, que motive uma recriação fictícia do passado, imobilizando os monumentos numa tentativa de perpetuar uma imagem do passado ilusoriamente inalterada, o que contrariaria a desejada continuidade no tempo. Segundo Cesare Brandi[138] o conceito de ambiente não está associado a considerações formais, mas sim a dados espaciais. Segundo o mesmo autor, a não ser que as alterações sejam necessárias, deverão ser os dados espaciais que enquadram o monumento a definir os elementos a manter ou repôr de modo a preservar a sua autenticidade e valorização.

A dimensão territorial do Paço, reconhecida na sua imponente imagem exterior e no recorte físico na encosta do vale, revela-se uma importante característica a conservar no sentido de manter o sentido icónico do edifício. Actualmente, essa imagem tem sido deturpada devido a profundas alterações no seu pano de fundo [fig. 56]—a uma curta distância deste está a ser construída uma via de tráfego automóvel de grande capacidade para a construção da qual os transportes pesados acedem ao local das obras precisamente pelo estreito acesso que ladeia o monumento, sem ter em conta a sua fragilidade.

É praticamente impossível, no entanto, controlar todos os aspectos exteriores ao Paço de Giela, assim como seria contraditório defendermos a paralização dessa mesma envolvente.

A preservação da unidade espacial do Paço de Giela determina a conservação e reintegração dos edifícios que constituíam o conjunto —casa do caseiro e capela de Nossa Senhora da Assunção. Estas pré-existências, independentemente da sua valorização histórica ou estética, são vistas como marcas e memórias de espaços cuja manutenção assegura a coerência e identidade do monumento, tanto a nível tipológico —é uma característica comum a várias "casa-torre"— como funcional, como referiremos adiante.

Estes elementos fazem parte da sua memória, e estabelecem uma unidade equilibrada com o monumento, que deverá ser preservada [fig. 57].

[137] O teste de autenticidade, um dos critérios mais importantes na avaliação de bens patrimoniais candidatos a Património Mundial, foi imposto num documento-base promovido pelo comité responsável pela gestão dos processos de candidatura, criado no contexto da Convenção do Património Mundial , em 1972.

[138] AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património.*



57



58

Fig.57: Paço de Giela, vista geral.
Fig.58: Paço de Giela, vista geral, com edifícios anexos em primeiro plano.

Função

Não vou contra a forma, mas contra a forma como fim em si mesmo. (...) a forma como fim acaba em mero formalismo. Este esforço dirige-se ao exterior. Mas só o que vive no interior tem um exterior vivo. Só o que tem intensidade de vida pode ter intensidade de forma. Todo o «como» está baseado num «o quê».[139]

A introdução de novas funções surge como um grande desafio na intervenção em estruturas arquitectónicas, especialmente no caso de estruturas de habitação medievais. A obra arquitectónica, por ser eminentemente utilitária, precisa de ser continuamente utilizada para sobreviver. Veja-se, a título de exemplo, a quantidade de igrejas medievais que nos chegaram até hoje em relativo bom estado de conservação graças à especificidade muito própria da sua função o que, associado à pouca mutação dos requisitos espaciais para o culto religioso, leva à constante manutenção dos edifícios, nunca se colocando o problema da mudança e adaptação a novas funções, mesmo em caso de necessidade de intervenção. Os edifícios civis, no entanto, sucumbem ao abandono e negligência resultantes do progresso das condições de habitação —no caso da arquitectura doméstica— e consequente aumento de exigências de conforto, aos quais estes edifícios deixaram de poder responder.

Relativamente a este problema, levantam-se questões relativas ao sentido e capacidade de adaptação das estruturas, que outrora responderam eficazmente a problemas sociais e práticos específicos, a novas funções. Por outro lado, recuperar a função original parece uma hipótese pouco realista, quando os hábitos e requisitos de habitação mudaram radicalmente.

O valor de uso, embora sendo uma condição da arquitectura, não é, ao contrário dos valores simbólicos, artísticos e históricos, um valor representativo da qualidade patrimonial do objecto. Foi, no entanto, a partir deste valor estritamente arquitectónico que Giovanonni defendeu os conceitos de *monumento vivo* e *monumento morto*[140]. Para os monumentos mortos, edifícios que perderam o seu uso inicial, sem adquirirem um novo, era aconselhada a conservação estrita ou consolidação. Para os outros, os monumentos vivos, que mantinham uma funcionalidade, admitia-se o restauro sempre que a conservação simples não fosse suficiente para assegurar a continuidade de uso.

Em Portugal, a condição patrimonial de alguns edifícios classificados como monumentos nacionais transmitiu, desde o século XIX, qualidades que transcendiam o valor de uso do edifício.[141] Assim, mesmo sem conteúdos funcionais, as construções representativas da história e arte nacionais eram encaradas como elementos auto-suficientes na sua capacidade simbólica e evocativa, relegando a importância da função para segundo plano. O estatuto de monumento nacional implicava apenas a conservação e simples manutenção do objecto no seu estado actual, mantido como um símbolo dotado de qualidades pedagógicas e históricas.

Esta atitude teve como consequência, muitas vezes, a negligência pela manutenção do edifício e acentuação do seu estado de degradação, como aconteceu

[139]ROHE, Mies Van der, citado em BRANDÃO, Susana Isabel - *A vida para além da ruína. O Paço dos Condes de Barcelos.*
[140]Conceitos publicados no documento de 1989 pela Comissão Geral de Viena para a Restauração dos Monumentos.
[141]TOMÉ, Miguel - *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*

com o Paço de Giela. A ideia de conservação e manutenção regular do monumento que não produz riqueza parece motivar a falta de prioridade que o esforço "conservador" deve ter por parte do dono da construção ou das entidades competentes. Como afirma Carlos Alberto Ferreira de Almeida, a classificação legal «é um bom meio jurídico mas é pouco [para salvaguardar]».[142]

Parece-nos sensato afirmar que a reutilização e atribuição de novas funções a edifícios medievais, sendo bem concretizada, para além de promover uma manutenção mais atenta e constante, pela apropriação de um uso —na medida em que existe uma necessidade inadiável de manter o bom estado de conservação e evita degradação por negligência— é uma hipótese que parece mais apta a manter a conservação dos edifícios e evitar a sua ruína e desaparecimento.

Em Portugal, os edifícios que foram "reciclados" devido à perda da sua função inicial, adoptaram, na sua generalidade, programas culturais, normalmente de âmbito local. A adopção de funções culturais é, aliás, incentivada e beneficiada pelo Estado[143]. Temos os casos da Casa do Infante, transformada em Arquivo Histórico Municipal da cidade do Porto e da Torre Medieval do Porto [fig.59], onde antes esteve instalado o Gabinete de História da cidade, e que actualmente funciona como posto de turismo. Outros, dotados de áreas mais generosas, foram adaptados a funções ligadas ao turismo ou lazer, como turismo de habitação ou rural, dos quais temos como exemplo a Torre de Refóios, em Ponte de Lima [fig.60], e o Solar de Cortegaça [fig.61], em Viana do Castelo, e muitos outros.

Estes casos de adaptação de monumentos mostram que não existe uma relação directa de obrigatoriedade de permanência da função original do monumento, sendo que a sua alteração não coloca em risco a fisionomia e identidade do tecido urbano devido à versatilidade da arquitectura, que garante evoluções dinâmicas e permite estabelecer relações de continuidade no tempo e espaço.

O tipo de ocupação do património arquitectónico foi também alargado a uma matriz turística aquando da criação da rede Pousadas de Portugal, por volta da década de 40. O conceito desta rede, cujo objectivo era o de criar uma atmosfera caseira e com um ambiente familiar e português «devendo, pelo seu estilo e côr local, integrar-se tanto quanto possível no pitoresco das regiões, tendo em vista o objectivo essencial da propaganda turística»[144], foi alargado quando, na década de 50, surgiram as "pousadas históricas"[145]. Esta reconversão de funções, instaladas em edifícios históricos, salvando-os do abandono e da ruína, desempenhou um papel importante na defesa do património cultural, apesar de nem sempre se apresentar como uma questão pacífica. A primeira pousada a ser criada foi a Pousada de Óbidos no Castelo Medieval de Óbidos, que se encontrava em estado avançado de ruína. A intervenção, iniciada em 1948[146], reconstituiu por completo a ruína, tendo o corpo principal da pousada ocupado o Paço do Alcaide, construído durante o reinado de D.Manuel I [fig.62 e 63].

[142]ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *Património - Riegl e hoje,* p. 412

[143]Segundo o Artigo 32 da Lei do Património Cultural Português 13/85, «estarão isentas de encargos fiscais as importações de bens culturais que se destinem a museus, bibliotecas e arquivos do Estado e a outras pessoas colectivas de utilidade pública.».

[144]Decreto lei nº 31259, 1série, 9 Maio 1941.

[145]TOMÉ, Miguel - *Património e Restauro em Portugal (1920-1995).*

[146]Data segundo http://www.monumentos.pt



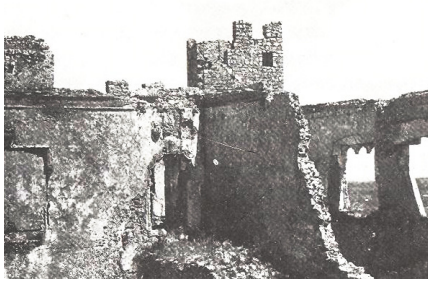
59



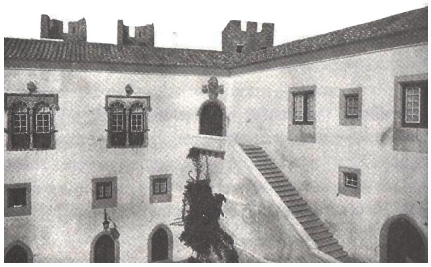
60



61



62



63

Fig.59: Torre Medieval do Porto. Intervenção do arquitecto Rogério de Azevedo.
Fig.60: Torre de Refóios, Ponte de Lima
Fig.61: Solar de Cortegaça, Viana do Castelo.
Fig.62: Castelo de Óbidos, ruína da alcáçova antes do restauro.
Fig.63: Castelo de Óbidos, restauro da alcáçova que actualmente alberga a pousada de Óbidos.



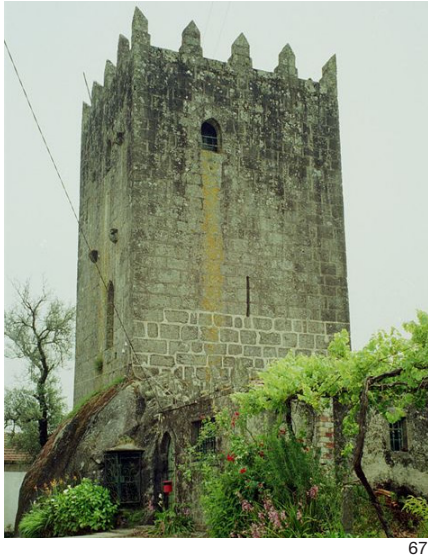
64



65



66



67

Fig.64: Castelo de Vila Nova de Cerveira
Fig.65: Ruínas do antigo Paço dos Governadores na actualidade
Fig.66: Torre de Vilar, Lousada
Fig.67: Torre de Penegate, Vila Verde

O conceito inicial desta rede, caracterizado pela escala doméstica e "estilo tradicional", vai posteriormente sofrer uma reformulação marcada pela vontade de libertação de uma matriz conceptual pré-definida, abrindo caminho à expressão contemporânea.

A pousada de D.Dinis projectada pelos arquitectos Alcino Soutinho, Octávio Lixa Filgueiras e Rolando Torgo[147], no Castelo de Vila Nova de Cerveira[148], foi um projecto inédito pelo modo como reabilitou o casario intra-muralhas, aproveitando as construções e recusando a atitude comum na altura de demolir as construções existentes. O programa foi adaptado de modo a poder ser distribuído pelas estruturas existentes, reorganizando os interiores das habitações que foram destinadas maioritariamente ao alojamento de hóspedes, e organizado em núcleos. A ruína do Paço dos Governadores foi mantida [fig.65]. Os espaços intersticiais, resultantes da perda material ao longo do tempo, foram colmatados através da construção de novos volumes, refazendo a volumetria e densidade do edificado[149] [fig.64].

Segundo Miguel Tomé[150] a decisão de não proceder à demolição das construção, que levou a que o programa fosse disperso pelo conjunto pré-existente, originou uma subversão do sentido tipológico destes edifícios enquanto corpos autónomos. A criação de espaços de distribuição comuns levou a uma dissociação do espaço interior das construções com os respectivos alçados, originando um conflito na leitura dos espaços. Este exemplo serve-nos de alerta para a importância de uma leitura tipológica específica dos espaços, para além das leituras morfológica e simbólica.

No Paço de Giela, tanto a base da habitação como a torre são dotadas de um espaço exíguo e com pouca fenestração, herança da sua inicial função de defesa, o que terá motivado a construção dos edifícios anexos.

As relações mantidas entre os vários volumes caracterizam-se pela ausência de comunicação directa. A torre, o edifício residencial e os edifícios anexos —edifício anexo e capela de Nossa S^{ra} da Assunção— formam um sistema de edifícios independentes na sua comunicação, mas que terão sido funcionalmente conexos graças à especificidade e complementariedade de funções, devendo ser estas as características tipológicas a manter.

A torre revela-se o elemento com talvez maior dificuldade de aceitação de uma nova função, devido à exiguidade do espaço e ausência de luz natural. Talvez por isto o panorama geral das torres se caracterize pela abundância de edifícios devolutos, ou com funções ou utilizações denominadas de "marco histórico--cultural"[151] —por vezes associado a um estado de ruína— como por exemplo a Torre de Vilar [fig.66], que integra a rota do românico do Vale de Sousa e a Torre de Penegate [fig.67].

[147]O projecto foi iniciado por Lixa Felgueiras e terminado por Alcino Soutinho.

[148]Castelo do século XIV, de pequenas dimensões, com 8 torres, em cujo interior subsiste casario medieval, entre o qual o Paço Medieval dos Governadores.

[149]TOMÉ, Miguel - *Património e Restauro em Portugal (1920-1995).*

[150]Idem, Ibidem.

[151]Designação atríbuida pelo IGESPAR, em www.monumentos.pt

Mas não manteve sempre a mesma função: a torre, originalmente concebida como elemento defensivo, viu a sua função e significado readaptados à afirmação de poder e ascenção social, função que perdurou durante um longo período de tempo e que levou a que, mesmo tendo perdido a sua utilidade prática, se tivesse mantido como um dos elementos mais significativos na habitação senhorial. Sem ligação com o corpo residencial, muitas vezes, o seu significado era meramente simbólico, o mesmo acontecendo com muitas das torres integradas em novas construções.

Podemos admitir que a importância da torre, que se destaca pela forma e volumetria, contemplativa e cenográfica, desprovida de uma função prática —apenas simbólica— era quase que escultórica, um elemento de referência.

Esta leitura da torre como elemento de afirmação e marcação do lugar remete-nos para um conceito de intervenção que consideramos ser interessante pela reflexão que faz sobre o seu significado: a intervenção na Torre de Menagem de Pombal, cujo projecto foi levado a cabo pelo Arquitecto Luis Miguel Correia [fig.68].

Entendendo a torre como uma presença material abstracta, capaz de gerar uma identidade, estabeleceu um paralelo entre a Torre e a escultura "Peine del Viento", de Eduardo Chillida [fig.69], que marcou o lugar onde se encontra, em San Sebastian, tornando-se uma referência e um espaço de interpretação do lugar.

De certa maneira paralelo à atribuição da função de "marco histórico-cultural", esta abordagem mantém em torno de si mesma uma construção cujo significado sempre foi o contido na sua própria forma e materialidade, mas que, fruto de uma reflexão crítica, nasceu da reinterpretação da função e significado da torre.

Mais do que uma semelhança material, esta obra de Chillida remeteu-me para o diálogo entre elementos com tempos e conteúdos aparentemente diferentes. O lugar com uma dimensão existencial capaz de gerar uma identidade espacial, com limites e uma escala.(...) As três esculturas (...) confrontam-nos com uma presença material abstracta, um gesto geométrico "arrogante", e com um vazio, um silêncio carregado de palavras que nos questionam.[152]

[152]CORREIA, Luis Miguel -*Torre de Menagem. Castelo de Pombal. Um olhar [in]discreto.*



68



69

Fig.68: Torre de Menagem do Castelo de Pombal, intervenção do Arquitecto Luis Miguel Correia.
Fig.69: Peine del Viento, Eduardo Chillida.

Os problemas em intervir em objectos arquitectónicos ultrapassam, no entanto, questões funcionalistas ou técnicas, reportando-se à forma como se resolve o conflito da nova construção com o existente, tanto a nível conceptual como construtivo.

O passado do restauro em Portugal, em particular a acção da DGEMN, é caracterizada pelo recurso ao pastiche, uma cópia de uma imagem correspondente a um estilo atribuído ao edifício, mesmo que através de processos construtivos modernos, comum no restauro praticado por Viollet-le-Duc.

A intervenção do arquitecto Rogério de Azevedo no Paço dos Duques de Bragança[153] foi feita com base na identificação da família tipológica do edifício, o que permitiu estabelecer um conjunto de relações com outros edifícios entendidos como referências e modelos formais acabados. Para Rogério de Azevedo a tipologia era a justificação para a forma e para a linguagem, recuperada através da imitação de modelos ideais. Perfeitamente enquadrada no panorama de restauro da época, esta prática foi perdendo seguidores ao longo do tempo e é actualmente desaconselhada pelas principais cartas do restauro:

Devem ser evitadas reconstruções de partes significativas de um edifício, baseadas no que os responsáveis julgam ser o seu "verdadeiro estilo".A reconstrução de partes muito limitadas, com um significado arquitectónico, pode ser excepcionalmente aceite na condição de se fundamentar em documentação precisa e irrefutável. Se for necessário para o uso adequado do edifício, podem-se incorporar elementos espaciais e funcionais, mas estes devem exprimir a linguagem da arquitectura actual.[154]

Fernando Távora também critica a atitude de imitação de um passado: *(...) a obra do passado, constituindo um valor cultural do espaço, e porque este não é irreversível, não podendo vir a ser o que não foi ou mesmo continuar a ser o que foi, como já tivemos oportunidade de afirmar, não deverá ser actualizada pela estilização do pastiche, solução que denuncia apenas a incapacidade de encontrar aquela ou outra que, por contemporânea, possa ombrear —sem ofuscar ou ser ofuscada—com o valor que o passado nos legou.*[155]

No projecto para a Casa dos 24, a análise tipológica foi subjectiva e independente da imagem do objecto. A analogia que estabeleceu foi feita com base na recuperação das memórias através de indícios do passado, utilizando uma linguagem assumidamente contemporânea mas assumindo a dicotomia existente entre as linguagens e os processos construtivos dos dois momentos na obra final. Criou um edifício novo, mas que "nasceu"a partir da reinterpretação da torre medieval inicial no seu sentido tipológico na medida em que criou um edifício com base na morfologia típica destas torres (um paralelipípedo de base quadrada), e que reafirma uma verticalidade no pano de muralha, mas que se

[153]Mandado construir no século XV por D. Afonso, o edifício encontrava-se em estado avançado de ruína aquando do início do restauro, por volta de 1937. Rogério de Azevedo procura as raízes formais do edifício, partindo a cronologia e da geografia. Atribui então este edifício ao século XV e resultante de um plano unitário. Sem antecedentes a este tipo de edifícios em Portugal insere-o na categoria dos paços do Sul de Itália, aproximando-o de uma estética clássica que sofreu um processo de simplificação.

[154]Ponto 4 de "Objectivos e Métodos" da Carta de Cracóvia disponivel em http://www.ippar.com

[155]TÁVORA, Fernando - *Da organização do Espaço.*

flexibiliza a novas funções, sem se restringir a uma pré-definição rígida de um "tipo". Respeita as relações que mantinha com o lugar, que foram recuperadas tanto como o carácter fortificado típico das torres medievais na face voltada à Sé, assim como o carácter de "vigia", na face voltada para a cidade, numa referência à sua função primordial.

Fernando Távora pretende dissociar-se da reprodução mimética. Prefere, orientado pela história, assumir um edifício construído no tempo actual, evitando a dissimulação do processo criativo que funde "o velho e novo numa nova unidade e numa nova forma que não permite mais distinguir fisicamente os dois momentos, do que resulta um falso histórico eticamente inaceitável."[156]
O facto de as técnicas, assim como a linguagem, não serem as mesmas de outrora, retira todo o sentido a construir com os métodos de antigamente.

Uma intervenção que assente numa linguagem moderna irá, no entanto, traduzir-se necessariamente numa transformação da imagem do pré-existente. Numa altura em que será impossível não reconhecer nas ruínas do Paço de Giela valores visuais e simbólicos associados a uma forte presença de sentido material e paisagístico, como lidar com as questões da alteração da imagem e simbolismo existentes nos seus sinais de antiguidade?

A ruína

De um modo geral, a ruína, dotada de uma capacidade evocativa graças à acção do tempo, contínua e transformadora sobre todos os elementos na natureza, tem uma linguagem própria que se vai diluindo e aproximando da matéria disponível na natureza:

A fascinação das ruínas consiste nisso: nelas uma obra do homem vê-se, em última instância, como um produto da natureza. (...) A natureza converteu a obra de arte no material de uma criação sua, do mesmo modo que a arte se havia servido antes da natureza como matéria.[157]

O significado da ruína está também muito associado a emoções relativas à consciência da brevidade e efemeridade da vida: natureza emotiva da ruína. O seu carácter de permanência contrasta com a brevidade da vida e atribui ao edifício um fascínio que não está associado a nenhuma formalidade. A capacidade das ruínas resistirem ao tempo e, assim, sobreviverem a várias gerações até à sua total dissolução, reforça a sua natureza emotiva e trágica. Enraizada na paisagem, a ruína mostra uma condição transitória entre a cultura e natureza e acentua uma contemplação maioritariamente visual, de um simbolismo plástico.

(...) as ruínas contribuem para a estrutura arquitectónica do conjunto para a generalidade dessas estâncias de um poema da natureza, introduzindo na sua imobilidade estática, o sentido inverso da transitoriedade humana... nada possuímos, tudo nos é dado por empréstimo.[158]

A ruína do Paço de Giela encontra o seu valor actual no seu carácter expressivo,

[156]BRANDI, Cesare – *Teoria do Restauro.*

[157]Georg Simmel, citado por BRANDÃO, Susana Isabel - *A vida para além da ruína. O Paço dos Condes de Barcelos.*

[158]Enciclopédia Einaudi, citado por BORDALO, Marta - *Reconversão do mosteiro de Santa Maria do Bouro em pousada : da concepção à execução.*



70



71



72



73

Fig.70: Paço de Giela, imagem de postal

Fig.71: Edifício Heron Castilho, Lisboa, após intervenção que alterou substancialmente a sua imagem

Fig.72: Torre Esporão-antes da intervenção. Em 1973 a Herdade do Esporão foi comprada por uma empresa que iniciou um projecto vitivinícola. Em 2002 custeou obras de reabilitação do edifício,autorizada pela DGEMN, que, segundo José Aguiar, alteraram substancialmente as fachadas e sobretudo os espaços interiores da torre, "inventando" merlões tipicamente manuelinos.

Fig.73: Torre do Esporão, na actualidade.

capacidade evocativa e na sua antiguidade evidente. Durante anos, foi rentabilizado e "consumido" através de uma encenação e acentuação da transcendência e natureza emotiva da ruína criado pela iluminação, que realça estes atributos, assim como através da realização de iniciativas ocasionais que, apesar não se relacionarem directamente com o contexto do monumento, tiraram partido da sua beleza e excepcionalidade. Actualmente a situação é de plena negligência e degradação, a bandeira portuguesa já não existe hasteada no cimo da torre, nem existe a iluminação nocturna, e o Paço de Giela caiu em completo esquecimento.

À conjugação de valores do passado e presente junta-se o confronto com o território e a paisagem numa silhueta inconfundível que transmite um forte sentido de identidade social. O carácter de antiguidade e o carregado significado simbólico-paisagístico da ruína definem-se então como uma pré-existência tão importante como a sua materialidade, e igualmente sensíveis numa intervenção.

Segundo Cesare Brandi, o restauro deve permitir o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem produzir um falso histórico ou um falso artístico e sem anular os traços da passagem da obra de arte pelo tempo[159], quer através da dissimulação do original, quer através da "absorção" da pré-existência pela nova estrutura. O objectivo do restauro é, sim, o de manter a eficácia testemunhal da obra, facilitando a sua interpretação e leitura, e que permita a transmissão dos seus valores artísticos e históricos para o futuro.

Pelo contrário, a preservação do património histórico no século XIX passou grandemente pelo utilização do restauro de modo a atribuir ao objecto uma aparência de novo, anulando todos os traços de degradação natural, ou seja, do seu valor de antiguidade, assentando grandemente na atribuição de um valor de uso, ou deixando apenas os traços de antiguidade mais visíveis e destacados pela história, baseados em expectativas de gosto e uso actuais, e motivadas por objectivos meramente económicos e de mercado [fig. 71 a 73].

(...) projectar para "conservar" e não fingir conservar para poder "projectar"![160]

O valor de antiguidade, definido por Riegl como um valor memorial associado às marcas da passagem do monumento ao longo do tempo, contrapõe-se virtualmente os valores de contemporaneidade[161], estes por sua vez ligados à actualidade, englobando os valores artísticos associados a uma linguagem contemporânea: o valor de novo e o valor de uso.

É pelo balanço dos valores existentes no edifício que a conversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro a pousada se distingue. Das intervenções contemporâneas no património histórico, a abordagem à ruína em Santa Maria do Bouro inspira-nos especialmente. O projecto, da autoria dos arquitectos Eduardo Souto Moura e Humberto Vieira, foi resultante de uma encomenda feita pelo IPPAR, em finais de 1988.

[159]Cesare Brandi citado em AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património*. p.59.

[160]AGUIAR, José - *Memória, Cidade e Projecto. Questões e paradoxos na conservação do património arquitectónico e urbano.*

[161]CHOAY, Françoise - *A alegoria do património.*



74



75



76

Fig.74: Mosteiro de Santa Maria do Bouro, Amares, em estado de ruína, 1946
Fig.75: Pousada de Santa Maria do Bouro, Amares, pormenor de cobertura.
Fig.76: Pousada de Santa Maria do Bouro, fachada Sul.

A intervenção, consciente de toda a história evolutiva do objecto, vem no sentido de continuar a vida do edifício, partindo da sua situação actual—a ruína. É para esta, lida na sua especificidade e simbolismo próprios, que o a atenção é virada. As opções tomadas vão no sentido de conservar essa imagem final de ruína, mantendo a ênfase na sua materialidade e linguagem, utilizando meios estilísticos limitados numa intervenção marcada pela subtileza na linguagem, quase invisível.

As fachadas são mantidas como estão, sem revestimento, valorizando as suas qualidades visuais, e as paredes da galeria do claustro foram conservadas como elementos escultóricos. As pedras encontradas não foram usadas para recuperar o que teria sido o mosteiro, mas sim entendidas como "material disponível"a ser novamente utilizado. Para além da consolidação das paredes exteriores, foram rejeitadas na cobertura as telhas tradicionais, substituindo-as por uma cobertura plana, cobertas com vegetação, numa referência à vegetação que nascia na cobertura do edifício abandonado [fig.75].

Nesta intervenção os arquitectos inserem a ruína na evolução natural do edifício como um momento, como os outros momentos passados. O enfoque foi dado a esta última fase da ruína, como que criando uma ruptura na progressão de uma imagem, fixando-se, com base num entendimento muito particular do significado da matéria existente e da imagem final do conjunto. É aqui que esta intervenção se diferencia: não existe uma anulação do estado da ruína, pelo contrário, há uma exaltação de um momento que é normalmente considerado negativo no historial do edifício. A ruína é mantida como um objecto escultórico, com fins contemplativos mas, ao mesmo tempo, origina um novo momento a partir daquele, a que outros que se irão suceder.

A solução adoptada em Santa Maria do Bouro permite seguir duas vias aparentemente opostas: a de construir um edifício contextualizado na cultura contemporânea e a de possibilitar a continuidade simbólica e expressiva do edifício que está patente nos sinais de antiguidade. O valor de antiguidade mantém-se, através da evocação da passagem do tempo, manifestada na "pele" do edifício que sofre uma intervenção minimalista. Por outro lado, o valor de novo é acrescentado, sublinhado pela nova funcionalidade e resposta social, alicerçados numa solução de carácter contemporâneo.[162]

As opções que foram feitas dentro de uma linguagem contemporânea e minimalista —mantendo as paredes exteriores sem revestimento, as janelas com caixilharia pouco perceptível, lidas como "buracos" nas paredes e a cobertura invisível— são soluções que, sem mentir, fingindo uma linguagem do passado ou uma ruptura na continuidade do tempo, funcionam a favor da conservação de uma memória.

Trata-se assim de determinar quais os os processos actuais de construção da linguagem que permitem manter a expressão artística e simbólica presente na sua antiguidade, reintegrando a "essência" da ruína na intervenção nova.

A história do monumento arquitectónico liga-se, portanto, não só aos dados objectivos da História, mas também à sua concreta materialidade e impressões

[162]TOMÉ, Miguel - *Património e Restauro em Portugal (1920-1995).*

que esta provoca.

Materiais e Técnicas

A intervenção não deve porém apoiar-se unicamente na preservação da imagem exterior visível do edifício, recaindo o esforço só na fachada. Nestes termos, o que se tentaria defender reduzir-se-ia à experiência da imagem exterior do edifício, o que por vezes pode nem ser o factor mais relevante.

A diversidade morfológica dos objectos e de experiências obriga a uma atenção demorada à sua pluralidade e dinâmica, como já foi apontado por várias vezes, de modo a evitar apenas a manutenção de uma pequena parte da experiência patrimonial. Brandi define, no seu livro Teoria do Restauro, uma estratégia de reposição da uma unidade potencial do objecto artístico, que passa por três princípios[163]:

Que quaisquer integrações feitas no edifício devem ser diferenciadas da matéria pré-existente, mas sem prejudicar esta unidade potencial desejada, devendo no entanto ser reconhecíveis quando observadas de perto.

Que a imagem que resulta da intervenção é declarada insubstituível, logo também o é a matéria que a formaliza e que colabora directamente na sua figuração.

Que, no que se refere ao futuro, a intervenção não impossibilite eventuais intervenções futuras e, pelo contrário, as facilite.

Este último ponto pode sintetizar-se na imposição do carácter de "reversibilidade da intervenção", também defendido na Carta de Cracóvia de 2000[164], que pressupõe o emprego de materiais facilmente amovíveis e até recuperáveis que não comprometam definitivamente o futuro e evitem estragos irreversíveis nas construções.

A imposição da reversibilidade mostra-se uma medida ideal: qualquer intervenção deve ser reversível. Aplicada ao património imóvel parece no entanto de difícil aplicação, julgando difícil o emprego de materiais realmente amovíveis num corpo que requer cuidados a nível estrutural de uma evergadura significativamente maior quando comparada aos cuidados em obras de arte móveis, para as quais o documento de Brandi era dirigido.

Além disso, quando se trata de acções no património arquitectónico toca-se num ponto sensível que é a ideia de sacralidade da matéria que compõe o corpo do monumento, revelada pela imposição da irreversibilidade numa intervenção. Pretende-se com isto ter a possibilidade de se poder voltar a um estado anterior, no que consideramos uma completa negação da desejada continuidade do edifício.

Brandi recomenda, no primeiro ponto referido atrás, a diferenciação entre a matéria nova e a pré-existente através de diferenciação formal ou material reconhe-

[163] Pontos que resumem "a unidade potencial da obra de arte", BRANDI, Cesare – *Teoria do Restauro.*

[164] «Embora a aplicação in situ de novas tecnologias possa justificar-se para uma boa conservação dos materiais originais, estas devem ser constantemente controladas tendo em conta os resultados obtidos, o seu comportamento ao longo do tempo e a possibilidade da sua eventual reversibilidade.» in Carta de Cracóvia sobre os Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído, 2000.

cível de perto, mas sem no entanto prejudicar a leitura unitária do conjunto. A ideia de contraste, que já tinha sido enunciada por Boito e fundamentado o discurso de Riegl, consiste em distinguir os materiais usados na nova intervenção da pré-existência, através da diferenciação cromática e de texturas, ou através de marcas visíveis nas adições e recomposições.

A Carta de Cracóvia defende, por sua vez, que as técnicas e materiais de construção devem ser compatíveis com o pré-existente e realça a importância da utilização dos materiais e técnicas de construção tradicionais, «bem como a sua apropriada manutenção no contexto da sociedade contemporânea, considerando-as como componentes importantes do património cultural.»[165]

Dois princípios operativos podem ser considerados: os princípios tradicionais e os princípios contemporâneos. A questão que aqui se põe é a de como utilizar o sentido plástico dos materiais e técnicas de modo a criar um diálogo entre o que existe e o que poderá existir no edifício, sem fingir um regresso ao passado mas mantendo um discurso de continuidade? Como dar lugar à tradição, na contemporaneidade?

Solá-Morález, no livro Dal contrasto All'analogia, defende um diálogo que se baseia na analogia da morfologia e das lógicas de composição do antigo na obra nova, recusando o pastiche, mas defendendo a repetição do conceito com uma linguagem contemporânea, mas não uma imitação.[166]

Esta analogia entre o passado e o presente reflectida nas opções materiais e técnicas foi a opção utilizada nas ruínas Mosteiro de Santa Marinha da Costa[167], aquando da sua reconversão a pousada. Fernando Távora recusou a reconstrução mimética no edifício pré-existente tendo, ao invés, optado por recuperar elementos da estrutura antiga através da simplificação formal ou construtiva, evitando a marcação excessiva das diferenças entre o novo e o antigo. Ao renunciar à cópia exacta, mantendo uma analogia simplificada, o arquitecto consegue a desejada unidade visual. [fig.77 a 81]

Pretendeu-se aqui um diálogo, não de surdos que se ignoram, mas de ouvintes que se desejam entender, afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a ruptura.[168]

O aspecto construtivo assumiu também, na concepção da Pousada de Vila Nova de Cerveira, uma posição muito importante. Estabeleceu-se o contraste entre os elementos tradicionais presentes e a linguagem contemporânea dos novos corpos —contraste entre os muros em pedra, caixilharia de madeira e telhados dos volumes pré-existentes, com as paredes lisas, as coberturas planas e grandes superfícies envidraçadas, por exemplo. Este contraste foi atenuado,

[165]Ponto 10 da Carta de Cracóvia sobre os Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído, 2000.

[166]BORDALO, Marta - *Reconversão do mosteiro de Santa Maria do Bouro em pousada : da concepção à execução.*

[167]«Mosteiro do Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, masculino, que manteve a estrutura inicial, do período românico, mas que com a entrega, no séc. 16, aos frades Jerónimos foi crescendo e sendo ampliado, quer a nível da igreja, quer dos dormitórios.» (www.monumentos.pt) No segundo quartel do séc. 20 foi convertido a pousada pelo arquitecto Fernando Távora, que para além do restauro do antigo mosteiro acrescentou um novo corpo à composição, de linhas sóbrias, seguindo o mesmo esquema espacial dos acrescentos anteriores.

[168]Fernando Távora citado em TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora.*

no entanto, com recurso ao cruzamento entre técnicas e materiais modernos e os antigos encontrados no monumento [fig.82].[169]

Na intervenção em Santa Maria do Bouro, Souto Moura, afirmando que um desenho é sempre um redesenho, recusa diferenciação formal ou material que, a seu ver, resultaria numa dissonância desnecessária e excessiva em termos visuais. Ao invés, os arquitectos reutilizam materiais antigos para a construção de elementos com uma nova ordem formal ou são utilizados materiais novos na continuação da lógica estrutural antiga, fazendo o novo de modo a "dar continuidade, para aproveitar, como que por economia de meios compensada pela qualidade dos materiais e no desenho do detalhe."[170] Limita o contraste a casos pontuais, como no desenho das varandas e nos caixilhos das janelas, relacionados com o conceito de intervenção.

Na aplicação dos materiais, tanto naturais como artificiais, foi criada uma dialética entre as qualidades visuais das técnicas tradicionais e as contemporâneas: os materiais antigos colaboram no novo desenho e os materiais novos dispõem-se segundo técnicas tradicionais. Os materiais sem revestimento são privilegiados, submetidos a processos de envelhecimento naturais ou artificiais, como por exemplo o cobre a revestir portas, numa lembrança à cor das antigas portas, ou o aço corten nos tectos, remetendo para os antigos forros em madeira [fig.98].

A coerência construtiva é procurada nos casos expostos, com mais ou menos vontade de acentuar a forma contemporânea. A unidade visual foi conseguida, através do diálogo de processos contemporâneos suportada por trabalhos tradicionais e manuais, cuja preservação é importante, evitando o drama de distinguir os acrescentos da matéria original através de separações forçadas ou marcas visíveis nos acrescentos, como outrora aconselhado por Boito.

Deve ser articulado um diálogo entre os aspectos do velho e os aspectos do novo, num discurso que torna a intervenção numa resposta adequada ao momento contemporâneo, em que os aspectos da temporalidade não se prendam a imposições estéticas ou morais sobre como conjugar dois tempos que, na verdade, não podem ser lidos como duas coisas diferentes e incompatíveis. As desigualdades entre a matéria nova e a antiga irão diluir-se gradualmente com o tempo, formando a unidade desejada. Como afirmou Fernando Távora[171], «A modernidade não é senão a capacidade de viver com o mundo, e logo com o passado, para produzir o novo».

[169] TOMÉ, Miguel - *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*, p.217.
[170] Alexandre Alves Costa em Reconhecer e dizer, in *Architecti* nº5, p.103.
[171] TÁVORA, Fernando - *Da organização do Espaço.*



77



78



79



80



81



82

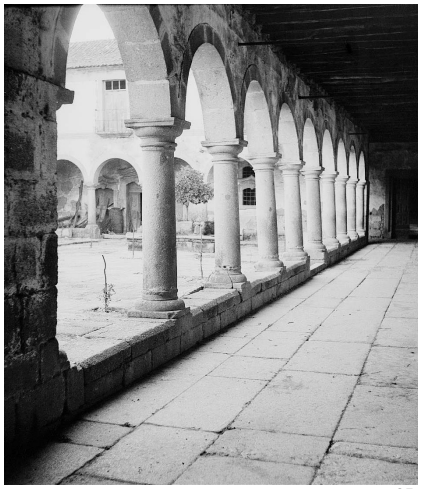
Fig.77: Pousada de Santa Marinha, Guimarães, vista geral.
Fig.78: Ruína do Mosteiro de Santa Marinha da Costa, 1966
Fig.79: Vista interior da Pousada de Santa Marinha. O diálogo com o passado passou, em muitos casos, pela recuperação de elementos antigos simplificados, como as abóbodas de berço.
Fig.80: Vista interior da Pousada de Santa Marinha, zona de refeições.
Fig.81: Vista interior da pousada, zona de refeições. A simplicidade no tratamento das paredes, elementos de pedra e remates permitem uma distinção simples dos diferentes elementos, evitando artifícios desnecessários.
Fig.82: Centro histórico de Vila Nova de Cerveira, vista geral. Os volumes da Pousada de D.Dinis contrastam com os vol dentro dos limites do castelo.



83



84



85



86



87



88

Fig.83: Pousada de Santa Maria do Bouro, Amares. Fachada Norte.
Fig.84: Mosteirode Santa Maria do Bouro, ruínas, 1946
Fig.85: Claustro do Mosteiro de Santa Maria do Bouro, situação anterior à re-conversão
Fig.86: Pousada de Santa Maria do Bouro, vista exterior da sala de jantar e espelho de água em primeiro plano.
Fig.87: Claustro do edifício, estado actual.
Fig.88: Vista exterior da pousada, onde está patente uma simplicidade que realça os valores estéticos da *ruína*.



89



90



91



92



93



94



95

Fig.89: Pousada da Santa Maria do Bouro, fachada Sul. Foi adicionado ao um novo corpo, aqui em primeiro plano, onde foram implantadas *heras* com o objectivo de dar um aspecto envelhecido ao granito, contextualizando-no com o corpo principal da pousada.
Fig.90: Vista exterior da pousada, igreja em último plano. Note-se a cobertura ajardinada, referência à vegetação que crescia na cobertura da ruína.
Fig.91: Vista exterior. A cobertura da zona da sala de jantar, antigamente revestida a telha Lusa assente numa estrutura de madeira, e de uma única água. Os arquitectos decidiram manter a cobertura inclinada com uma água, agora construída numa estrutura de madeira assente numa chapa de cobre.
Fig.92: Vão exterior da pousada, cujo desenho é quase invisível.
Fig.93: Porta exterior, em madeira, restaurado segundo o desenho original.
Fig.94: Porta de entrada principal, cuja caixilharia foi desenhada pelos arquitectos Souto Moura e Humberto Vieira.
Fig.95: Detalhe da fachada voltada a Sul.



96



97



98



99



100

Fig.96: Sala de jantar. Alguns arcos interiores, sobrecarregados, foram rebaixados e reforçados com vigas metálicas.
Fig.97: Chaminé na sala de jantar.
Fig.98: Vista do interior da pousada. Os tectos dos espaços comuns foram revestidos com aço *corten*, formando uma grelha quadriculada, numa referência aos antigos forros em madeira
Fig.99: Vista para o claustro exterior da pousada com a igreja como pano de fundo. As arcadas exteriores foram reforçadas, tendo o betão à vista, utilizado no reforço, sido picado de modo a atribuir uma textura similar à do granito.
Fig.100: Vista geral, Pátio das Laranjeiras.

Conclusão

Neste ponto, formalmente de conclusão mas que se pretende que fique em aberto, são apresentadas algumas pistas e orientações para o que se pode(ria) iniciar a partir deste trabalho. Foi possível, através da análise das teorias históricas mais correntes no âmbito do restauro, assim como através da exposição de casos entendidos como exemplares, encontrar respostas na procura de uma abordagem que permita salvar do desaparecimento o grande número de edifícios que pertencem ao conjunto da arquitectura civil medieval, de carácter fortificado, na qual se insere o Paço de Giela.

A ruína do Paço impõe uma recolha de dados abrangente, incluindo estudos rigorosos a nível histórico e arqueológico, a pesquisa arquitectónica e o seu levantamento, caracterização do processo construtivo, etc, integrando a história do edifício no novo projecto, sem esquecer que o que se decidir retirar da obra original faz parte da sua história e que poderá ser um testemunho de algo que podemos não saber ainda. Todos os vestígios devem então ser tratados da mesma forma, impondo-se como pré-existências, de modo a ser desenvolvido um projecto que permita a integração de todas as partes e valorize o conjunto e permita harmonizar os atributos do passado com o projecto contemporâneo,. Uma possível intervenção neste local terá, portanto, que ser fruto de uma reflexão sobre como se traduzirão essas acções e qual o impacto que poderão ter.

A definição da palavra restauro, mutável ao longo dos tempos, tem hoje uma definição clara na Carta de Cracóvia: "uma intervenção dirigida sobre um bem patrimonial, cujo objectivo é a conservação da sua autenticidade e a sua apropriação pela comunidade."[172] Como formulado por Brandi, o restauro é um acto crítico que, com base no reconhecimento da obra de arte e da sua transformação ao longo do tempo se insere no tempo presente. O restauro não deve retroceder a qualquer uma das fases por que passou a obra, nem propor alguma imitação do passado. Deve sempre ser um acto de interpretação histórico-crítica vocacionado para a transmissão dos valores do objecto para as gerações futuras e tendo, portanto, o futuro como horizonte da sua abordagem.

A salvaguarda patrimonial é muito mais do que um problema de ordem técnica, mas um problema de ordem socia, que implica análises de valor relacionados com a criatividade artística, o valor documental da materialidade da construção e a continuidade dos valores tradicionais.

Os critérios de intervenção serão, no futuro, provavelmente diferentes do actuais, o que realça a necessidade de que a preservação dos monumentos deva ser discutida e enfrentada com os instrumentos de cada época, não atenuando a responsabilidade que as gerações presentes têm na preservação do passado, assente num acto crítico e fundamentado.

As escolhas feitas, na intervenção, serão sempre associadas a uma incerteza sobre a conciliação do respeito pela obra do passado e a exigência criativa do arquitecto. A dificuldade assenta em estabelecer os limites da intervenção que, por mais que nos deixemos guiar por uma série de directivas pré-determinadas, orientadoras do restauro —estas condicionadas pelo contexto em que se inserem—e num total respeito em relação ao passado, o resultado final será sempre

[172]Carta de Cracóvia sobre os Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído, 2000.

uma proposta baseada numa leitura motivada pessoal e encaixada num determinado contexto cultural.

A preservação dos monumentos antigos é, antes de mais, produto de uma mentalidade.[173]

Transformar para dar continuidade.

A ruína arquitectónica tem, ao longo dos séculos, sido objecto de várias leituras e significações que se reflectem em diferentes abordagens, desde a sua conservação estrita à transformação. O culminar da exaltação dos seus valores —histórico, artístico e memorial— é a acção de musealização das ruínas históricas, que apesar de se encontrarem o mais afastadas do seu sentido original, se mantêm como testemunhos irrepetíveis do passado. Esta prática parece-nos habitualmente endereçada ao património arqueológico ou a ruínas resultantes de factos históricos importantes, como guerras ou catástrofes.

A ruína do Paço de Giela, motivada pela negligência a que foi sujeito e não a nenhum facto histórico especial e merecedor de memória perpétua, e dotada de grande parte da sua integridade geométrica que permite a contextualização do seu significado e história na actualidade, não nos parece justificar uma paralização no tempo, com objectivo meramente contemplativo.

A transformação, por seu lado, permite assegurar a permanência do objecto no tempo, assim como permaneceu até hoje graças às sucessivas intervenções a que foi sujeito de modo a poder adaptar-se, dando-lhe a continuidade que está contida em si mesmo e patente no seu corpo, evitando o esquecimento e a consequente destruição.

A unidade e dimensão urbana do monumento.

A individualidade e identidade do monumento arquitectónico estão intrinsecamente relacionadas com o lugar onde este se insere, pelo que se entende que as relações que estabelece com os elementos da envolvente são a chave para a preservação dessa identidade. Defendendo uma ideia de continuidade não se pretende a estagnação da envolvente mas sim a manutenção dos dados espaciais, desligados de considerações formais, que se entendem neste caso de estudo como a preservação da unidade do conjunto constituído por três edifícios —Paço, edifício anexo e capela de Nossa Senhora da Assunção— de hierarquia bem definida, repondo a lógica de complementariedade de ligações tanto físicas quanto funcionais, assegurando a coerência e identidade do lugar.

A ruína arquitectónica está disponível a novas interpretações funcionais, desde que respeitado o seu carácter tipológico.

Em Portugal, o significado de ruína como objecto histórico mas também artístico assume vários valores de acordo com as suas características cronológicas e arquitectónicas. A condição de monumento histórico atribuiu-lhes significados que ultrapassam a necessidade de restabelecimento de um uso, que se remon-

[173]CHOAY, Françoise - *A alegoria do património.*

tava simplesmente à função simbólica do edifício. Esta atitude gerou, em muitos casos, e tal como em Giela, uma falta de manutenção e a consequente degradação das estruturas, deixadas ao abandono, pelo que se defende a atribuição de um uso de modo a permitir uma manutenção continuada e sustentável.

Inadaptados aos requisitos actuais de habitação, muito diferentes tanto a nível tecnológico como social do tempo em que foi construído, aos edifícios medievais de arquitectura doméstica põe-se agora a questão da adaptabilidade a novas funções. Partindo da análise geral do panorama nacional de reutilização de edifícios civis que sofreram acções de reconversão, constata-se que as velhas estruturas têm-se adaptado bem às mudanças sucessivas, mantendo a continuidade de valores, desde que assegurada uma leitura global, sem sobrepôr os aspectos formais acima dos aspectos tipológicos e simbólicos.

A reconversão em equipamentos públicos, cuja importância tinha já sido referida na Carta de Veneza de 1964, que defendia a adopção de programas com uma função útil à sociedade[174], parece-nos uma opção adequada para a requalificação do monumento em causa, assim como para a redefinição da articulação física, económica e social com o tecido urbano ao qual se encontrava fortemente associado.

Estas funções, no caso dos edifícios de arquitectura civil sujeitos a acções de reconversão, traduziram-se, na sua maioria, em programas culturais de carácter local e relacionados com o carácter histórico e memorial dos edifícios, como arquivo histórico municipal, museu, marco histórico-cultural ou turístico que mostraram uma boa adaptação às características dos edifícios e capacidade de reintegração dos mesmos na vida activa.

Ainda que a decisão sobre o programa a aplicar numa possível transformação do Paço de Giela dependa do dono da obra —a Câmara Municipal— além de outros factores alheios ao arquitecto —por exemplo, a possibilidade ou não de adição de um novo corpo— a transformação do Paço e a recuperação de uma função social de carácter público dá ênfase ao seu significado enquanto bem colectivo, que está na sua génese, relacionado com o exterior e de referência no tecido urbano.

O programa deve adaptar-se o melhor possível à organização espacial original dos edifícios, sob o risco de desvirtuar o legado histórico que esta representa, inerente à compreensão das estruturas de habitar da sua época. Não deve, no entanto, limitar-se à semelhança com a função original, sendo crucial a sua leitura simbólica, morfológica e tipológica, devidamente enquadrados no tempo actual e com grande cuidado na protecção do seu valor. Tão importante quanto a função é ainda a interpretação dos espaços em si mesmos, avaliando a sua potencialidade de adaptação a novos requisitos.

É possível introduzir o valor de novo mantendo o valor de antiguidade.

Perante uma teia tão vasta de reflexões acerca da intervenção em monumen-

[174]Artigo 5º da Carta de Veneza: A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é portanto, desejável, mas não pode nem deve altear à disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autoriar as modificações exigidas pela evolução dos uso e costumes.

tos, consagradas já há algumas décadas, a questão que se põe em relação à reabilitação é, nos dias de hoje, como utilizar os meios disponíveis para que a transformação ocorra, sem apagar as marcas e singularidades culturais de uma cultura e de um tempo.

Esta transformação, que necessariamente vai afectar a imagem da ruína pode, ou não, retirar o valor de antiguidade do edifício, substituindo-o pelo valor de novo, decisão que se cinge a aceitarmos a ruína como uma fase a inserir, reconhecendo as suas qualidades visuais e simbólicas, ou a ignorar a ruína como fase, tendo-a como um aspecto negativo.

No caso do Paço de Giela as qualidades plásticas da ruína são evidentes e estão associadas a um sentido quase icónico. A importância de manter essas qualidades leva-nos à abordagem dos arquitectos Souto Moura e Humberto Vieira em Santa Maria do Bouro, que julgamos ser inspiradora em relação a este tema.

Na intervenção a ruína foi considerada como uma pré-existência, tendo decidido manter-se os seus sinais mais significantes através de uma intervenção cuidada, utilizando os processos actuais de construção e linguagem arquitectónicas na elaboração de um momento novo, mas que aceite e reintegre a expressão artística e linguagem próprias da ruína —caracterizada pela ausência de cobertura, as janelas sem guarnição, e a cor própria dos materiais sujeitos à acção prolongada do tempo—traduzidos e transportados para uma linguagem contemporânea— cobertura plana, caixilharia pouco notória, materiais que relembram os materiais antigos. O valor de antiguidade associa-se ao valor de novo, sem renunciar ao enquadramento do edifício na actualidade.

É a prova de como os valores de Riegl não se contradizem necessariamente, desde que a intervenção seja moderada e consciente das qualidades sensitivas do edifício. Afastando-nos da ideia de incompatibilidade entre passado e presente, poderemos transformar esta aparente dicotomia em simultaneidade, encontrando na complementaridade entre o velho e o novo a sua unidade e expressividade. Cabe-nos então ler e reconhecer a potencialidade do que já existe, e utilizá-la na construção da contemporaneidade.

A unidade construtiva assente no cruzamento entre tradição e modernidade.

O aspecto construtivo e material deve permitir uma unidade visual , não se podendo retroceder no tempo e mimetizar acríticamente os métodos e linguagens contemporâneos a alguma fase do edifício. O critério de reversibilidade não só se revela dificilmente aplicável como contribui para uma ideia de “sacralização” impeditiva da ruína, permitindo retroceder a um momento anterior do tempo, negando a própria continuidade do edifício, o que julgamos ser necessário apenas em locais de investigação arqueológica, enquadrados em acções de musealização.

Nas acções de reconstrução de uma linguagem, deparamo-nos com dois aspectos aparentemente inconciliáveis: a continuidade das técnicas de produção de linguagem tradicionais —cuja continuidade é defendida na Carta de Cracóvia, como um valor cultural constituinte da própria história da arquitectura— e as tecnologias modernas que enquadram a construção no tempo actual. Todavia, nos casos estudados deparamo-nos com alguns exemplos notáveis quanto à

construção de um diálogo entre o tradicional e o moderno, que nos remetem a duas estratégias gerais:

Por analogia, que se baseia na repetição de morfologias originais ou tradicionais, com recurso à simplificação das formas e/ou utilização de materiais que transmitem uma linguagem contemporânea, como na pousada de Santa Marinha da Costa.

Por alternância entre técnicas modernas e materiais antigos, ou técnicas antigas com materiais modernos. Os materiais novos —lidos como não-tradicionais, muitas vezes materiais que aceitem bem o envelhecimento ou envelhecidos artificialmente, como cobre ou aço *corten*— podem ser dispostos segundo as técnicas tradicionais, respeitando a métrica e disposição utilizados tradicionalmente, recuperando e transmitindo os testemunhos culturais de formas e processos de construção. Noutros casos, os materiais tradicionais—madeira, pedra e ferro— podem ser utilizados segundo novas disposições, mais simplificadas e com recurso a técnicas de construção modernas.

Estas soluções permitem reconstruir formas do passado, evitando tanto o contraste excessivo como a cópia exacta, atingindo uma harmonia visual num esforço para minimizar as diferenças e anulando as incompatibilidades, sem fingimentos. O discurso entre o pré-existente e o novo é o que permite transformar o monumento numa resposta adequada à contemporaneidade, respeitando o passado e garantindo, através da mudança, a “permanência”.

Fontes e bibliografia

Bibliografia

AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica - Estudos Cromáticos e Conservação do Património*. Porto: FAUP Publicações, 2002. Colecção Série 1, ensaios.

ALARCÃO E SILVA, Pedro Duarte Santos de - *Construir na ruína – A propósito da cidade romanizada de Conimbriga*, Porto: Faup 2009

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, Património - *Riegl e hoje* in "Revista da Faculdade de Letras", II Série, vol. X, 1993- Porto : Universidade, 1993.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, BARROCA, Mário Jorge- *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002

AURORA, Conde d' - *Roteiro da Ribeira Lima*, Porto:1959

AZEREDO, Francisco de- *Casas Senhoriais Portuguesas-Roteiro,* Braga, 1978

BERNARDO, Alice, entre outros - *O Paço de Giela, Arcos de Valdevez*. Trabalho académico realizado no âmbito da disciplina de História de Arquitectura Portuguesa da Universidade do Minho, 2005.

BINNEY, Marcus- *Casas Nobres de Portugal,* Lisboa:Difel, 1987

BORDALO, Marta - *Reconversão do mosteiro de Santa Maria do Bouro em pousada : da concepção à execução*. Prova final de Licenciatura em Arquitectua, 2003/2004. Porto : Faup, 2004.

BRANDÃO, Susana Isabel - *A vida para além da ruína. O Paço dos Condes de Barcelos*. Prova Final em Arquitectura, 2008/2009. Porto: FAUP, 2009

BRANDI, Cesare – *Teoria do Restauro*; (Tradução e revisão técnica do italiano por C. Prats, J.D. Rodrigues, J. Aguiar & N. Proença da edição de 1977), Amadora: Orion, 2006

CALDAS, Eugénio Castro – *Terra de Valdevez e Montaria do Soajo: Memória Monográfica do Concelho de Arcos de valdevez*. Lisboa: Verbo, 1994

CASTRO, Maria Alexandra Correia de - *História e Tradição na Arquitectura Contemporânea Portuguesa-5 Obras de arquitectura em centros históricos. Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico.* Porto: FAUP, 2008.

CHOAY, Françoise - *A alegoria do património*. Lisboa: Edições 70, Lda, 2000.

COSTA, Alexandre Alves – *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa. Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa.* Porto: FAUP Publicações, 1995.

COUTO, Rui - *As formas de expansão da casa torre medieval*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2008/2009.. Porto: FAUP, 2009.

GOMES, José Cândido, *Terras de Valdevês-memórias históricas e descriptivas do concelho dos Arcos de Valdevez*, Volume V, Guimarães:Papelaria e Typographia Minerva Vimaranense.1903

LÉON, Juan Hernández; COLLOVÀ, Roberto e Fontes, Luís – *Santa Maria Do*

Bouro, Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro, Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001.

NETO, Maria João Batista – *Memória, Propaganda e Poder, O Restauro Dos Monumentos Nacionais (1929-1960).* Porto: FAUP Publicações, 2001

PIZZARRO, José Augusto de Sotto Mayor – *Da Linhagem ao Solar, Algumas reflexões sobre a evolução da nobreza (séculos XII a XV), in Casa Nobre – Um Património para o Futuro. Actas do I Congresso Internacional*. Arcos De Valdevez:3ªedição, 2011

QUILL, Sarah - *Ruskin's Venice:the stones revisited.* Aldershot: Ashgate Publi., 2000

Portugal Património in Diário do Minho, 4 junho 2010. Lisboa: Círculo de Leitores.

REIS, António Matos - *Paço de Giela, arquétipo das casas nobres da Ribeira Lima, in Casa Nobre – Um Património para o Futuro. Actas do I Congresso Internacional.* Arcos De Valdevez:3ªedição, 2011

RIEGL, Alois - *El culto moderno de los monumentos :caracteres y origen*, Madrid: Visor, 1987

ROSSI, Aldo - *A Arquitectura da Cidade*. Lisboa: Edições Cosmos, 1977

SILVA, Armando – *Casas Armoriadas do Concelho de Arcos de Valdevez. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal de Arcos de Valdevez,* 1997.

SILVA, José Custódio Vieira da, - *Paços Medievais Portugueses*, Lisboa: Edições Asa, 1995

TÁVORA, Fernando - *Da organização do Espaço.* Porto: FAUP Publicações, 1999

TOMÉ, Miguel - *Património e Restauro em Portugal (1920-1995).* Porto: FAUP Publicações, 2002. Colecção Série 2, argumentos.

TRIGUEIROS, Luiz - *Fernando Távora*. Lisboa : Blau, 1993

TRIGUEIROS, Luiz - *Architecti nº5, Revista de Arquitectura e Construção.* Lisboa: Trifório, 1989.

Cartas do Restauro:

Carta de Atenas. Escritório Internacional dos Museus / Sociedade das Nações, Outubro de 1931. Disponível em http://www.igespar.pt

Carta de Cracóvia sobre os Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído, 2000 – Conferência Internacional sobre Conservação. Disponível em http://www.igespar.pt

Carta do Restauro. Ministério da Instrução Pública da Itália, abril de 1972. Disponível em http://www.igespar.pt

Carta de Veneza. II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos, Veneza, Maio de 1964. Disponível em http:/www.igespar.pt

Sítios internet:

http://www.culture.fr

http://www.icomos.org

http://www.igespar.pt

http://www.miesarch.com

http://www.monumentos.pt

http://www.museochillidaleku.com

http://nationalgalleries.org/

http://www.vitruvius.com.br

Artigos e publicações on-line:

AGUIAR, José - *Memória, Cidade e Projecto. Questões e paradoxos na conservação do património arquitectónico e urbano. I Congresso da Ordem dos Arquitectos*, Évora, 2000

http://mestrado-reabilitacao.fa.utl.pt/disciplinas/jaguiar/jaguiarcongressooa2000.pdf

BARROCA, Mário Jorge - *Em torno da residência senhorial fortificada, Quatro Torres Medievais na Região ne Amares.*

http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6409.pdf

CORREIA, Luis Miguel -*Torre de Menagem. Castelo de Pombal. Um olhar [in] discreto,* in "Monumentos", 18, DGEMN, Lisboa

http://www.darq.uc.pt/estudos/artigos/torre%20pombal.pdf

GOMES, Francisco Portugal e - *Restauro e Reabilitação na Obra de Fernando Távora. O Exemplo da Casa dos 24*

http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.095/147

JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *A History of Architectural Conservation.* D.Phil Thesis. University of York, England, 1986.

http://www.iccrom.org/pdf/ICCROM_05_HistoryofConservation00_en.pdf

JORGE, Susana Oliveira – *Conservar para que? Apontamento. Porto : Centro de Estudos Arqueológicos das Universidades de Coimbra e Porto,2005*

http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/39384/2/susanajorgeconservar000113100.pdf

Créditos de imagem

Fig.01: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.02: Célia Maria Ferreira Jácome, Setembro de 2011.
Fig.03: Disponível em: <http://www.igespar.pt>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.04: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.05: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.06: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.07: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.08: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.09: Disponível em: <http:// www.googlemaps.com>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.10: Célia Maria Ferreira Jácome, Dezembro de 2010.
Fig.11: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.12: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.13: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.14: Célia Maria Ferreira Jácome, Dezembro de 2010.
Fig.15: Célia Maria Ferreira Jácome, Dezembro de 2010.
Fig.16: Célia Maria Ferreira Jácome, Dezembro de 2010.
Fig.17: Célia Maria Ferreira Jácome, Dezembro de 2010.
Fig.18: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.19: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.20: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.21: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.22: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.23: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.24: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.25: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.26: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.
Fig.27: Disponibilizada por Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, Dezembro de 2010.
Fig.28: Disponibilizada por Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, Dezembro de 2010.
Fig.29: Disponibilizada por Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, Dezembro de 2010.
Fig.30: Disponibilizada por Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, Dezembro de 2010.
Fig.31: Disponibilizada por Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, Dezembro de 2010.
Fig.32: Disponibilizada por Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, Dezembro de 2010.
Fig.33: Disponibilizada por Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, Dezembro de 2010.
Fig.34: Disponibilizada por Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, Dezembro de 2010.
Fig.35: Célia Maria Ferreira Jácome, Setembro de 2011.
Fig.36: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.37: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.38: Célia Maria Ferreira Jácome, Setembro de 2011.
Fig.39: Célia Maria Ferreira Jácome, Setembro de 2011.
Fig.40: Célia Maria Ferreira Jácome, Setembro de 2011.
Fig.41: Célia Maria Ferreira Jácome, Setembro de 2011.
Fig.42: Célia Maria Ferreira Jácome, Setembro de 2011.
Fig.43: Célia Maria Ferreira Jácome, Setembro de 2011.
Fig.44: Célia Maria Ferreira Jácome, Setembro de 2011.
Fig.45: Célia Maria Ferreira Jácome, Setembro de 2011.
Fig.46: Disponível em: <http://www.miesarch.com>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.47: Disponível em: <http://www.3.bp.blogspot.com>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.48: Disponível em: <http://www.miesarch.com>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.49: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.
Fig.50: Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em Julho de 2011.
Fig.51: Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em Julho de 2011.
Fig.52: Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em Julho de 2011.
Fig.53: Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em Julho de 2011.
Fig.54: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.
Fig.55: Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em Julho de 2011.
Fig.56: Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em Julho de 2011.
Fig.57: Célia Maria Ferreira Jácome, Agosto de 2011.
Fig.58: Célia Maria Ferreira Jácome, Fevereiro de 2011.

Fig.59: Célia Maria Ferreira Jácome, Setembro de 2011.

Fig.60: Disponível em: <http://www.monumentos.pt >. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.61: Disponível em: <http://www.igespar.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.62: TOMÉ, Miguel - Património e Restauro em Portugal (1920-1995). Porto: FAUP Publicações, 2002.

Fig.63: TOMÉ, Miguel - Património e Restauro em Portugal (1920-1995). Porto: FAUP Publicações, 2002.

Fig.64: Disponível em: <http://www.igespar.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.65: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.66: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.67: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.68: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.69: Disponível em: <http://www.museochillidaleku.com>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.70: Imagem disponibilizada de postal de Arcos de Valdevez

Fig.71: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.72: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.73: Disponível em: <http://www.cm-reguengos-monsaraz.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.74: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.75: Disponível em: <http://trabalhofotograficocomercial.blogspot.com>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.76: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.77: Disponível em: <http://www.booking.com>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.78: Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.79: Disponível em: <http://www.igespar.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.80: Disponível em: <http://www.booking.com>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.81: Disponível em: <Idem>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.82: Disponível em: <http://www.maisportugal.com>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.83: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.84: Disponível em: <http://www.monumentos.pt>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.85: Disponível em: <http://www.geocaching.com>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.86: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.87: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.88: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.89: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.90: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.91: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.92: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.93: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.94: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.95: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.96: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.97: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.98: Disponível em: <http://www.hoteis.com>. Acesso em Setembro de 2011.

Fig.99: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.

Fig.100: Célia Maria Ferreira Jácome, Julho de 2011.