



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Catarina Patrício de Reis Jegundo

A RESILIÊNCIA DO PATRIMÓNIO

UM CENTRO CRIATIVO NO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

Dissertação no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitetura,
orientada pelo Professor Doutor Victor Manuel Mestre de Oliveira
e apresentada ao Departamento de Arquitetura
da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Julho de 2022

A RESILIÊNCIA DO PATRIMÓNIO

UM CENTRO CRIATIVO NO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

Nota à edição:

Utiliza-se para citação e referência, por decisão da autora, a Norma APA, edição 7th.

O símbolo “∩” indica que existe conteúdo na parte posterior da página.

Para a melhor compreensão do projeto, propõe-se o acompanhamento da leitura com os desenhos presentes em anexo.

À minha mãe,
por ser a fundação da construção que sou,
À minha avó,
por ser a armação que une a fundação,
À minha irmã,
por ser o pilar estrutural que me suporta,
Ao meu pai,
por ser o chão que me sustenta,

Aos docentes e arquitetos que me acompanharam ao longo do percurso,
Em especial, ao meu orientador, Professor Victor Mestre,
por serem as janelas que me permitiram olhar lá para fora,

Aos que desde sempre me acompanham e por cá continuarão,
Aos que comigo percorreram as galerias do claustro em correrias apressadas,
Aos que entraram na minha vida como faróis de luz para iluminar o caminho,
por serem o mobiliário que abriga livros carregados de histórias, que guarda lugar para muitos mais,

Em especial, à Maria e ao Fábio,
por serem o porto seguro onde posso sempre atracar,

Ao Nina, ao Gusto e à Salu,
por serem a lareira que nos faz sentir em casa,

Ao d'ARQ,
A Coimbra,

Obrigada!



Fig. 1 | Mosteiro de Santa Maria de Seica
setembro 2020

RESUMO

Olhar, refletir e intervir sobre o *património arquitetónico* apresenta-se tanto uma oportunidade como um desafio. É neste sentido que nos foi lançada a provocação sob o tema de Seminário “*Mosteiro de Santa Maria de Seixa: Reconfiguração de uma ruína?*”, que dita o mote para repensar o *património* religioso português, cujo objeto de análise se materializa no edifício patrimonial do Mosteiro de Santa Maria de Seixa.

Localizado no concelho da Figueira da Foz, freguesia do Paião, o edificado encontra-se envolvido por uma imponente paisagem natural, que nos leva desde logo a questionar o porquê da sua implantação naquele preciso lugar, ao que a análise da história do *monumento* nos permite responder. Outrora um mosteiro cisterciense, que se mostrou grande impulsionador do desenvolvimento da região a nível social, económico, agronómico e religioso, o objeto datado do século XII viu-se habitado pelos monges brancos até ao ano de 1834. Deixado ao abandono, no século XX viu-se apropriado pelo programa fabril de descasque de arroz, cujo término decorreu no ano de 1976, a partir do qual se encontra em estado devoluto. Detentor de uma marcante presença na paisagem é, contudo, o seu estado de degradação que assinala a passagem do tempo, consequência de vários anos de abandono e de intervenções desajustadas e descaracterizadoras que conduziram o *monumento* à sua atual condição de *ruína*, apelando por uma urgente intervenção.

É neste sentido que, sob o título “*A Resiliência do Património*”, a presente dissertação de mestrado procura responder ao apelo do *monumento*, através da elaboração de uma estratégia de intervenção adequada sobre o *património*. Tendo presente a sua compatibilidade com os princípios da reabilitação e valorização do *património histórico e arquitetónico*, propõe-se a integração de um Centro Criativo nas ruínas do Mosteiro de Santa Maria da Seixa, na perspetiva de lhe devolver a sustentabilidade sociocultural e económica da qual outrora dispôs, evidenciando a *resiliência* do monumento no seu sentido físico e figurado. *Resiliência* esta que deve ser intrínseca à própria Arquitetura.

Palavras-Chave: Resiliência, Património, Reabilitação, Mosteiro, Centro Criativo

ABSTRACT

To look at, reflect and intervene on architectural heritage presents both an opportunity and a challenge. It is in this sense that we were launched the provocation under the Seminar theme “*Mosteiro de Santa Maria de Seiça: Reconfiguração de uma ruína?*”, which sets the tone for rethinking the portuguese religious heritage, whose object of analysis is materialized in the heritage building of the Monastery of Santa Maria de Seiça.

Located in the municipality of Figueira da Foz, in the parish of Paião, the building is surrounded by an imposing natural landscape, which immediately leads us to question why it was established in that precise place, and the analysis of the history of the *monument* allows us to answer. Once a Cistercian monastery, that proved to be a major driver of the region’s development at the social, economic, agronomic and religious levels, the object dated from the 12th century was inhabited by white monks until the year 1834. Left abandoned, in the twentieth century it was appropriated by the rice husking factory program, which ended in 1976, and since then it has been in a state of disrepair. Detaining a remarkable presence in the landscape, it is, however, its state of degradation that signals the passage of time, the consequence of several years of abandonment and inappropriate and uncharacteristic interventions that led the *monument* to its current *ruined* condition, calling for urgent intervention.

It is in this sense that, under the title “*The Resilience of Heritage*”, this master’s thesis seeks to respond to the appeal of the *monument*, through the development of an appropriate strategy for intervention on the *heritage*. Bearing in mind its compatibility with the principles of rehabilitation and enhancement of *historical* and *architectural heritage*, it is proposed the integration of a Creative Center in the ruins of the Monastery of Santa Maria da Seiça, in order to return the socio-cultural and economic sustainability that once existed, highlighting the *resilience* of the monument in its physical and figurative sense. The *resilience* that should be intrinsic to *Architecture* itself.

Keywords: Resilience, Heritage, Rehabilitation, Monastery, Creative Center

SUMÁRIO

Introdução	15
Capítulo I: A Ordem, o Mosteiro, o Lugar	
1.1. A Ordem: de Cister à fundação do Mosteiro de Santa Maria de Seixa	29
1.2. O Mosteiro: das lendas a Monumento Nacional em ruína	35
1.3. O Lugar: dos arrozais do Baixo Mondego ao silêncio de Seixa	51
Capítulo II: Ética de Intervenção	
2.1. Património, Monumento e Ruína	61
2.2. Teorias de Intervenção e Restauro	69
2.3. O Monumento: morfologia, materialidade e estado de conservação	79
2.4. Curar e Reparar o Património	91
Capítulo III: Proposta de Intervenção	
3.1. Pertinência e Objetivos	99
3.2. Contributos e referências	
3.2.1 Contributos Programáticos	107
3.2.2. Iconografia de Referências	111
3.3. O Centro Criativo de Seixa	115
Considerações Finais	139
Referências Bibliográficas	145
Fonte de Imagens	153
Anexos	169







Fig. 3 | Mosteiro de Santa Maria de Seiça
setembro 2020

INTRODUÇÃO

Ao percorrer os arrozais do Baixo Mondego, é inevitável experienciar uma tremenda sensação de liberdade perante a sua extensão e enquadramento paisagístico. A imensidão que a paisagem ocupa e o tipo de exploração agrícola nela desenvolvida, indicam um período temporal aparentemente estagnado. É como se o tempo não passasse naquele lugar. No decorrer da viagem surgem escassas povoações, que aparentam também estar envoltas no misticismo consequente desta estagnação temporal. Será que o tempo passa por aqui? E eis que de repente, depois de toda esta paisagem que embora imensa possui um caráter familiar, se revela um conjunto arquitetónico imponente que se ergue [ou o que dele resta] em contexto aberto: o Mosteiro de Santa Maria de Seíça, uma *ruína* esquecida pelo tempo.

O primeiro confronto com o maciço construído é simplesmente avassalador e torna-se de imediato evidente que o tempo passou por ali, enfraquecendo o que é atualmente a *ruína* do outrora sublime mosteiro cisterciense. O seu caráter cenográfico é algo que, desde logo, tanto nos apaixona [quando olhada através da perspetiva “piranesiana”] como nos sensibiliza para um pensamento melancólico, transmitindo ao espectador uma sensação de nostalgia pela perda de um legado que jamais recuperará a sua componente original, reforçada pelas lacunas que se mostram presentes por toda a sua construção.

As questões que desde logo se colocam são várias e distintas: Como é que tal monumento se fixou precisamente naquele lugar? Qual seria a sua imagem original no espaço temporal em que os monges cistercienses o habitavam? De que forma se permite que o *património* nacional classificado alcance um ponto tão perigosamente avançado de degradação? É aqui que o tema de Laboratório de Teoria, “*Mosteiro de Santa Maria de Seíça: reconfiguração de uma ruína?*”, se revela de grande pertinência na procura das respostas a estas questões, na medida em que nos desafia a levar a cabo uma investigação detalhada que pretende ser matéria de uma reflexão que transcenda a análise individual do objeto categorizado como *património arquitetónico*, compreendendo de igual forma a importância do seu contexto envolvente.



Fig. 4 | «Como foi? Como é?»
setembro 2020

O edifício sussurra-nos, através da sua estrutura que resistiu vigorosamente até aos dias de hoje, que não se encontra num ponto sem retorno senão detentor de uma forte potencialidade para ser *curado e reabilitado*, evidenciando-se uma grande capacidade de *resiliência*¹ da sua parte para integrar o quotidiano contemporâneo. *Resiliência* essa que o *monumento* demonstrou presente na relação com a comunidade, que o tem vindo a acompanhar ao longo da sua vida, e no próprio contexto histórico e geográfico, ao resistir às diversas intempéries.

Erguendo-se numa paisagem profundamente alterada, em comparação com a sua natureza primordial, o Mosteiro de Santa Maria de Seíça mantém-se ainda isolado de núcleos urbanos. O edificado domina visualmente sobre o território onde está inserido, no qual se estendem grandes manchas de eucaliptais e pinhais, que vieram substituir as espécies endógenas originalmente figurantes da paisagem natural. Ladeado pela ribeira de Seíça, onde a água se mostra já escassa, situa-se num vale de terrenos férteis e agrícolas que os monges cistercienses outrora lavraram e cultivaram.

Sobre as atuais ruínas do antigo mosteiro cisterciense, destaca-se um elemento insólito, a chaminé de tijolo cuja presença não surge dissimulada no conjunto, mas, pelo contrário, permanece ativa e robusta enquanto marco identitário de um dos períodos mais transformadores do edifício: a instalação da fábrica de descasque de arroz, no início do século XX. Porém, este é apenas um dos exemplos das várias e infelizes intervenções que o conjunto arquitetónico sofreu ao longo dos anos, culminando num acumular de construções espúrias que o descaracterizaram por completo. Foi, contudo, no século XIX, por volta do ano de 1888, que ocorreu a maior e mais radical intervenção que viria a ditar uma sentença de morte ao conjunto monástico, com a demolição da capela-mor e do transepto da igreja para dar lugar à passagem da linha de caminho de ferro, denominada linha do Oeste. Uma vez que o mosteiro se encontrava esquecido e abandonado, não houve sensibilidade individual ou comunitária suficientemente mobilizadora que evitasse este desmonte descaracterizador, abrindo o caminho para sucessivas supressões e atos constantes de vandalismo, deixando o mosteiro entregue ao seu infeliz destino.

Felizmente, o atual estado de conservação do que resta da construção cisterciense permite ainda a sua recuperação. A fachada monumental da igreja, tal como o volume que a configura, é, indubitavelmente, o elemento que mais impacto visual provoca a quem observa o conjunto. Todas estas características, aliadas à classificação do mosteiro

1 O termo «*resiliência*» é utilizado na presente dissertação conforme a sua definição no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, não no sentido físico, como «*a propriedade de um corpo de recuperar a sua forma original após sofrer choque ou deformação*», mas sim no sentido figurado, descrito como a «*capacidade de superar, de recuperar de adversidades*».

como Monumento Nacional, embora apenas em 2018, levam a questionar o porquê de tal *monumento* atingir incomparável nível de decadência, gerando no investigador um inquietante sentimento de revolta, não lhe sendo possível manter-se indiferente em relação à condição atual do objeto. Como Vasco Appleton defende «(...) é urgente que se comece a trabalhar, de modo a compreender, em primeiro lugar, o que é o Mosteiro, para depois se poder decidir, projectar e agir, por esta ordem.» (Anttonen & Medlam, 2014: 9).

Problematizando tudo aquilo que foi descrito até ao momento, há um conjunto de questões que, desde logo, se colocam: *Recuperar para quê? Porquê? Para quem?*

Na procura de uma resposta a estas questões, a assimilação da História enquanto disciplina estruturante da Arquitetura - aprofundada ao longo do percurso académico - apresenta-se deveras fundamental para consolidar uma metodologia de análise e projeto que atenda às necessidades do conjunto patrimonial, bem como à paisagem envolvente nas suas vertentes ambientais e ecológicas, considerando fundamental a sua relação estreita com a comunidade. A estas matérias, junta-se ainda a necessidade de refletir sobre a temática de intervenção em *património arquitetónico*. Em face desta realidade considera-se elementar aprofundar a história do restauro, da conservação e reabilitação nas suas bases teóricas e nos exemplos considerados paradigmáticos.

Graças à pluralidade de opiniões desenvolvidas ao longo do tempo, sobretudo no último século, é possível afirmar que a intervenção em *património* é um tema delicado e sobretudo subjetivo, que depende das especificidades de cada caso e dos ideais de cada investigador envolvido no projeto, mais especificamente, de cada arquiteto. A *identidade*, a *memória* e a *resiliência* são conceitos que surgem como alicerces da intervenção no *património* e foram precisamente estes que regeram a proposta de projeto. Naturalmente que as teorias deste tema foram consideradas e geridas em função da realidade, proporcionando a base de discussão e de reflexão na procura daquelas que foram as linhas orientadoras da ética de intervenção. Linhas essas que se viram aplicadas na conceção da proposta de projeto que, através da inserção de um novo programa funcional, valoriza o conjunto edificado através da sua reabilitação, permitindo reconhecer no Mosteiro de Santa Maria de Seixa a *resiliência* que é intrínseca ao *património*.

O maior desafio do trabalho desenvolvido revelou-se, sem dúvida, a procura por um conteúdo programático que atribuísse ao Mosteiro de Santa Maria de Seixa a dignidade, vitalidade e continuidade das quais ele carece. O Centro Criativo de Seixa pretende devolver ao *monumento* a vitalidade que em tempos ocupou o seu interior, através da reabilitação do espaço, com vista a albergar uma nova geração com novos objetivos, novas metodologias e ferramentas ao seu dispor, de modo a garantir ao *monumento* uma perspetiva de sustentabilidade socioeconómica e sociocultural, e atribuir-lhe uma perspetiva

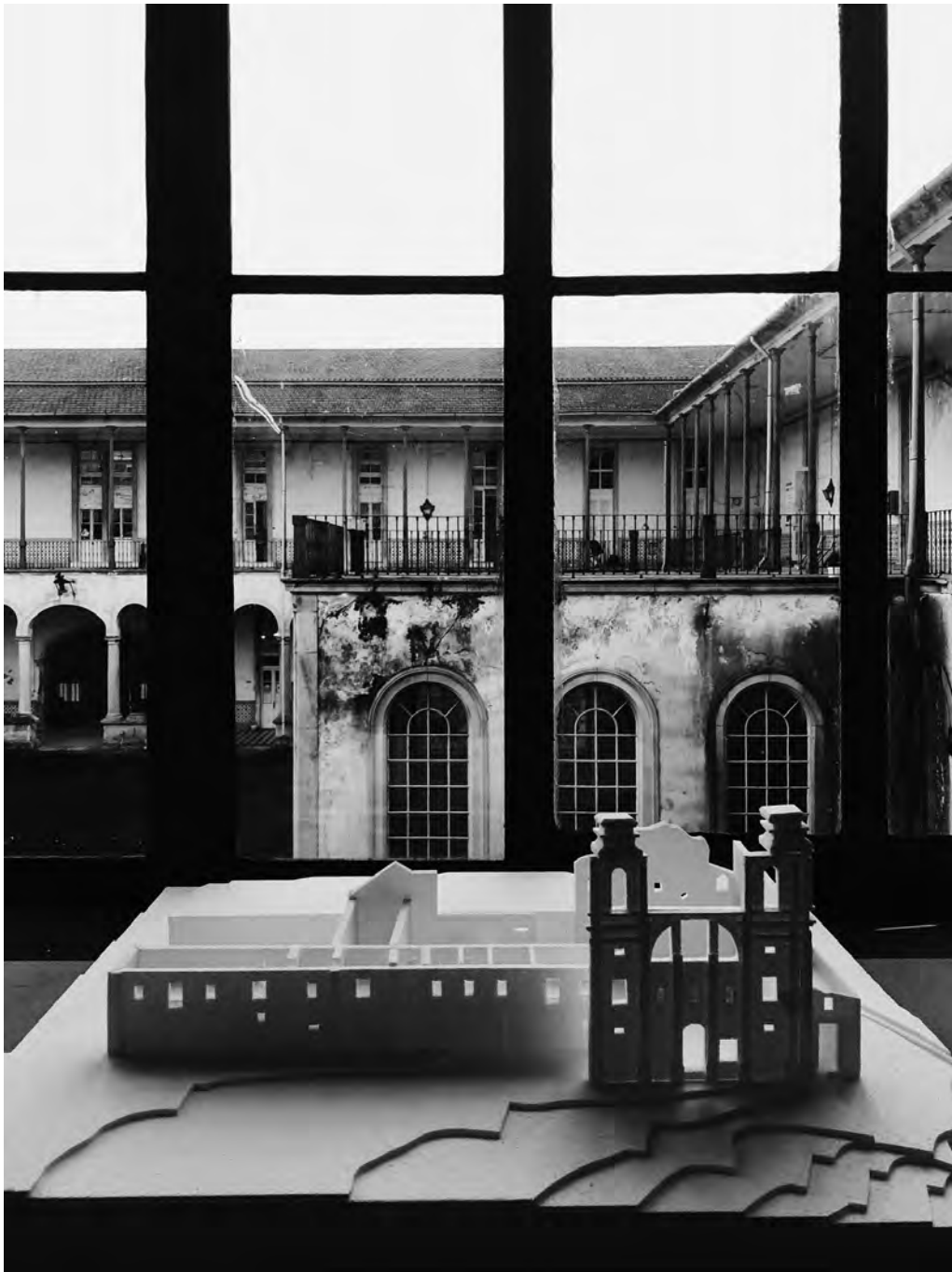


Fig. 5 | Maqueta realizada em turma
novembro 2020

de continuidade.

No que diz respeito à estrutura, a presente dissertação procura refletir de forma clara os métodos e objetivos que conduziram a investigação do trabalho, assim como responder a quatro questões fundamentais para uma compreensão total do objeto arquitetónico: *Como foi? Como é? O que se lhe pede? Como há-de ser?*². Neste sentido, e considerando estas premissas como linhas orientadoras de uma reflexão para a proposta de intervenção, relativa ao conjunto edificado e classificado do Mosteiro de Santa Maria de Seíça e da Capela de Santa Maria de Seíça, a presente dissertação desenvolve-se em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, *“A Ordem, o Monumento, o Lugar”*, procedeu-se à investigação das origens do monumento e da sua história, através da elaboração de uma contextualização histórico-social da Ordem de Cister e do Mosteiro de Santa Maria de Seíça, desde a sua fundação até à atualidade, passando esta análise pelo reconhecimento das várias intervenções realizadas até ao presente. Complementando esta contextualização, procedeu-se ainda a uma análise geográfica e social, onde se procurou entender a relação do edificado com o território e a comunidade envolventes, uma vez que estes e o objeto se tornam indissociáveis e só a partir desta investigação seria possível identificar as relações territoriais a contemplar numa fase mais incisiva do projeto.

No segundo capítulo, *“Ética de Intervenção”*, e por se tratar de uma dissertação com o propósito de reabilitar o *património arquitetónico*, revelou-se fundamental elaborar uma reflexão que incidisse sobre o *monumento*, desde a ética de intervenção a adotar, à sua morfologia, materialidade e as várias anomalias e lacunas que se apresentam na sua estrutura, isto é, o seu estado de conservação. Neste capítulo foram ainda abordadas as diferentes teorias de intervenção patrimonial desenvolvidas por diversos autores, aprofundando na parte final o tema da *resiliência* do *património* e do próprio *monumento* com a inserção de um novo programa funcional, onde se pretendeu clarificar qual a estratégia de intervenção a adotar, reconhecendo-se a vontade de *curar e reparar* o *património*. Neste sentido, foram expostos e descritos os elementos fundamentais que delinearão a proposta de projeto, entre os quais a metodologia e o tipo de intervenção a realizar.

Por último, o terceiro e último capítulo, sob o título *“Proposta de Intervenção”*, resume-se na resposta prática a todas as questões enunciadas anteriormente. Iniciando-se com a exposição e pertinência do conteúdo programático, bem como dos demais contributos e referências que se demonstraram fundamentais na conceção do projeto seja pela

2 «Ha llegado el momento de plantearnos y contestar cuatro preguntas claves según un esquema conforme al cual debemos pautar a partir de ahora todas las reflexiones previas a cualquier decisión proyectiva que afecte al monumento o a alguno de esos aspectos, tanto a lo largo de la fase propiamente de proyecto como de la de ejecución de los trabajos. Son éstas: cómo fue, cómo es, que se le pide, cómo ha de ser.» (Moreno-Navarro, 1999: 55)

proximidade funcional, concetual, formal ou material, esta é procedida pela apresentação da proposta de projeto individual, evocando todos os processos, materiais e ferramentas intrínsecas ao trabalho do arquiteto. Pretendeu-se neste capítulo clarificar o conceito por detrás do processo projetual, a opção programática e a conseqüente pertinência da mesma, bem como a materialização da proposta, tanto a nível espacial e volumétrico, como a nível construtivo. Procurou-se assim conceber e implementar uma proposta arquitetónica fundamentada, articulando as opções tecnológicas com a ética de intervenção a adotar, nunca deixando de lado a importância da Arquitetura como uma disciplina fundamental à sociedade, ou seja, à comunidade, na instalação daquele que será um Centro Criativo no Mosteiro de Santa Maria de Seça.



CAPÍTULO I: A ORDEM, O MOSTEIRO, O LUGAR

«No silencioso lugar de Seiça, a imponente ruína do mosteiro cisterciense ainda consegue contar-nos parte da vida ali vivida pelos religiosos.»

(Pacheco, 2013: 285)

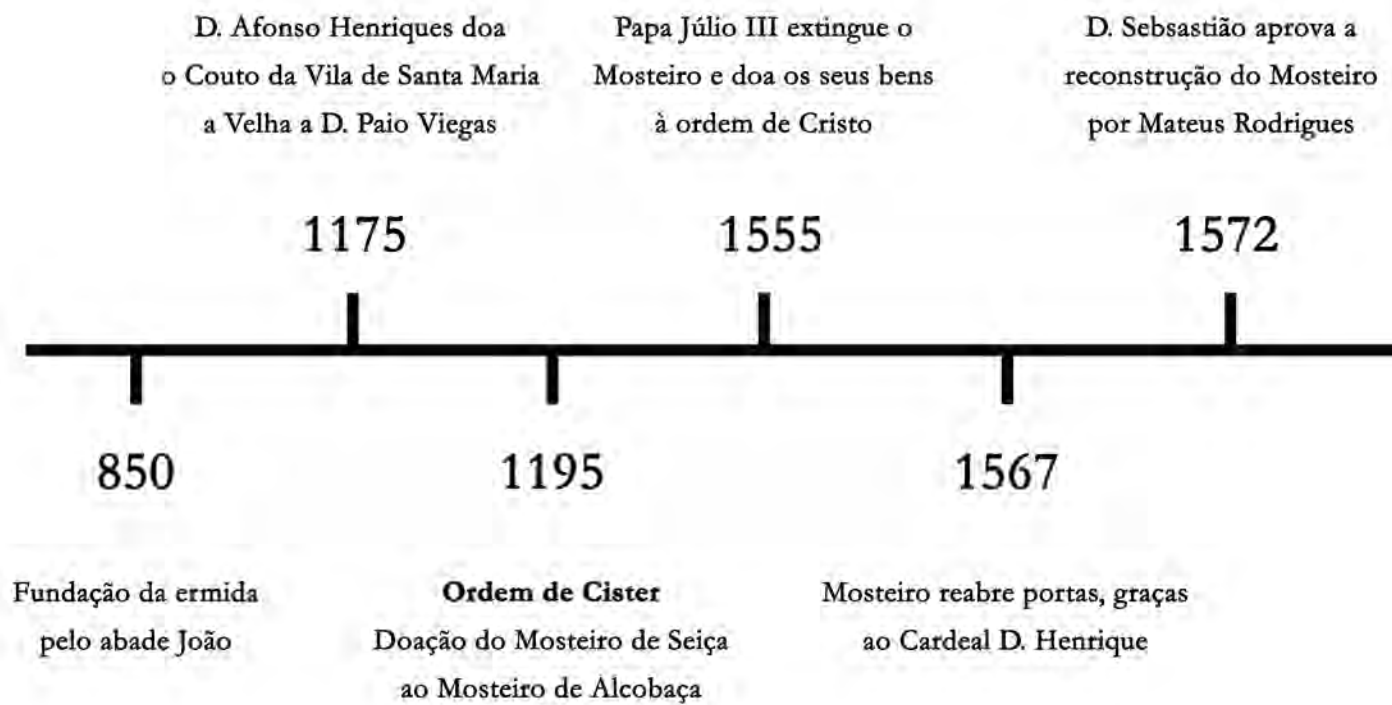


Fig. 7 | Linha cronológica do Mosteiro de Santa Maria de Seça

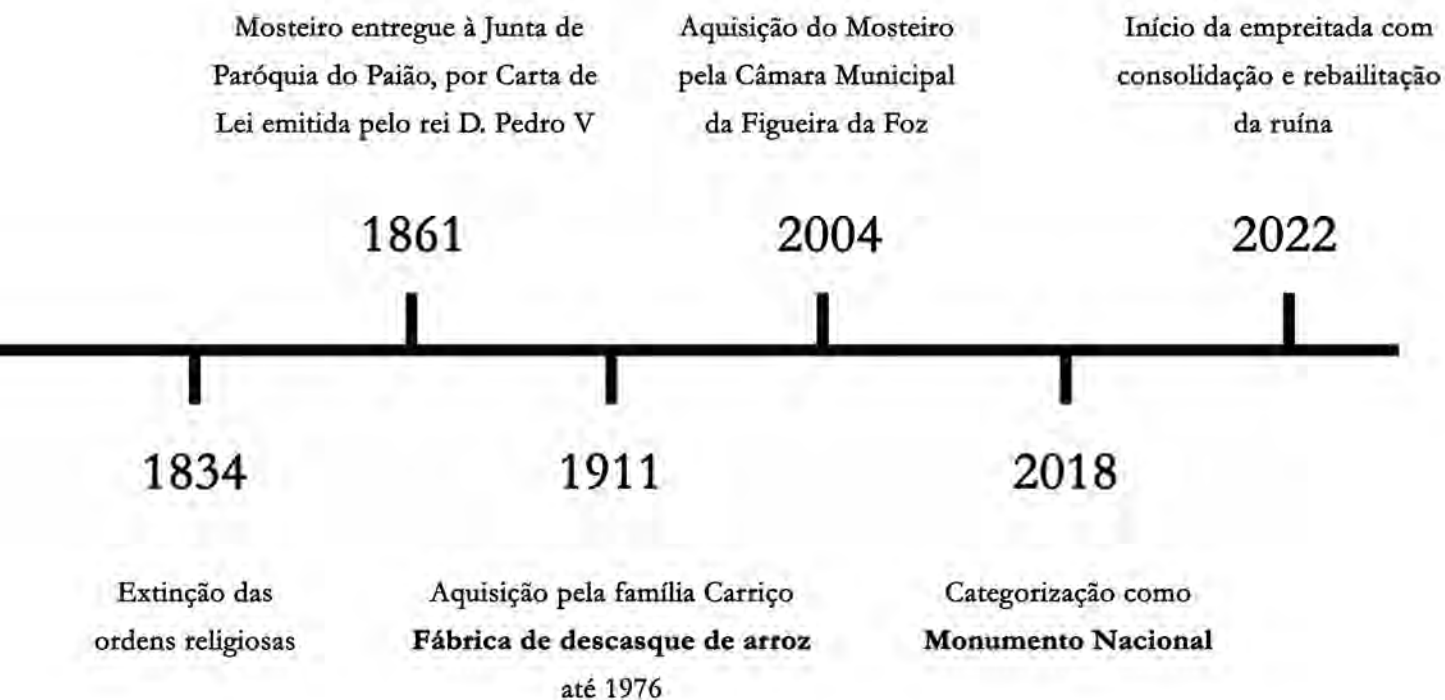




Fig. 8 | Monges cistercienses
e o trabalho no campo

1.1. A ORDEM: DE CISTER À FUNDAÇÃO DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

«Nos finais do século XI, ultrapassadas as perturbações milenaristas, a nova centúria apresentou-se bastante promissora para a Europa: as maiores calamidades tinham terminado; a Igreja lentamente conseguia restaurar o movimento da Paz de Deus; a produção agrícola registava um crescimento sustentado, o que favorecia a expansão comercial, com novos mercados e feiras. Simultaneamente assistiu-se a um gradual renascimento urbano, sustentado por uma maior prosperidade económica, à qual se associou uma progressiva evolução do nível intelectual e artístico, impulsionando também alguma melhoria no campo social.» (Cabete, 2014: 15)

É neste contexto de prosperidade e desenvolvimento urbano, económico, artístico e social que se veem nascer movimentos espirituais vanguardistas, na procura de respostas aos desafios da contemporaneidade, abrindo o caminho para um conjunto de experiências de renovação e fundação de novas ordens religiosas. Focando uma em particular, a origem da Ordem de Cister remonta a 1098, tendo França como palco. O rosto fundador da ordem é atribuído a Roberto de Molesmes, um monge beneditino ligado à reforma de Cluny, que se mostrava insatisfeito para com a vivência precária da espiritualidade nos mosteiros nos quais habitava. Na incapacidade de renovar o próprio mosteiro, partiu com alguns dos seus companheiros em busca do chamado *«desertum»*, refugiando-se assim nos limites da floresta de Borgonha, em Dijon, um lugar deserto e isolado envolto em pântanos e terras bravias, tal como mais tarde viria a ser requisito fundamental da ordem, onde fundou um novo mosteiro - o chamado *«Novum Monasterium»* - a abadia de Cister.

Embora não fosse sua intenção a criação de uma nova ordem senão somente a renovação da Ordem de São Bento da qual era praticante, a realidade é que se viram reunidas as condições favoráveis ao surgimento de uma nova ordem: a Ordem de Cister (Cabete, 2014: 18). Esta não nasceu fruto de uma oposição direta a Cluny, mas antes de um desejo de vivência de algo diferente, um novo misticismo. Tendo por base os princípios fundadores da Regra Beneditina, como o *«Officium Dei»* [ofício divino], a humildade, a obediência e a castidade, a estes se juntavam agora a solidão, a pobreza, a oração, o silêncio



Fig. 9 | Vista do mosteiro dos campos agrícolas
2022

e o trabalho manual como pedras basilares da comunidade, sendo o último o maior fator de diferenciação entre as duas doutrinas. O «*Novum Monasterium*» era assim constituído por monges cenobitas, uma comunidade eremítica que vivia isolada da sociedade (Cabete, 2014: 18).

Uma das figuras de igual importância na história da ordem embora não ligada à sua fundação, é Bernardo de Fontaine, abade de Claraval, que se destacou como um dos principais impulsionadores da Ordem de Cister por toda a Europa. Conhecidos pela sua multidisciplinidade, os monges cistercienses marcaram a história em diversos campos, demonstrando-se pioneiros no povoamento e desenvolvimento das terras que ocupavam, explorando-as e tornando-as férteis quando assim não era o caso, trabalhando desde a agricultura, a viticultura, a pesca e a indústria de moagens. Mas para além da agronomia, e reforçando a multidisciplinidade que lhes era característica, destacaram-se igualmente pelo seu forte e vasto conhecimento intelectual e pela partilha do saber. Aliada à devoção religiosa que praticavam, a vivência da ordem passava por estabelecer uma harmonia entre a espiritualidade e o quotidiano. A isto soma-se ainda a sabedoria nos campos da Arquitetura e da Arte, sendo esse o maior legado que desta ordem permaneceu até aos dias de hoje. Prova viva de tal legado são os seus cenóbios construídos por toda a Europa e, com especial destaque nesta dissertação, as atuais ruínas do Mosteiro de Santa Maria de Seiça, pedras maciças que carregam em si cerca de 800 anos de história, cuja fundação está inteiramente vinculada à Ordem de Cister.

Em Portugal, a história da Ordem de Cister remonta para o século XII. O monarca D. Afonso Henriques desde logo se assumiu como seu patrono, impulsionando a vinda dos monges brancos para o novo país em formação, por volta do ano de 1130. Na procura por lugares despovoados, junto a florestas ou zonas desabitadas - o chamado «*desertum*» - com proximidade a cursos de água fundamentais à sua sobrevivência e sustento, os monges cistercienses começaram por se instalar na região norte do país, mais precisamente no vale do Douro. O primeiro mosteiro cisterciense fundado em território português crê-se ser o de São João de Tarouca, na região do Douro, e atribui-se-lhe a data de fundação de 1144 (Sousa, 2005: 92). A este seguem-se outros tantos, entre os quais, o mosteiro de Alcobaça, conhecido como a abadia mãe de Portugal e uma das mais significativas da ordem, e ainda o objeto de estudo desta dissertação: o Mosteiro de Santa Maria de Seiça.

Na margem sul do Mondego, imerso numa densa paisagem arbórea, surge o conjunto monástico patrimonial, cuja fundação data de 1195. Numa paisagem envolvente onde se reconhece o «*desertum*» procurado pela ordem, a sua extensão é maioritariamente ocupada por uma área extremamente fértil, onde se estendem arrozais e terrenos agrícolas alimentados pela ribeira de Seiça - que hoje já pouco alimenta devido à escassez de água -,



Fig. 10 | Vista do mosteiro da Capela
de Nossa Senhora de Seiça
2020

ao longo da qual se distribuem pontualmente os moinhos de água que outrora trabalhavam em uníssono e que agora se veem ruir, tal como o próprio mosteiro. Esta ribeira orientada no sentido sudoeste-nordeste, segundo consta, era navegável até à atual Marinha das Ondas, tendo permitido o transporte de cada uma das pedras que suportam hoje o mosteiro efetuado via barco (Gomes & Veiga, 2002: 42).

A eixo do conjunto monástico, no sentido poente, desenha-se um percurso que nos guia à descoberta da pequena e discreta Capela de Nossa Senhora de Seiça, uma obra representativa da arquitetura barroca, cuja edificação se encontra vinculada à origem do mosteiro, por via de lendas e histórias contadas pelas suas gentes. Nesse sentido, e reconhecendo como fundamental a análise do *património imaterial* do conjunto edificado para a sua total compreensão, tornou-se necessário conhecer tal legado.



Fig. 11, 12, 13 e 14 | Telas ilustrativas da lenda do abade João

1.2. O MOSTEIRO: DAS LENDAS AO MONUMENTO NACIONAL EM RUÍNA

Tal como a maioria dos legados históricos ancestrais, o Mosteiro de Santa Maria de Seiça vê as suas origens associadas a acontecimentos lendários marcados por prodigiosos milagres, estando a sua história totalmente vinculada à da Capela de Nossa Senhora de Seiça. Este *património imaterial*, que se mostra fundamental para a compreensão da relação com a população que protagonizou o quotidiano do mosteiro ao longo dos tempos, reflete de igual forma a *memória* e *identidade* desta comunidade. Desta forma, apresentam-se de seguida as duas lendas conhecidas acerca do conjunto patrimonial: a lenda do abade João, ligada à fundação da Capela de Nossa Senhora de Seiça, e a cura milagrosa do cavaleiro de D. Afonso Henriques, que viria a dar lugar à edificação do Mosteiro de Santa Maria de Seiça.

A primeira e mais antiga lenda tem como protagonista D. João. Detentor de linhagem real e cansado do seu modo de vida, deixou para trás todos os seus privilégios e ingressou no Mosteiro de Lorvão, onde depois de monge se tornou abade. Aquando da primeira invasão árabe a Montemor no ano de 848, o seu sobrinho, rei Ramiro I, defendeu corajosamente o castelo recuperando a sua posse e atribuiu a proteção do edificado ao seu tio (Borges, 1987: 178). Contudo, tal período estava longe de terminar e, com o objetivo de conquistar o privilegiado ponto estratégico que era o castelo, o exército mouro regressou erguendo em redor da fortaleza um cerco cerrado, o que resultou numa grande escassez de mantimentos para os habitantes do castelo. Perante tal ameaça, e adivinhando um desfecho de derrota, num ato de desespero, o abade João ordenou que degolassem todas as crianças, mulheres e inválidos, poupando a população cuja proteção lhe tinha sido confiada de ser escravizada ou inclusive morta de forma tortuosa pelo inimigo.

Posto isto, enterraram os mortos e «(...) *choraram tanto, tanto até que o desejo de vingança lhes secou a água dos olhos. E ficaram de olhos abertos tanto de dia como sobretudo pela noite calada*». (Gomes & Veiga, 2002: 33). Tal tragédia foi a que lhes concedeu a vitória, permitindo-lhes perceber a estratégia do inimigo, que se mascarou na tentativa de entrar castelo adentro. Encontrando-se detentor de informação privilegiada, o abade João antecipou-se e foi ao

Fig. 15 | Gravura da Capela de Nossa
Senhora de Seiça
1887



Fig. 16 | Capela de Nossa
Senhora de Seiça
2022



encontro do inimigo utilizando a mesma estratégia, tendo-o matado de um só golpe. Os mouros rapidamente se retiraram em debandada em direção à mata de Seiça e os cristãos, seguindo-os e vendo-se em número inferior, temeram pela sua vida. Contudo, foi nesse momento que uma voz soou nos céus gritando «*Cessa! Cessa!*». Assim que as nuvens se abriram, a figura de Nossa Senhora com o Menino ao colo desceu ao seu encontro, assustando os mouros que de imediato se retiraram, atribuindo a vitória aos cristãos, que se encontravam «*(...) ajoelhados em lágrimas de agradecimento e saudade (...)*» por aqueles que tinham matado (Gomes & Veiga, 2002: 34). Contudo, é ainda em Seiça que o abade João recebe a notícia da milagrosa ressurreição de todos os que tinha condenado à morte e, como forma de agradecimento, ordena a construção de uma pequena ermida em devoção à Virgem Maria naquelas matas. Nela, o abade João passou o resto dos seus dias, recebendo vários monges que procuravam conforto na espiritualidade do local (Gomes & Veiga, 2002: 34).

Regista-se, todavia, numa perspetiva histórica e documentada, que por volta de 1590 a primitiva ermida se encontrava em tal estado de *ruína* que obrigou à sua demolição, dando lugar à atual Capela de Nossa Senhora de Seiça, cuja data de fundação - 1602 - se encontra inscrita sobre a porta principal. Tal intervenção decorreu baixo ordem do abade Frei Manuel das Chagas, responsável pelo mosteiro à data, «*(...) e não só a capela, como também uma casa para recolher osromeiros, da qual, hoje, não existem os menores vestígios.*» (Cintrão, 1998: 25). Ao longo do tempo, a capela foi palco de sucessivas intervenções, nomeadamente na segunda metade do século XVIII, das quais se reconhece o trabalho no seu invólucro exterior e ainda a decoração do seu interior, tal como nos chegou até aos dias de hoje (Eusébio, 2017: 37). Já no século XX, a capela viu-se alvo de obras de manutenção, desde a «*(...) recuperação das coberturas, à consolidação das alvenarias e das cantarias e à recuperação dos rebocos e dos acabamentos, devolvendo-lhes o aspecto cuidado que hoje em dia podemos presenciar ao visitar este edifício.*» (Eusébio, 2017: 38).

Reconhecida como Imóvel de Interesse Público a partir de 1970, ainda hoje a Capela de Nossa Senhora de Seiça se revela um marco importante para todos os crentes e devotos à Virgem. Detentora de uma beleza sublime tanto no exterior como no interior, com uma planta octogonal, a sua construção segue as linhas orientadoras do estilo barroco. A envolver o edifício estende-se um alpendre suportado por colunas dóricas em pedra e estas, por sua vez, assentam num pequeno muro que protege e delimita o espaço. Com duas portas a eixo, o corpo edificado ergue-se sob o telhado octogonal na procura de captar luz para o seu interior, possível através da abertura de cinco vãos nos alçados da cúpula oitavada. No seu interior, existe uma riqueza artística e histórica imensa. As paredes cobrem-se de azulejos de fabrico coimbrão e telas ilustrativas das demais lendas decorrentes



Fig. 17, 18 e 19 | Telas ilustrativas da lenda da cura milagrosa do cavaleiro de D. Afonso Henriques

no lugar, que contam a lenda do abade João e a que a seguir se descreve (Correia, 1953: 99).

Seguindo a linha cronológica e evocando a segunda lenda, esta diz respeito ao primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques. Segundo consta, o monarca fora enviado numa viagem terapêutica para se libertar da melancolia que o assombrava. É então que, no Couto de Barra, onde se diz ter existido um pequeno porto (Cabete, 2014: 30), a tripulação decide desembarcar e, tomando conhecimento de uma ermida associada a práticas milagrosas erguida ali perto, o rei desejava ir ao seu encontro. Porém, na viagem até à mesma, um dos seus cavaleiros e amigo caiu por terra dando-se como morto. A peregrinação à ermida continuou levando D. Afonso Henriques a cair novamente na profunda melancolia e tristeza, e quando lá chegaram, o monarca rezou convictamente pela sua alma, concretizando-se o milagre da sua ressurreição (Cabete, 2014: 30). Envoltos numa enorme alegria e incrédulos com o sucedido, mais espantados ficaram quando um velho ermitão os abordou e lhes deu a conhecer a lenda que sucedera naquele lugar, e que originara a construção do oratório. Não se conseguindo abster de tal milagre, e detentor de uma forte devoção à Virgem, D. Afonso Henriques de imediato ordenou a fundação e construção de um convento naquele mesmo lugar, que viria mais tarde a entregar aos religiosos de Lorvão, em 1175 (Gomes & Veiga, 2002: 44).

Mas para toda a lenda existe uma explicação histórica, e no que diz respeito à fundação do mosteiro, esta explicação atribui-se à existência de documentação que a comprova. Os primeiros registos da construção de um mosteiro naquele lugar datam de 1162, onde se descreve um mosteiro «(...) *quem sabe se de reduzidas dimensões, desconhecendo-se contudo e em absoluto a sua antiguidade e importância.*» (Cabete, 2014: 33) erguido baixo ordem do primeiro monarca português que, ciente da posição estratégica em que se encontravam tais terrenos pela proximidade à fronteira com a mourama e a costa marítima, pretendia povoar as zonas desabitadas da margem sul do Mondego. Em 1175 regista-se a carta de Couto outorgada em Coimbra por D. Afonso Henriques, documento no qual o monarca incentiva à construção de um mosteiro doando o Couto da Vila de Santa Maria a Velha a D. Paio Viegas, que viria a ser abade do Mosteiro de Santa Maria de Seiça, encorajando os monges beneditinos do Mosteiro de Lorvão a desbravá-las e a fertilizá-las, de forma a atrair e fixar novas gentes, revelando-se um movimento metódico e estratégico de colonização.

É em 1195, após a morte de D. Afonso Henriques e a subida ao trono do seu herdeiro, D. Sancho I, que a lenda encontra a história. Até então, o território envolvente do mosteiro era dividido em três coutos: o Couto de Lavos, o Couto do Lourçal e o Couto de Seiça - este último criado por D. Afonso Henriques aquando da fundação do mosteiro. Porém, nesta data, o rei D. Sancho I decidiu aumentar o território coutado por seu pai e cria o Couto da Barra, que incluía a Terra Nova - assim se chamavam os terrenos do

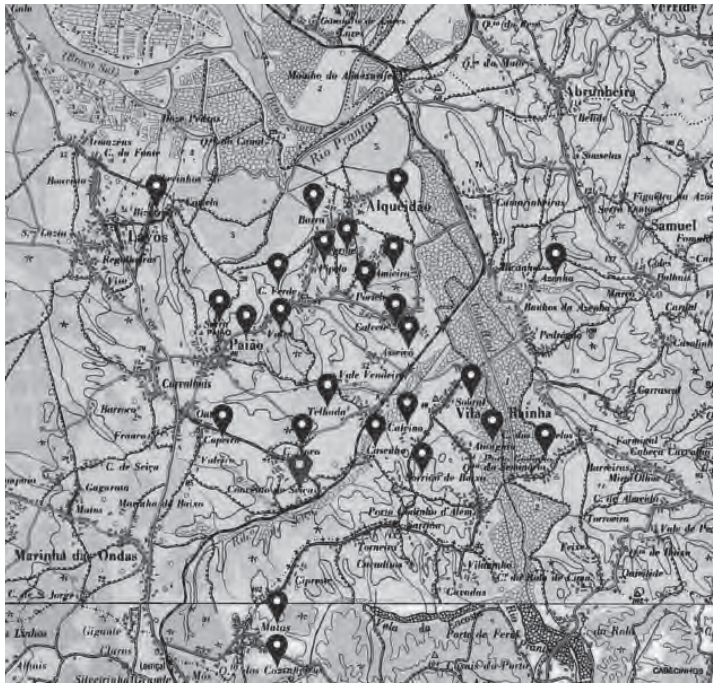


Fig. 20 | Lugares que integravam o Couto da Barra



Fig. 21 | Gravura do Mosteiro de Santa Maria de Seixa
1887

mosteiro, ainda por desenvolver à data da sua fundação - e a herdade da Barra - apelidada de Terra Velha por possuir já habitantes na altura. Este, que passara a incluir o Mosteiro de Santa Maria de Seiça, foi doado pelo monarca à abadia mãe de Santa Maria de Alcobaça, atribuindo o conjunto monástico à ordem de Cister. Mais tarde, em 1221, o Papa Honório III colocou o mosteiro sob a sua proteção apostólica, atribuindo ao ainda jovem Mosteiro de Santa Maria de Seiça segurança e vitalidade (Cabete, 2014: 35).

O conjunto patrimonial passou então a ser habitado pela comunidade cisterciense, cuja vivência se revelava bastante organizada e hierarquizada. O seu quotidiano desenrolava-se através de uma rotina onde o tempo se distribuía de forma equilibrada entre o culto divino (*«opus Dei»*), o trabalho manual (*«opus manuum»*) e a leitura espiritual (*«lectio divina»*). A subsistência do mosteiro assentaria maioritariamente na produção agrícola e nos trabalhos manuais, destacando-se atividades como a agricultura, onde se procedia ao cultivo de linho e cereais e ainda a criação de gado.

O terreno envolvente do mosteiro não se revelava fácil de ser trabalhado, mas os monges cistercienses demonstraram-se fundamentais na recuperação dos solos e grandes impulsionadores do desenvolvimento daquele território. O edificado erguia-se envolvido por uma densa floresta, onde outrora cresciam espécies endógenas como sobreiros, carvalhos e pinheiros-bravos. Ladeado pela Ribeira de Seiça, que se ligaria ao rio Pranto, na sua margem cresciam espécies como choupos, salgueiros, freixos, sabugueiros, canaviais e juncais. Os pinhais que hoje se observam na sua envolvente foram, outrora, cobertos de vinhas, uma vez que a viticultura foi igualmente implementada pelos monges na região, tornando-a uma grande produtora de vinhos que em tempos era transportado via barco através da Ribeira de Seiça, que se diz ter sido navegável até à foz do Rio Mondego, bem como aos lugares de Soure, Coimbra e Montemor-o-Velho (Cintrão, 1998: 47).

Mas, para além de todas as atividades agrónomas, os monges cistercienses demonstraram-se igualmente mestres na horticultura. Dentro dos limites da cerca monástica, propagavam-se árvores de fruto e silvestres, plantas medicinais para a botica, grandes hortas e belos jardins que atribuíam à paisagem uma beleza e cor inconfundíveis, onde se destacavam com grande primazia os jardins dos claustros, nos quais, por regra, existiria uma fonte ao centro de onde corria água pelas quatro bocas voltadas aos pontos cardeais (Cabete, 2014: 70). Era nestes espaços verdes que os monges procuravam a paz de espírito e um contacto mais próximo com a natureza - a ordem original.

Em termos demográficos, o conjunto monástico viu-se passar por atribulados períodos. Foi por volta de 1348 que surgiu uma das maiores epidemias que viria a arrasar com maior parte da Europa - a peste negra. Esta, que terá dado entrada em Portugal a partir do porto de Buarcos, rapidamente se espalhou pelas imediações monásticas, tendo



Fig. 22 | Fotografia do Mosteiro de Santa Maria de Seiça



Fig. 23 | Fotografia do Mosteiro de Santa Maria de Seiça

arrasado com um grande número de monges que habitavam o cenóbio (Gomes & Veiga, 2002: 31). Contudo, o conjunto monástico lá foi sobrevivendo às intempéries e manteve-se em funcionamento.

Mais à frente na história, já no século XVI, iniciou-se outro duro capítulo na história do *monumento*. Dado o débil estado de conservação que o edificado apresentava, D. João III, contando com o apoio do Papa Paulo IV que concretizou a bula do seu antecessor Júlio III, dá ordem de extinção para o mosteiro de Seiça, de forma que todos os seus rendimentos fossem aplicados na construção de um novo convento em Carnide. Assim sendo, em 1555, o mosteiro foi extinto (Cabete, 2014: 53). Porém, após a morte de D. João III e com a vontade do cardeal D. Henrique, em 1559, o Mosteiro de Santa Maria de Seiça reabre portas, caracterizando-se como uma altura de renovação espiritual. Em 1567, criada a Congregação de São Bernardo, a Ordem de Cister torna-se ainda mais influente em Portugal e decide investir na reconstrução e reformulação dos seus mosteiros.

Neste sentido, e apresentando o mosteiro de Seiça sinais de grande fragilidade em 1572, por ordem do Cardeal D. Henrique e com a aprovação do atual rei, D. Sebastião, inicia-se a construção de um novo mosteiro, que veio substituir o primeiro de seu nome (Anttonen & Medlam, 2014: 16). Esta mostrou-se uma transformação significativa, na medida em que veio reformular a tipologia cisterciense presente no mosteiro na qual o arquiteto responsável foi o mestre de obras Mateus Rodrigues, que ergueu o novo mosteiro a norte da igreja primitiva, renovado pelo estilo maneirista. A igreja, por sua vez, manteria a orientação nascente poente, como dita a tradição cristã, com a abside a nascente. Porém, em 1672, é demolida dando lugar a uma nova igreja, cuja fachada monumental e ornamentada com uma arquitetura chã permaneceu até aos dias de hoje. Terminadas as obras, relata-se que o Mosteiro albergou um Centro de Estudos Filosóficos, pertencente ao Colégio de Santa Cruz de Coimbra, que embora de reduzida afluência, veio impulsionar o desenvolvimento socioeconómico do lugar.

Com a extinção das ordens religiosas em 1834, o colégio foi transferido para Alcobaça e o conjunto monástico deixado ao abandono, tal como os outros edifícios seus parentes. Em 1861, após Carta de Lei emitida pelo rei D. Pedro V, o mosteiro passa a pertencer à Junta de Paróquia do Paião, já num estado considerável de *ruína*, de forma que o recheio do mesmo pudesse ser utilizado para as obras de intervenção a decorrer na Igreja Matriz do Paião. Perante o mau estado desta, chegou a ser ponderada a hipótese de transferir o culto religioso para a igreja do mosteiro, contudo, pela sua localização isolada e distante das povoações que servia, tal hipótese foi de imediato descartada (Pinto & Gaspar, 2012: 78).

Condenado ao esquecimento, o mosteiro iniciou o seu período de degradação

Fig. 24 | Instalação da antiga fábrica
de descasque de arroz
2010



Fig. 25 | Chaminé fabril
abril 2021



Fig. 26 | Antigo escritório do Carriço
setembro 2020



e *ruína*. Os seus pertences foram, ao longo do tempo, ora vendidos e repartidos pelas demais construções religiosas dos lugares envolventes, ora roubados e danificados, por se encontrarem desprotegidos. Porém, foi em 1888 que se deu a maior e mais radical transformação que o conjunto monástico viria a sofrer, com a delimitação do novo troço de caminhos de ferro da linha do Oeste, que ligaria a Figueira da Foz à capital. Consequentemente, a capela-mor, o transepto e a cúpula da igreja foram demolidos, deixando uma cicatriz irre recuperável no *património arquitetónico* edificado naquele local. Esta transformação que se revelou uma atrocidade desmedida, é sucedida pela venda do mosteiro a particulares. No ano de 1895, Manuel Marques Leitão adquire o conjunto monástico e não lhe vendo qualquer tipo de potencial, em 1911 vende o mosteiro e os terrenos envolventes a Joaquim dos Santos Carriço, residente do Brasil que ao chegar a Portugal se deparou com um «(...) *monte de ruínas envolvidas por um enorme silvado.*» (Sousa, 2019: 14), evidenciando o estado deplorável no qual o património edificado se encontrava.

Numa visão empreendedora de reaproveitamento do espaço e de rentabilização económica da atividade, Joaquim dos Santos Carriço apropriou-se das ruínas dando lugar à construção de uma unidade industrial. Sendo um ateu confesso e não mostrando qualquer interesse por devoções religiosas, desenvolveu uma unidade fabril ligada à moagem do milho, e apenas em 1917 surge a Fábrica de descasque de arroz. O espaço do mosteiro mostrava-se de um enorme potencial para a construção desta unidade fabril, uma vez que se apresentava como um edifício de imponente altura e verticalidade, cujos espaços amplos seriam uma mais-valia no processo industrial, bem como a proximidade com a linha do Oeste e ainda o abastecimento de águas permitido pela Ribeira de Seiça. Para o funcionamento da fábrica, recorreu-se à construção de uma estrutura de madeira no interior da igreja, com dois pisos suspensos em colunas de madeira e interligados por um conjunto de escadarias. Estrutura essa elaborada por mão de carpinteiro, permanecendo robusta e firme mesmo após o fecho da fábrica em 1976.

A instalação da unidade fabril no edificado deu lugar a construções espúrias que enfatizaram a crescente descaracterização do conjunto monástico. Para além da estrutura de madeira que invadiu o interior da igreja e a construção de uma parede de betão que dividiu e desvirtuou a espacialidade da nave central, outras adições insólitas ainda hoje se leem na sua composição, tais como o volume correspondente ao escritório de Carriço localizado no alçado sul da igreja, a imponente chaminé em tijolo e o armazém, que viria a ocupar a zona da ala nascente do mosteiro igualmente demolida previamente. Com o objetivo de estabelecer uma zona de descargas e acesso aos vagões dos caminhos de ferro, diz-se ter sido construída uma plataforma de escadarias no espaço entre a igreja e a linha férrea não existindo, contudo, qualquer vestígio que comprove a existência da mesma.



Fig. 27 | Fogaçu da torre sineira da igreja
setembro 2020

Com a desativação da fábrica, sucedeu-se novamente um período de degradação que deteriorou por completo a sua condição. O estado de abandono contribuiu para a sua *ruína* e, infelizmente, é apenas no início do novo século, mais precisamente no ano de 2002, que o mosteiro é classificado como Imóvel de Interesse Público, comportando vestígios tanto do *património* religioso português como do *património* industrial cuja finalidade se baseava em dar resposta às necessidades da época. Em 2004 a Câmara Municipal da Figueira da Foz celebra escritura de compra com António Carriço, detendo intenção de averiguar o estado de degradação do conjunto monástico. Nesse sentido, é elaborada a Carta de Risco pela DGEMN no mesmo ano e, sete anos mais tarde, em 2011, procede-se à elaboração e publicação de outro documento da mesma natureza, demonstrando analiticamente o estado de degradação do edificado patrimonial.

Apesar da categorização hierárquica significativa enquanto *património cultural*, o Mosteiro de Santa Maria de Seixa permanece atualmente em estado de *ruína*, tornando-se um risco e inclusive um perigo para quem por ele passa ou, inclusive, o visita. Muitos dos seus elementos colapsaram e outros encontram-se no limite de ceder, o que leva a um crescente sentimento de indignação para com as entidades patronais que por ele se demonstraram responsáveis ao longo do tempo. Afinal de contas, de que forma se permite que *património* nacional classificado alcance um ponto tão perigosamente avançado de degradação?

«O Património classificado ou a classificar tem de ser encarado como um contributo para a qualidade de vida, social e cultural, das comunidades. Estas o vão sentindo e já vão reclamando a sua protecção. A experiência mostra-nos que o Património pode ser muito mais bem defendido pelas associações locais de defesa do património e pelas forças locais que pelo poder central.» (Almeida, 2019: 416)

Perante a insuficiente ação por parte das entidades públicas, surge por parte da comunidade de Seixa uma grande vontade de salvaguardar a peça de história e *património* erguida no silêncio dos arrozais do Baixo Mondego. Desta força coletiva nasce a Associação dos Amigos do Convento de Santa Maria de Seixa (SMS), no dia 30 de outubro de 2013. Aqui se iniciou um longo percurso de valorização comunitária do Mosteiro de Santa Maria de Seixa por parte dos cidadãos, que não pouparam esforços na divulgação daquele que faz parte do *património* edificado da freguesia do Paião. Unindo esforços com as demais entidades, começaram um trabalho que perdura até hoje, cujos objetivos passam genericamente pela proteção e salvaguarda do *património* histórico, cultural e ambiental que o convento representa para a região e para o país. Neste sentido, a associação desenvolveu várias atividades tais como tertúlias, exposições e inclusive, a criação de um grupo denominado “Rota de Seixa” que permitiu que as pessoas percorressem os caminhos envolventes do



Fig. 28 | Visita de turma ao local
Mosteiro de Santa Maria de Seixa
setembro 2020

conjunto monástico e conhecessem de perto a sua rica envolvente natural.

Arriscar-me-ia a dizer que a criação desta associação em muito ajudou para que, em 2015, a autarquia por fim começasse a intervir no espaço. No dia 18 de setembro de 2017 foi apresentado no Salão Nobre da CMFF, o anteprojecto para a preservação do Convento de Santa Maria de Seça, da autoria do Atelier 15 Arquitectura, encabeçado pelos arquitetos Alexandre Alves Costa e Sergio Fernandez. Em novembro do mesmo ano, a CMFF enviou para a Direção Regional de Cultura do Centro um pedido de alteração do grau de classificação do Convento de Seça de Imóvel de Interesse Público para Monumento Nacional, o que acabou por finalmente suceder em 2018. No mesmo ano, foi esclarecido pela CMFF à SMS a intenção da autarquia na reabilitação do conjunto monástico, que visaria à criação de um centro interpretativo, um espaço cultural aberto a todos, no qual a SMS poderia inclusive vir a desempenhar funções na dinamização do mesmo. A 19 de abril de 2021, a CMFF adjudicou a obra de reabilitação e consolidação do mosteiro, orçamentada em cerca de 2,7 milhões de euros, cujo projecto consiste exclusivamente na consolidação da fachada monumental em ruínas da igreja e na reabilitação do edifício monástico adjacente, deixando unicamente a chaminé como vestígio e memória do período de vida fabril que se viu instalado no *monumento*.

No presente ano de 2022, deu-se início à empreitada cujos trabalhos se encontram em desenvolvimento, marcando assim o início de um novo e tão aguardado capítulo para o *património* materializado no Mosteiro de Santa Maria de Seça, que por muitos se viu esquecido e ignorado ao longo do seu período de vida. Contudo, nunca assim se viu considerado para a população que dele usufruiu enquanto protagonista no quotidiano individual e coletivo.

O Mosteiro de Santa Maria de Santa Maria de Seça revela-se um *monumento* que apela à *memória* daqueles que o conheceram no seu esplendor e ainda hoje se demonstra palco da vivência quotidiana, aquando das festividades populares de Seça: a Festa de Nossa Senhora em maio, e a Feira D’Ano em agosto, cujos inícios remontam ao século XVI, no reinado de D. Manuel I e que perdura até aos dias de hoje, celebrada todos os anos no espaço imediatamente em frente ao imponente mosteiro onde outrora grandes carvalhos e sobreiros concediam sombra aos residentes, demonstrando que, independentemente do seu estado de *ruína*, este pode e deve ser figurante na vivência quotidiana da comunidade.

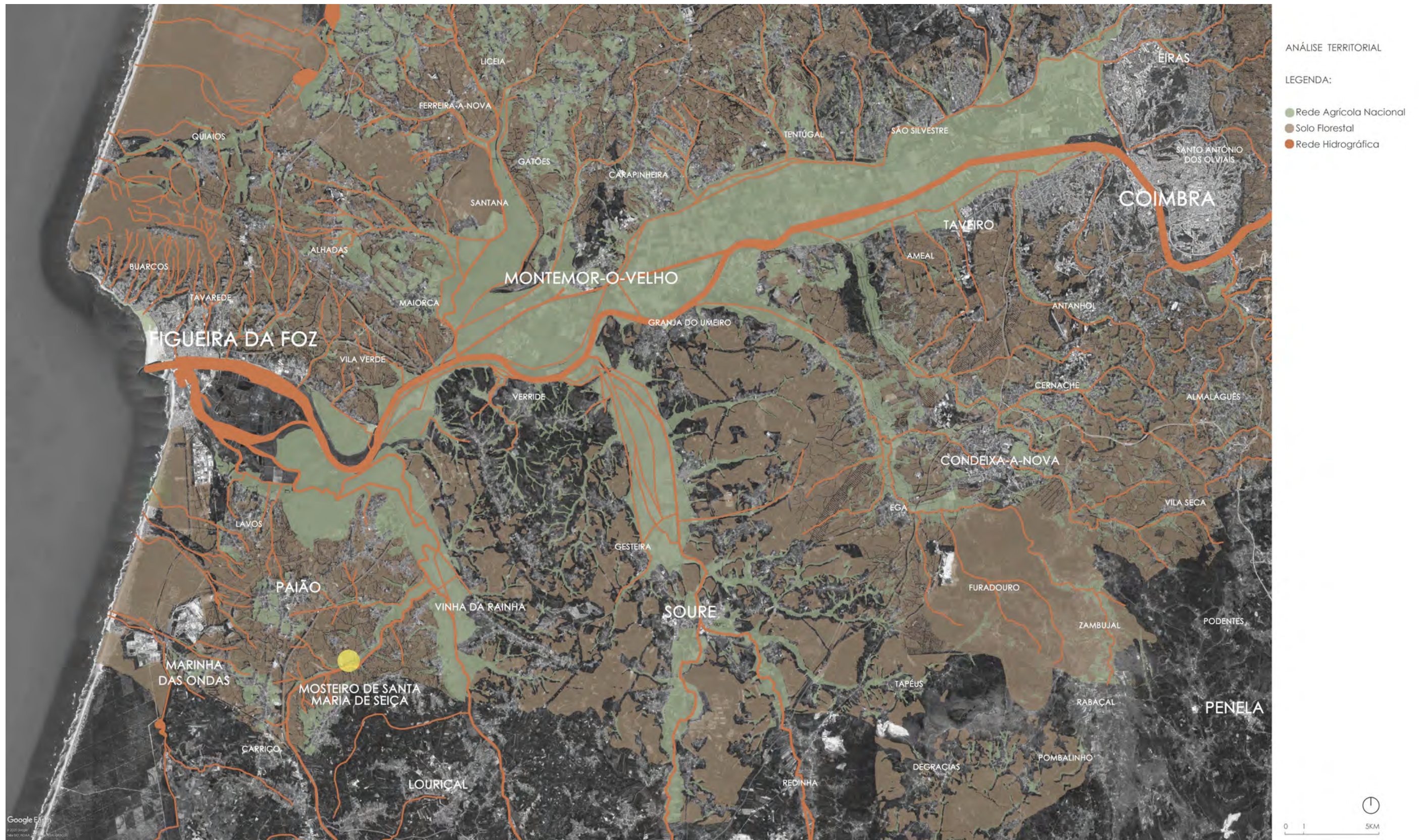


Fig. 29 | Planta de usos do solo não edificado
Análise territorial realizada em turma

1.3. O LUGAR: DOS ARROZAIIS DO BAIXO MONDEGO AO SILÊNCIO DE SEIÇA

A compreensão do lugar demonstra-se tão importante quanto o reconhecimento do *monumento* que nele se insere, uma vez que se demonstrou como elemento decisivo para a sua implantação. Como referido anteriormente, a ordem de Cister procurava lugares remotos e férteis para a implantação dos seus cenóbios - o chamado «*desertum*». No caso de Seiça, o vale que acolheu a construção cisterciense, apresentava todas as características procuradas pela ordem para a construção de um cenóbio.

Contudo, e consequência da passagem do tempo, a paisagem que outrora dominava ao redor do conjunto monástico sofreu significativas alterações. Posto isto, com o intuito de conhecer o atual enquadramento territorial do *monumento*, desenvolveu-se uma análise realizada em turma, cujos principais objetivos se apresentam como o reconhecimento geográfico e demográfico da freguesia do Paião e a análise de relações territoriais e espaciais com a envolvente já estabelecidas, bem como as que poderão vir a surgir através da proposta de projeto. Deu-se assim lugar à elaboração de documentos gráficos que permitiram compreender este contexto.

A planta relativa aos usos do solo não edificado, elaborada a uma escala global, permite localizar o conjunto edificado do Mosteiro de Santa Maria de Seiça no território. O edificado situa-se na região centro do país, mais precisamente no distrito de Coimbra, no qual corre o rio Mondego que, por sua vez, desenha a paisagem cenográfica do chamado Vale Mondego, onde se insere o mosteiro cisterciense. Compreendido entre Coimbra, a nascente, e Figueira da Foz, a poente, este território mostra-se vasto e preenchido de terrenos férteis nos quais se estendem arrozais e campos agrícolas pertencentes à Rede Agrícola Nacional que ainda hoje permitem à região a sua independência económica, consequência da rede hidrográfica que se desenvolve a partir do rio Mondego, conforme observado no documento. A partir do Mondego, correm os seus afluentes e através de um deles, o rio Pranto, nasce a ribeira de Seiça que ladeia o cenóbio cisterciense, alimentando os terrenos outrora lavrados e explorados pelos monges cistercienses, que à semelhança

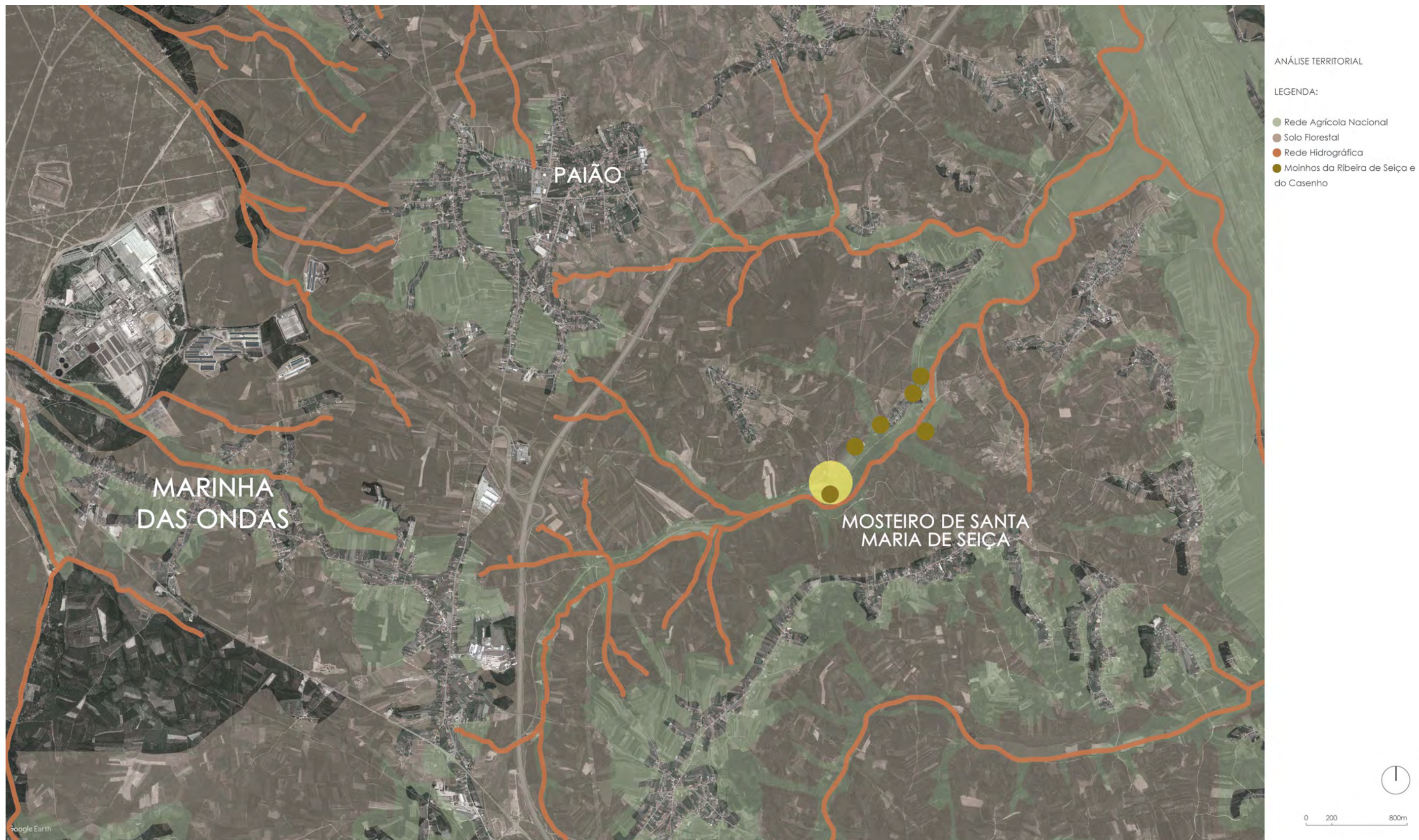


Fig. 30 | Planta de usos do solo não edificado, envolvente próxima
Análise territorial realizada em turma

das populações que hoje trabalham os campos agrícolas, subsistiam dos produtos que a terra lhes oferecia. Porém, hoje em dia, a ribeira já pouca água apresenta e os terrenos envolventes do mosteiro tomaram-se como esquecidos, permitindo que a área florestal ultrapassasse em grande significância a área agrícola, conforme observado na planta relativa aos usos do solo não edificado a uma escala mais próxima.

Ainda ao nível do património natural, e como referido anteriormente, a paisagem envolvente do mosteiro sofreu tremendas alterações. Onde outrora dominariam espécies como choupos, salgueiros, freixos, sabugueiros, canaviais e juncais, alimentados pela Ribeira de Seiça, e imponentes sobreiros, carvalhos e pinheiros-bravos, atualmente encontra-se um grande vazio, rodeado por uma imensa mancha de eucaliptais e pinhais, sendo clara a urgência no tratamento desta paisagem. Ainda nesta planta, foi feito um levantamento da localização dos moinhos da Ribeira de Seiça e do Casenho que entre seis, apenas um se encontra em funcionamento.

Posteriormente, foi elaborada a planta relativa às redes viárias e ferroviárias e demais equipamentos. Nesta é possível identificar a rede rodoviária principal, que compreende autoestradas e itinerários principais, a rede rodoviária secundária, assinalando itinerários complementares e estrada locais, e ainda a rede ferroviária assinalando as principais estações de comboio. No que diz respeito aos equipamentos, estes foram identificados conforme diferentes áreas: equipamentos de saúde, culturais, de ensino e religiosos.

Procedendo à análise crítica do documento, confirmou-se o que já por todos era sabido: que o Mosteiro se encontra deslocado das demais povoações e envolto em acessibilidades precárias, porém não inexistentes, ladeado pela linha do Oeste que possibilita uma ligação com Marinha das Ondas, Figueira da Foz, Coimbra, e inclusive a capital portuguesa. Contudo, o apeadeiro de Seiça, localizado justamente no local de implantação do conjunto monástico, encontra-se atualmente desativado. Relativamente às ligações viárias, embora afastadas da sua implantação, permitem igualmente uma ligação com os demais núcleos urbanos, nomeadamente a autoestrada A17 e as nacionais N342 e N348.

No que diz respeito aos equipamentos, conclui-se que o conjunto monástico, embora erguido num vale isolado, possui uma proximidade a dois relevantes núcleos urbanos repletos de história e arte - Montemor-o-Velho e Coimbra - e a um terceiro mais recente, mas de enorme importância - Figueira da Foz - os quais se encontram bem servidos de equipamentos. Conclui-se assim que o Mosteiro de Santa Maria de Seiça poderá usufruir positivamente destas proximidades e acessos, a desenvolver na proposta de projeto.

Numa aproximação ao local de implantação do conjunto monástico, enquadrando



Fig. 31 | Planta de redes e equipamentos
Análise territorial realizada em turma

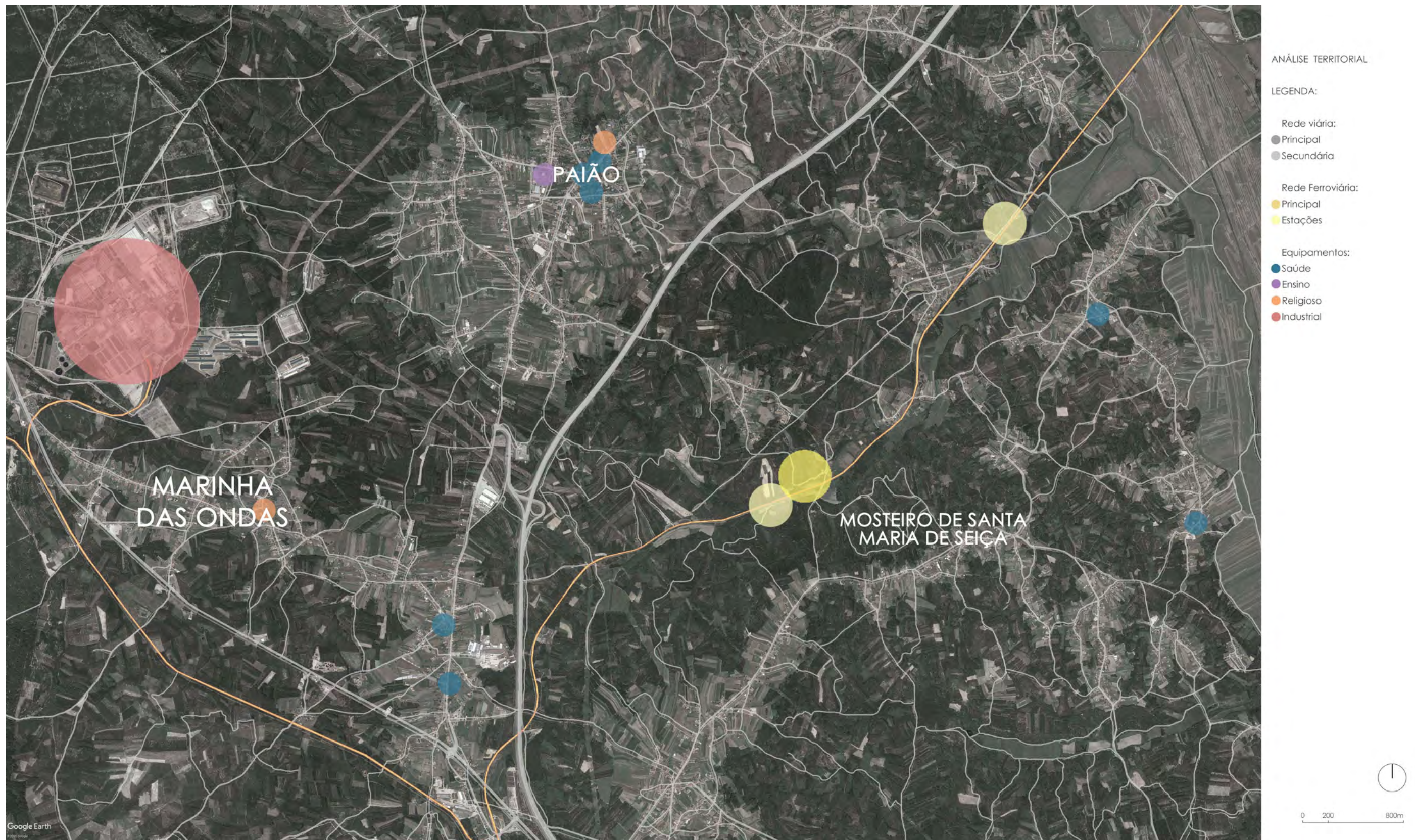


Fig. 32 | Planta de redes e equipamentos, envolvente próxima
 Análise territorial realizada em turma

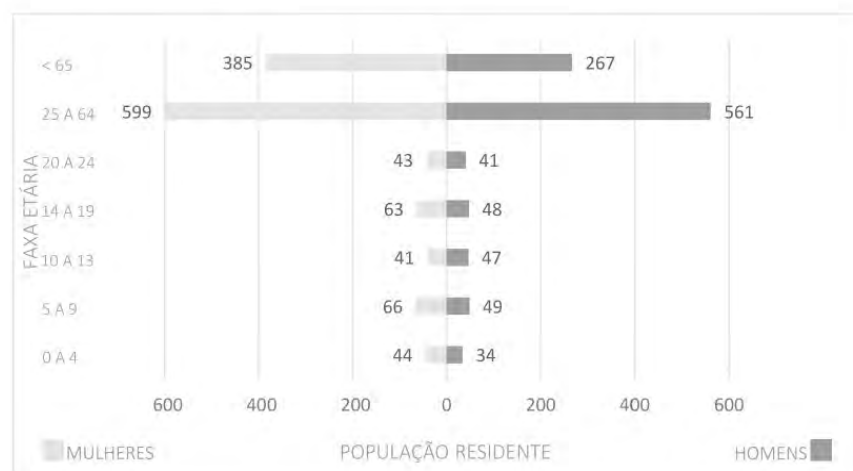


Fig. 33 | Faixa etária da população residente
Análise demográfica realizada em turma

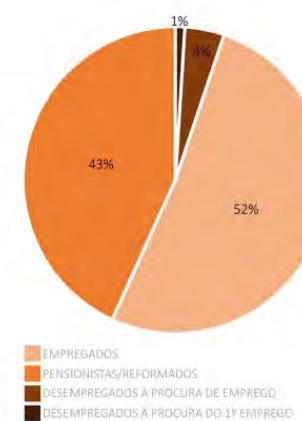


Fig. 36 | Empregabilidade da população residente
Análise demográfica realizada em turma

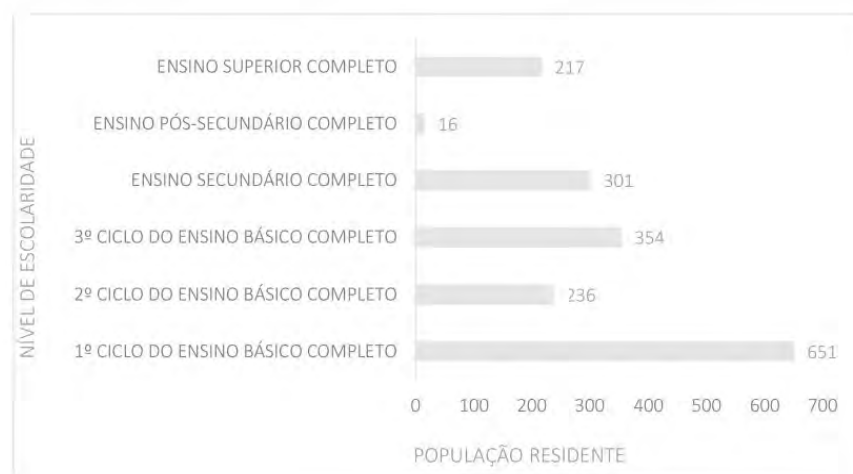


Fig. 34 | Nível de escolaridade da população residente
Análise demográfica realizada em turma

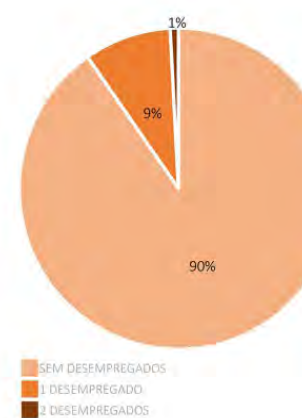


Fig. 37 | Empregabilidade por família
Análise demográfica realizada em turma

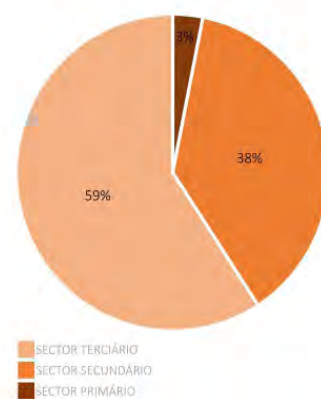


Fig. 35 | Setores de atividade da população residente
Análise demográfica realizada em turma

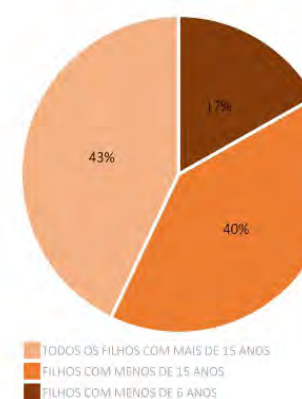


Fig. 38 | Idade das crianças por família
Análise demográfica realizada em turma

Marinha das Ondas e Paião, procedeu-se ao levantamento dos mesmos elementos. No que diz respeito à rede de equipamentos, após a identificação dos diferentes serviços, desde equipamentos de saúde, educativos, religiosos e industriais, tornou-se possível uma leitura crítica da oferta de serviços nas proximidades ao Mosteiro, que se revela escassa. Contudo, é compreensível, visto que nas reduzidas populações envolventes se verifica uma baixa densidade populacional.

Neste sentido, tornou-se fundamental a compreensão da demografia da freguesia do Paião. De forma a conhecer o tipo de população que o futuro programa funcional implementado no conjunto monástico irá servir, procedeu-se a um estudo demográfico de acordo com os censos de 2011, através dos quais foram elaborados gráficos e diagramas que a seguir se discriminam.

Na figura 32, representada por um gráfico de barras, observa-se que o género predominante é o feminino e que a faixa etária predominante se encontra na casa dos 25 aos 64 anos, seguindo-se a predominância da população com mais de 65 anos, o que indica uma faixa etária predominantemente adulta e relativamente envelhecida. No que diz respeito ao nível de escolaridade, analisando o gráfico da figura 33, observa-se a predominância de residentes com apenas o 1º ciclo do ensino básico concluído, sendo de notar também a escassa população que concluiu o ensino superior. Na figura 34, relativa aos setores de atividade da população, compreende-se que o setor predominante é o setor terciário, sendo que, nos primórdios da fundação do Mosteiro, o setor predominante seria o primário. Relativamente à empregabilidade da população residente, no gráfico da figura 35 observa-se que a maioria dos habitantes se encontra empregada, sendo as percentagens de residentes pensionistas ou reformados semelhantes. Com isto, conclui-se que a população da freguesia do Paião, no ano de 2011, se revelava bastante envelhecida. Fator esse que, muito provavelmente se manterá atual. No entanto, focando a análise na figura 36, compreende-se que maior parte das famílias residentes não detém elementos desempregados. Por último, através da figura 37 conclui-se que a maioria das famílias residentes possui filhos com idades superiores a 15 anos, sendo que a percentagem daquelas que têm filhos com menos de 15 anos se aproxima bastante à primeira. Já as famílias com filhos com menos de 6 anos são bastante reduzidas, concluindo-se que existem poucas crianças na freguesia do Paião.

Em tom de conclusão, foi possível constatar que a freguesia do Paião, tal como outras freguesias do interior do país, se encontra envelhecida e esquecida, tendo em conta a competição com os núcleos urbanos que a envolvem. Assim sendo, o programa funcional que foi elegido para implementação no Mosteiro de Santa Maria de Seiça, pretenderá devolver a este pequeno núcleo a vitalidade, o dinamismo e a independência económica que lhe é devida.



CAPÍTULO II: ÉTICA DE INTERVENÇÃO

«Briefly, an historic building is one that gives us a sense of wonder and makes us want to know more about the people and culture that produced it. It has architectural, aesthetic, historic, documentary, archaeological, economic, social and even political and spiritual or symbolic values; but the first impact is always emotional, for it is a symbol of our cultural identity and continuity—a part of our heritage.»

(Feilden, 2003: 1)

2.1. PATRIMÓNIO, MONUMENTO E RUÍNA

Uma vez que se pretende com a presente dissertação elaborar uma estratégia de intervenção em *património*, nomeadamente sobre um **monumento** em atual estado de *ruína*, como é condição do Mosteiro de Santa Maria de Seiça, tornou-se fundamental compreender a dimensão destes conceitos no panorama histórico e contemporâneo.

«Património. Esse território vasto de significados, campo de ambiguidades, tradições e contradições. Espelho mais ou menos fiel de uma sociedade em rápida e constante transformação, da comunicação global, do espaço de multidões que se cruzam, no tempo das novas solidões, da apologia do futuro e do saudosismo do passado, da procura de raízes e símbolos que atribuem ao homem um sentido de pertença, de identidade e de imortalidade.» (Campos, 2010: 258)

Ao longo da história, o conceito de *património* viu-se alvo de inúmeras reflexões e debates na procura da sua definição. Considerava-se *património* um *«bem de herança que descende seguindo as leis, de pais e mães para os seus filhos»* (Choay, 2009: 15), o que pressupunha a entrega de algo a uma nova geração que passaria, desde logo, a tomar responsabilidade pelo que lhe foi entregue. Esta noção ainda hoje se encontra presente na génese do conceito, que atualmente se descreve no dicionário como *«bem ou conjunto de bens, materiais ou imateriais, reconhecidos pela sua importância cultural»*. Isto demonstra que o conceito não se reduz a um simples substantivo, evoluindo para um conjunto de categorizações que se demonstraram fundamentais na sua construção e que o alargaram aos demais campos e espaços temporais.

O *património* pode ser dividido em duas áreas. O *património natural* que, tal como o nome indica, se refere ao que provém da natureza, isto é, tudo o que é independente da intervenção humana, e o *património construído*, que compreende tudo o que resulta da direta ação do homem. Mas não só do tangível se constitui o *património construído*, pelo que se lhe reconhecem novas dimensões, nomeadamente a material e a imaterial. *Património material*, tal como o nome indica, diz respeito à matéria, desde edifícios a documentos, esculturas



Fig. 40 | Conversadeira da sala abacial
setembro 2020

e obras de arte, enquanto *património imaterial* se refere ao intangível, do que se tornam exemplos as lendas, histórias e saberes por norma associados ao *património material*, no qual se integra o *património edificado*. Este último, que se mostra de grande relevância analisar na presente dissertação, subdivide-se e qualifica-se como arquitetónico, monumental, urbano ou paisagista e, conforme a sua origem temporal, pode ainda ser categorizado como histórico ou contemporâneo (Choay, 2009: 11).

Segundo descreve François Choay em *A Alegoria do Património*, a expressão *património histórico* «(...) designa um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada a dimensões planetárias e constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objectos que congregam a sua pertença comum ao passado: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e conhecimentos humanos.» (Choay, 2014: 11). Tal definição é reconhecida no Mosteiro de Santa Maria de Seça, um objeto proveniente da Arquitetura [um dos saberes e conhecimentos humanos que Choay descreve], o que lhe atribui a categorização de *património arquitetónico*, reconhecido na sua composição formal e material. Mas para além disso, o edificado é igualmente detentor de uma dimensão intangível, reconhecendo-se o seu *património imaterial* nas lendas e histórias que se contam sobre a sua origem. Narrativas que fortalecem o valor emocional do objeto e que, de imediato, interpelam à *memória* do que outrora existiu.

Concluindo, é possível afirmar que o conceito de *património* se aplica a tudo o que se mostra relevante para o reconhecimento da *identidade* de uma sociedade e, no caso do *património arquitetónico*, este apresenta-se diretamente relacionado com o conceito de *monumento*. Na sua etimologia, a palavra deriva do termo «*monumentum*» que, por sua vez, «(...) deriva do verbo *monere*: «*advertir*», «*lembrar à memória*». É então possível afirmar que se considera um monumento «(...) todo o artefacto (...) ou conjunto de artefactos deliberadamente concebidos e realizados por uma comunidade humana, (...) no sentido de fazer lembrar à memória viva, orgânica e afectiva dos seus membros, pessoas, acontecimentos, crenças, ritos ou regras sociais constitutivos da sua identidade.» (Choay, 2009: 16). O *monumento* é, antes de tudo, *memória* da história e da cultura do passado.

«Tanto para os que o edificam, como para aqueles que dele recebem as advertências, o monumento é uma defesa contra o trauma da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, sossega, tranquiliza, ao conjurar o ser do tempo. É garantia das origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios. Desafio à entropia, à acção dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, o monumento procura apaziguar a angústia da morte e da aniquilação.» (Choay, 2014: 18)

O conceito de *monumento* viu-se igualmente debatido e categorizado e, nesse sentido



Fig. 41 | Camadas construtivas reveladas pelo estado de degradação setembro 2020

surge o termo *monumento histórico*, consagrado em 1964, aquando da redação da Carta de Veneza, cuja definição não se vincula a uma memória viva, mas sim a um valor histórico e estético, isto é, o valor do saber, da mestria técnica. Contudo, John Ruskin afirma na sua obra *The Seven Lamps of Architecture*, que «(...) *Nós podemos viver sem [a arquitectura], adorar o nosso Deus sem ela, mas sem ela não podemos recordar.*» (Choay, 2014: 147). Ao afirmá-lo, torna a atribuir ao *monumento histórico* o seu valor emocional, caracterizando-o como a *memória* viva das gerações que nos precederam.

Antoni González Moreno-Navarro, arquiteto espanhol, afirma que a palavra *monumento* se destina a qualquer objeto construído e integrado no *património arquitetónico*, detentor de determinados valores que ele classifica como documental, arquitetónico e significativo (Moreno-Navarro, 1999: 17). A condição original do *monumento* é, sem dúvida, a documental que «(...), “*está en los papeles que llamamos documentos, y está en las piedras que denominamos unas veces fósiles, otras herramientas o útiles, otras esculturas, anfiteatros, calzadas, fustes, capiteles, templos.*”» (Moreno-Navarro, 1999: 17), reforçando a ideia de que o objeto nos conta a sua história pela sua simples existência, tornando-se o melhor e mais valioso documento informativo de si mesmo.

Para além de documental, atribui-se ao objeto um valor arquitetónico, que para o autor «(...) *radica en la eficacia con que responde a la función que la justifica (la función utilitaria y la simbólica), en la belleza formal y espacial, y en la racionalidad en la disposición de los materiales y sistemas constructivos.*» (Moreno-Navarro, 1999: 18). Acrescendo a este, o monumento apresenta ainda valor significativo, que está diretamente relacionado com o papel desempenhado enquanto protagonista na construção de uma *identidade* coletiva ou individual, proporcionando memórias, sentimentos e emoções.

«*Esta es la función de la memoria», dice Castilla del Pino, «[...] la construcción y, una vez construida, la conservación de la identidad.*» (Moreno-Navarro, 1999: 19)

Posto isto, conclui-se que a perda de qualquer *monumento* significaria a perda de um pedaço de história da humanidade, dos valores, técnicas e saberes nele reconhecidos e ainda da *identidade* que o mesmo atribui a uma comunidade. É neste sentido que a proteção e salvaguarda dos monumentos, que se demonstrou inexistente por um longo período de tempo, começa a tomar lugar na consciência comum.

A maior parte dos monumentos que até hoje resistiram, sobreviveram puramente pela sua qualidade e preservação estrutural, alimentada pela utilidade que detinham para a sociedade. Os demais edifícios aos quais não se reconhecesse qualquer utilidade acabavam ora demolidos ora deixados ao abandono, tornando-se assim *ruínas* esquecidas pelo tempo, «(...), *derrelictos que la historia ha abandonado en nuestros paisajes y que se han arrastrado a través de*



Fig. 42 | Obra de Giovanni Battista Piranesi, «*Rovine d'una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli*» 1770



Fig. 43 | Ruína do interior da nave da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Seica setembro 2020

ella entre la admiración o el desinterés, víctimas además de su propia caducidad material, y que muchas veces han adquirido un especial interés para la sociedad en sus fases ya terminales.» (Moreno-Navarro, 1999: 16), como é o caso do Mosteiro de Santa Maria de Seíça.

Segundo o Dicionário Priberam, a palavra *ruína* é definida como «*ato ou efeito de ruir; resto de edificio desmoronado; (...) perda; destruição; decadência, degradação; (...)*». Certo é que se mostra inevitável reconhecer a *ruína* como «*(...) algo construído deliberadamente pelo homem, posteriormente transformado por degradação, desmoronado ou escalavrado pelo tempo ou por causas naturais ou acidentais.*» (Tavares Dias & Alarcão, 2008: 7) e, infelizmente, é sobre esta condição que se reconhece a subsistência do conjunto monástico de Santa Maria de Seíça. Consequência direta do abandono por parte da sociedade que não lhe reconheceu mais utilidade, o edificio ficou assim entregue à passagem do tempo e às conseqüentes vicissitudes que foram agravando o seu estado de degradação. Contudo, reconhece-se ao conceito não só a conotação negativa, como também uma beleza sublime que lhe foi conferida ao longo da história.

A partir do século XVIII a *ruína* torna-se protagonista de um sentimento de admiração, despoletado pela Arte. As pinturas e gravuras de artistas como Giovanni Battista Piranesi inseriam-na numa encenação poética e romântica, enquadrando-a numa paisagem temporal e espacial que transmite ao observador um sentimento misto de assombro e nostalgia. Nas suas obras, a vegetação que se apropriava dos escombros parecia ter sido cuidadosamente disposta como se de uma cenografia se tratasse. Contudo, não se deve retirar a conotação negativa ao conceito, uma vez que o estado de degradação a que o *património* fica exposto quando considerado *ruína*, assinala uma sentença de morte ao edificio que outrora se erguia e ameaça a perda da herança do passado. Mas é precisamente a fragmentação da sua estrutura, ou inclusive a ausência da mesma, que suscita a vontade de ressuscitar e proteger a *ruína*, mostrando-se fundamental pensar de que forma se conseguirá devolver-lhe a vitalidade da qual ela carece.

«Fragmento de uma arquitectura do passado, a ruína denuncia, simultaneamente, uma presença e uma ausência. A sua exigência de inteligibilidade é, antes de mais, um convite à reconstrução.» (Tavares Dias & Alarcão, 2008: 7)

Uma vez que a chegada à condição de *ruína* se conclui pela inação, a solução passará inevitavelmente pelo seu contrário, isto é, a intervenção. Esta apenas se torna opção graças ao desenvolvimento das várias teorias e práticas para a proteção e salvaguarda dos monumentos elaboradas por diversos autores ao longo da história, após o reconhecimento do *património*, *monumento* e *ruína* como parte integrante da *identidade* de uma sociedade.



Fig. 44 | Jonh Ruskin e Viollet-Le-Duc
Painel da exposição Cronocaos, OMA
2010

2.2. TEORIAS DE INTERVENÇÃO E RESTAURO

A consciencialização para a proteção e salvaguarda do *património* nasce com a Revolução Francesa (1789-1799) e a Revolução Industrial (1760-1840), a partir das quais se desenvolveu uma especial atenção ao seu valor histórico, mostrando-se de extrema importância a conservação dos vínculos com o passado. É por esta altura, em pleno século XIX, que se dá início ao debate sobre a intervenção em *património edificado*, no qual foram desenvolvidas diversas teorias de intervenção e restauro dos monumentos. Nesta discussão, o francês Eugène Viollet-le-Duc e o inglês John Ruskin surgem como protagonistas, detentores de ideais opostos.

Por um lado, elaborada pelo arquiteto francês Eugène Viollet-le-Duc, a teoria apelidada de intervencionista construída sobre uma doutrina estilística, não admitia o alcance da condição de *ruína* por parte de um *monumento*, defendendo que este deveria ser restaurado segundo critérios que lhe permitisse ser integralmente reconhecido o estilo da época em que fora originalmente construído. Para o arquiteto francês, a identidade do *monumento* recaía sobre a forma e estrutura do edifício e não sobre os materiais que o compunham. Nesse sentido, aconselhava a remoção de todos e quaisquer acrescentos realizados ao longo do seu período de vida e o preenchimento de todas as lacunas visíveis, conforme a sua conceção original. Apesar da sua teoria radicalista, que abria espaço a intervenções fantasiosas uma vez que, e tal como o próprio afirma, restaurar um edifício resumia-se a «(...) restabelecê-lo por inteiro num estado em que ele pode nunca ter existido.», o arquiteto defendia que «O melhor meio de conservar um edifício é o de lhe encontrar um emprego» (Choay, 2009: 31).

Por outro lado, para John Ruskin, crítico de arte e arquitetura inglês, o restauro apresentava-se como «a destruição mais total que uma construção pode sofrer. (...)» (Choay, 2014: 159). Numa perspetiva conservadora totalmente contrária à francesa, Ruskin defendia o restauro anti intervencionista, reconhecendo aos monumentos o inevitável término do seu período de vida. Assim, o autor inglês defendia que o homem não possuía qualquer direito a alterar o *monumento*, visto que este se revelava um documento único de um passado que

nunca poderá ser recuperado. Contudo, não promovia o seu abandono, incentivando a sua manutenção e realização de reparações essenciais, com base numa intervenção mínima e impercetível, através da utilização de materiais com idade semelhante aos preexistentes sempre que possível, respeitando assim a sua *memória* histórica.

A realidade é que tanto a doutrina de Viollet-le-Duc como a de John Ruskin se consideraram extremistas, pelo que serviram exclusivamente como impulsionadoras daquele que viria a ser um longo debate na história, onde outros autores se revelaram de grande importância e cujos princípios se podem reconhecer na elaboração da proposta de intervenção no Mosteiro de Santa Maria de Seíça, tais como Camillo Boito, Gustavo Giovannoni e Alois Riegl.

No final do séc. XIX, o arquiteto italiano Camillo Boito elaborou uma síntese das teorias de Viollet-le-Duc e Ruskin, que culminou numa perspetiva moderna do restauro. Defendia que, caso fosse necessária uma intervenção profunda, esta dever-se-ia distinguir da preexistência através da utilização de diferentes materiais, de forma a permitir reconhecer os períodos temporais presentes no edifício. Da teoria anti intervencionista de Ruskin, Boito adotou o critério da preservação do edifício como um todo, isto é, não só a conservação da sua matriz primária, mas também das contribuições realizadas ao longo do tempo, permitindo ao *monumento* o reconhecimento dos seus diferentes capítulos.

Gustavo Giovannoni, discípulo de Boito, adaptou e alargou a noção de restauro ao contexto envolvente do *monumento*, nascendo assim a noção de *património urbano*. A partir de então, tornou-se fundamental que a intervenção fosse elaborada segundo uma perspetiva que abrangesse tanto o objeto como a sua área envolvente, considerando as relações que este mantinha com o território onde se inseria parte da sua essência.

«El edificio propiamente no es una arquitectura sino que es parte de un “ambiente” y lo que debe preservarse, lo que debe conservarse no son propiamente los edificios sino los “ambientes”.» (Solà-Morales, 2006: 28)

Por fim, nos inícios do século XX, Alois Riegl, historiador de arte vienense, desenvolve uma reflexão na qual trata o *monumento* como um documento de si mesmo e que, por tal, deve ser salvaguardado e protegido. O autor introduz no debate uma interpretação relativista do restauro, defendendo que não pode existir nenhuma regra absoluta de atuação, uma vez que cada objeto apresenta diferentes especificidades e necessidades, consoante o seu contexto histórico, geográfico, social e cultural. Demonstra-se assim fundamental desenvolver uma investigação profunda sobre o *monumento* antes de proceder a qualquer tipo de intervenção, não se tornando isso impedimento para que lhe possa [e deva] ser atribuído um novo uso.

Para além da contribuição destes autores no debate emergente, e mostrando-se iminente a definição de normas de atuação, manifestou-se a necessidade de criar legislação com o propósito de salvaguardar o futuro dos monumentos expressa sob o formato de teorias, cartas e conferências realizadas em torno da temática. Em 1931, resultante da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos, surge a Carta de Atenas, da qual se destaca a vontade de «(...) *que se mantenha a ocupação dos monumentos, que se assegure a continuidade da sua vida consagrando-os contudo a utilizações que respeitem o seu carácter histórico ou artístico*» (ICOMOS, 1931) e o encorajamento do uso de novas tecnologias de construção, desde que estas respeitassem a preexistência.

Mais tarde, e consequência da perda patrimonial resultante da Segunda Guerra Mundial, surgiu a necessidade de criar entidades cujo foco incidisse sobre a proteção e salvaguarda dos monumentos e a elaboração das consequentes metodologias a estas vinculadas, nascendo organizações como a UNESCO e a ICOMOS. Esta última organização foi criada em 1964, após a realização do Congresso Internacional de Arquitetura e Técnicos dos Monumentos Históricos, no qual se elaborou a Carta de Veneza que, no seu preâmbulo, exhibe a seguinte afirmação:

«Imbuídos de uma mensagem do passado, os monumentos históricos perduram até aos nossos dias como testemunhas vivas das tradições de várias gerações. Os povos tornam-se cada vez mais conscientes da unidade dos valores humanos e consideram os monumentos antigos como património comum. A responsabilidade colectiva de os proteger para as gerações futuras é reconhecida. É nosso dever mantê-los com a riqueza da sua autenticidade.» (ICOMOS, 1964)

Derivado do clima de guerra, o sentimento de perda traduziu-se na nostalgia pelo passado e, com isto, crescia a necessidade de preservar o legado até então construído. Nesse sentido, a Carta de Veneza vem definir que a ação de intervenção deveria respeitar a antiguidade e a autenticidade do edifício, desencorajando o pastiche e apelando ao preenchimento das lacunas através de elementos que se distinguissem da preexistência, «(...) *a fim de que o restauro não falseie o documento de arte e de história.*» (ICOMOS, 1964).

Também na perspectiva de respeitar a individualidade de cada *monumento*, surge a Carta Europeia do Património Arquitetónico proclamada no Congresso sobre o Património Arquitetónico Europeu de Amsterdão em 1975 - ficando assim conhecida como Carta de Amsterdão -, fortalecendo a sensibilização para com os valores culturais, sociais e económicos dos monumentos a nível europeu. No seu preâmbulo, define-se que «(...) *a conservação do património arquitetónico depende, em grande parte, da sua integração na vida quotidiana dos cidadãos e do reconhecimento da sua importância nos planos de ordenamento do território e do urbanismo.*» (ICOMOS, 1975). Tal afirmação reforça a ideia de que a continuidade do *património* apenas

será garantida caso este passe a ser novamente protagonista no quotidiano contemporâneo, dando resposta às atuais necessidades da sociedade.

Contudo, fruto desta solução, da evolução do tempo e do reconhecimento do *património* como detentor de um insubstituível valor espiritual, cultural, social e económico (ICOMOS, 1975), iniciou-se um período de grande desenvolvimento da atividade turística, com a qual se viram surgir efeitos tanto positivos como negativos. No sentido de controlar a apropriação descontrolada dos monumentos e sítios, apelando a uma gestão equilibrada da atividade, surge a Carta sobre o Turismo Cultural, em 1976, na qual se estabelecem políticas de controlo sobre a utilização e ocupação do *património*, no sentido de o salvar e proteger da própria ação humana, garantindo-lhe continuidade para as gerações futuras, tal como o mesmo tinha viajado do passado até à geração presente.

Dado o clima de globalização e uniformização vivido à data, e no sentido das normas que defendiam cada vez mais uma prática intervencionista sobre o *património*, foi elaborado pela ICOMOS o documento de Nara sobre autenticidade (1994), no qual se defende a valorização da noção de *autenticidade* como fundamental na conservação do *património cultural*, respeitando e realçando todos os períodos da *memória* humana coletiva, uma vez que a diversidade cultural e conseqüentemente o *património* a ela associada, constituem uma riqueza insubstituível para a humanidade (ICOMOS, 1994). Este valor demonstra-se associado tanto ao objeto como às especificidades de cada cultura, manifestadas através das mais variadas formas.

«O património é um conceito vasto que abrange, quer o meio ambiente natural, quer o cultural. Engloba as noções de paisagem, de conjuntos históricos, de sítios naturais e construídos, bem como as noções de biodiversidade, de acervos culturais, de práticas culturais, tradicionais ou atuais e de conhecimento.» (ICOMOS, 1999)

Neste sentido, declara-se fundamental a preservação integral do *património*, nas suas vertentes materiais e imateriais, conseguida através da definição de instrumentos, metodologias e estratégias adequados. Tais linhas orientadoras veem-se desenvolvidas na Carta de Cracóvia, elaborada em 2000. Atuando no espírito da Carta de Veneza de 1964, esta reconhece a pluralidade e diversidade cultural presentes no mundo contemporâneo e pretende, deste modo, definir os princípios e estratégias para a conservação e restauro do *património construído* sempre adaptados a cada contexto particular, salvaguardando a sua essência individual. Como consta no primeiro objetivo da Carta, *«O património arquitetónico, urbano ou paisagístico, assim como os elementos que o compõem resultam de uma dialética entre os diferentes momentos históricos e os respetivos contextos socioculturais»*, sendo ainda referido que *«A conservação pode ser realizada mediante diferentes tipos de intervenções, tais como o controlo do meio ambiental, a*



Fig. 45 | Aula no interior da nave da igreja
abril 2021

manutenção, a reparação, o restauro, a renovação e a reabilitação. (...)» (ICOMOS, 2000).

Coloca-se então a questão fundamental desta dissertação: qual o tipo de intervenção adequado para aplicar no *património arquitetónico* materializado sob a forma do Mosteiro de Santa Maria de Seíça?

«As intervenções no património arquitetónico serão sobretudo o resultado de um tempo de ponderação após a obtenção do conhecimento sobre todos os aspectos que formam a moldura do conjunto a interencionar de modo a potenciar uma resposta técnica e cultural adequada, (...)» (Mestre & Aleixo, 2006: 89)

Tal como referem os arquitetos portugueses, e como defendido na Carta de Cracóvia de 2000, a intervenção em *património* deve ser encarada, antes de mais, como uma análise profunda ao *monumento* e ao seu legado material e imaterial e só depois se desenrolará como um processo crítico e criativo, que *«(...) 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.»* (ICOMOS, 2000).

De forma a formular uma proposta de projeto fundamentada e adequada, torna-se assim necessário elaborar previamente uma estratégia de intervenção que responda a todos os objetivos acima referidos, do qual se apresenta como exemplo o Método SCCM³ de restauração monumental. Criado em 1914, este método destacou-se no que diz respeito à salvaguarda e restauro do *património arquitetónico* espanhol, baseando-se numa *restauração objetiva*, isto é, uma intervenção que se prende ao objeto, às suas necessidades e ao contexto que a envolve, e não à maneira de pensar ou de sentir do sujeito interveniente no processo.

Neste sentido, a ação a realizar pelo sujeito interveniente deve enaltecer o processo como uma disciplina científica, técnica, criativa e social, que garanta benefícios destinados à comunidade que usufruirá do objeto em causa. Para o SPAL, o restauro diz respeito a *«(...) cualquier actuación sobre cualquier elemento del patrimonio arquitectónico que tenga como intención el garantizar o mejorar su estado de conservación, su uso o su significación y estima, siempre que no menoscabe los valores esenciales del objeto.»* (Moreno-Navarro, 1999. 26). O propósito do restauro foca-se assim em obter um benefício social, cultural ou emocional para o contexto onde o *monumento* se insere e não em apenas enaltecer o objeto no qual se procederá à intervenção.

³ Na obra *La restauración objetiva*, da autoria do arquiteto espanhol Antoni González Moreno-Navarro, o autor descreve o Método SCCM de restauração monumental, cujo nome provém do Serviço de Património Arquitetónico Local do Concelho Provincial de Barcelona (SPAL), criado em 1914 sob o nome de Serviço de Catalogação e Conservação de Monumentos.



Fig. 46 | Vista aérea do mosteiro

2.3. O MONUMENTO: MORFOLOGIA, MATERIALIDADE E ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Iniciando-se a análise do *monumento* com uma investigação sobre o seu contexto histórico, geográfico e social para a compreensão da sua natureza descrita no primeiro capítulo, evidencia-se seguidamente a importância da compreensão morfológica e material do objeto, bem como o reconhecimento das anomalias que o mesmo apresenta na sua estrutura, isto é, o seu estado de conservação. Decorre assim a segunda etapa do Método SCCM - a reflexão -, a partir da qual toda a informação reunida até ao momento se transforma em matéria fundamental para determinar os objetivos e critérios da intervenção a realizar. Desenvolvida em duas fases, na primeira - a avaliação do objeto - veem-se surgir questões-chave para a compreensão do *monumento* [*Como foi? Como é? O que se lhe pede? Como há-de ser?*] e só depois de encontradas as respostas se deverá proceder à segunda fase - a programação da ação -, na qual se desenvolverá a estratégia geral a seguir no projeto.

Nesse sentido, e reconhecendo ao exercício de Arquitetura a responsabilidade de uma ação informada, fundamentada e adequada, mostra-se necessária a análise do *monumento* alargada às diversas áreas do saber, isto é, as várias especialidades envolvidas. Tratando-se o caso de estudo de uma atual *ruína*, o primeiro passo na investigação basear-se-ia na realização de prospeções arqueológicas, no sentido de ler os escombros que se revelam elementos identitários do que foi o *monumento*. Contudo, e uma vez que a dissertação se trata de um exercício académico, tal análise demonstra-se inalcançável. Também o contacto com a comunidade residente nas suas imediações se tornou impedido fruto das condicionantes pandémicas vividas no momento das visitas ao local. Assim sendo, recorreu-se ao testemunho por ela deixado nos demais livros e documentos onde a sua opinião se demonstrou reconhecida.

«O encanto maior da arquitectura dos mosteiros é que são todos iguais e todos diferentes. Todos têm mais ou menos o mesmo tipo de planta, mais ou menos as mesmas divisões desempenhando as mesmas funções. É como um jogo: as regras são sempre as mesmas, as peças não mudam, mas cada partida é diferente porque diferentes são os jogadores, as ocasiões em que se joga, os sítios onde o jogo se desenrola. Assim sucede com os

Fig. 47 | Turma na primeira
visita ao local
setembro 2020



Fig. 48 | Abóbada de
aresta em ruína
setembro 2020



mosteiros, somos sempre surpreendidos pelo modo como, naquele lugar em particular, frades, freiras, arquitectos, dispuseram as peças no tabuleiro do jogo e jogaram a sua partida.» (Eusébio, 2017: 170)

No que diz respeito à morfologia, os mosteiros cistercienses obedeciam a um ordenamento programático, a denominada tipologia cisterciense. Despida de ornamentações supérfluas e respeitando a simplicidade vinculada à contemplação e ao silêncio exigidos pela espiritualidade, foram explorados na sua conceção conceitos como a forma dos espaços através das figuras geométricas perfeitas - o quadrado e o círculo - que se reconhecem nos seus claustros. Focando o Mosteiro de Santa Maria de Seíça, registam-se por toda a sua estrutura estas características, a par das cicatrizes temporais consequentes das diferentes camadas históricas do qual este se viu alvo.

«(...) este Mosteiro marcou-me na ocasião pelo testemunho que dava, e ainda dá, da sequência histórica das construções de Cister em Portugal: fundação, auge, decadência, extinção, industrialização, mutilação, abandono.» (Vasco Appleton como citado em Anttonen & Medlam, 2014: 6)

Dada a pluralidade de camadas históricas lidas na sua composição, tornou-se essencial analisá-las de forma a compreender as diferentes problemáticas e valências do objeto. Posto isto, o processo metodológico iniciou-se com uma visita de turma ao mosteiro, possibilitada pela CMFF. Iniciada com um primeiro momento simbólico, uma “peregrinação” em torno da Capela de Nossa Senhora de Seíça, elemento primário na fundação daquele território e compreendendo-se este como um ato de respeito para com o sentido religioso e espiritual do local, deu-se lugar à visita ao interior do conjunto monástico, acompanhada pelo arquiteto Rui Silva e a historiadora Teresa Folhadela. A visita, como sempre se confirmou ao longo da prática da Arquitetura, revelou-se fundamental no sentido em que foi possível deambular pelos espaços exteriores e interiores do mosteiro, analisando e compreendendo a sua história, materialidade e morfologia em primeira mão, usufruindo ainda da partilha dos planos traçados para o conjunto monástico pela autarquia.

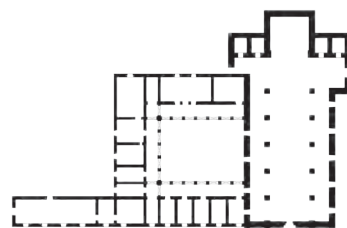
Ao percorrer o interior da *ruína*, evitando os espaços que perigosamente se mantêm instáveis sob o risco de desabar a qualquer momento, foi possível perceber o seu estado atual de abandono e testemunhar a dimensão impactante que o volume apresenta relativamente à escala humana. Impossível seria permanecer indiferente a tal construção e espacialidade cenográficas que transmitem ao observador uma sensação de sublimidade, pela poética da *ruína* que, preenchida predominantemente pelo vazio, permanece imensamente cheia. Esta compreensão da peça arquitetónica viu-se posteriormente continuada através da cedência e análise da vasta documentação escrita e gráfica, que serviu como ponto de partida para o desenho do projeto.

Fig. 49 | Teto em masseira da sala abacial
setembro 2020

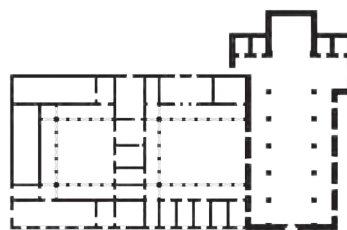


Fig. 50 | Vestígios do arranque da estrutura
do segundo claustro
setembro 2020

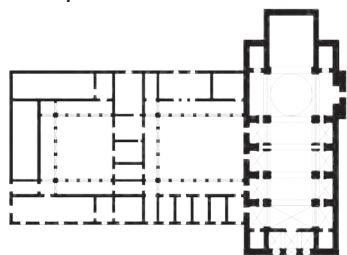
Séc. XVI



Séc. XVII



Séc. XVIII | Séc. XIX



Séc. XX | XXI

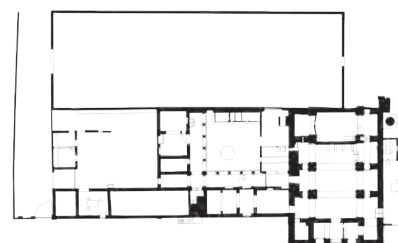


Fig. 51 | Evolução morfológica
Mosteiro de Santa Maria de Seça

Numa primeira fase de vida, anterior ao século XVI, o mosteiro reger-se-ia pelo modelo cisterciense, com a abside da igreja orientada a nascente e o claustro estendido a sul, onde se desenvolveriam os diversos espaços monásticos, dispostos segundo os princípios da vivência da comunidade, não existindo, contudo, documentação desta organização. Com a demolição do primordial edifício e a sua realocação, fruto do seu avançado estado de degradação, surge em 1572 a proposta do mestre construtor Mateus Rodrigues. As novas dependências monásticas foram construídas a norte da igreja, rompendo o vínculo com a tipologia cisterciense, onde o claustro dos monges, considerado um espaço central na organização morfológica, ponto de ligação entre o céu e a terra, se estabeleceu como núcleo de distribuição.

Mais tarde, e em resposta ao exponencial crescimento da comunidade com a implementação de uma unidade educativa, foi realizada uma ampliação a norte do conjunto, com a adição de um novo corpo que viria albergar os noviços, que rematou e encerrou aquele que viria a ser um segundo claustro. A existência deste novo elemento foi confirmada pelo inventário realizado em 1837 pelo Ministério das Finanças, onde se apontou que no piso térreo do edificado se contemplava a existência de cozinha, refeitório, celeiro, adegas, oficinas e casa do capítulo situada junto à sacristia (Anttonen & Medlam, 2014: 16).

O acesso ao piso superior, o chamado piso nobre, feito por uma escadaria em pedra que termina no contacto com o pavimento em soalho de madeira, albergava o dormitório onde chegaram a existir 25 celas. Na interseção dos dois braços do mosteiro encontrava-se uma cela individual com teto trabalhado em masseira que ainda hoje subsiste, onde se diz ter sido a cela do mestre dos noviços, justificando o privilégio de ornamentação. Atravessando essa divisão, encontramos a norte do braço poente um grande espaço, onde se crê ter sido a livraria elegantemente iluminada por cinco vãos, sendo que quatro deles se mantêm acompanhados de conversadeiras de um único banco. Já na zona sul da ala poente, que ladeia o claustro, encontram-se quatro celas individuais de dimensões reduzidas, mas suficientes, com as conversadeiras nas janelas igualmente acompanhadas por um único banco de pedra (Pacheco, 2013: 286).

Nas imediações envolventes ao mosteiro encontravam-se o cemitério, a horta para cultivo de fruta, legumes, plantas aromáticas e medicinais, a botica e a enfermaria. A este reportório acresciam ainda as dependências agrícolas, oficinas, forjas, fornos, moinhos, portaria, pátio, currais e cavalariças (Anttonen & Medlam, 2014: 16). Todo este conjunto monástico seria encerrado pelo muro da cerca, que estabelecia o limite entre a comunidade e a vida exterior, não restando atualmente qualquer vestígio da sua localização.

Com a construção da nova igreja em 1672, que ainda hoje é possível admirar, o conjunto monástico torna a ser alvo de modificações. A igreja mantém a sua orientação



Fig. 52 | Fachada monumental da igreja
2022



Fig. 54 | Abóbada de aresta e arcos torais da nave
setembro 2020



Fig. 53 | Escala da nave da igreja
setembro 2020



Fig. 55 | Corredor das capelas laterais
setembro 2020

nascente-poente e a fachada monumental reveste-se de uma arquitetura chã bem trabalhada. Erguem-se duas torres, que pela sua imponente altura se reconhecem ao longe entre a densidade arbórea que as envolve, onde elementos bolbosos rematam o seu topo, ladeados por fogaréus dos quais poucos ainda resistem. A fachada é composta por três planos verticais correspondentes às duas torres e à secção central, também ela tripartida por meio de pilastras, onde no seu topo se reconhece o arco do imponente janelão que permitiria a iluminação direta para o coro alto. No piso térreo correspondem à divisão tripartida as três portas em arco que nos assombam pela escala monumental, sendo no seu alinhamento vertical observados três nichos que se crê em tempos exibirem as figuras de S. Bernardo, Santa Maria e S. Bento (Correia: 1953).

Detentora de uma planta em cruz latina, a igreja recebe-nos através do nártex definido pelas abóbadas de aresta que não nos preparam para a esmagadora verticalidade da nave principal. As naves laterais, organizadas em harmonia pelos arcos torais que definiam o que seriam os quatro tramos da nave principal, apresentam um modesto pé direito aquando da entrada através de arcos de volta perfeita nos alçados interiores da nave principal. Organizadas como corredores deambulatórios definidos por um percurso de pequenos arcos de volta perfeita, entre o segundo e terceiro tramo da igreja revelam as escadas escavadas no interior dos pilares que permitem o acesso aos púlpitos.

A última e mais transformadora intervenção corresponde à ocupação do conjunto monástico pela unidade fabril em 1911, dando lugar à fábrica de descasque de arroz. Para além da demolição da capela-mor e do falso transepto da igreja, a amplitude da nave central mostrou-se ainda mais deturpada pela construção da parede de betão que viria a encerrar o terceiro tramo da igreja, adulterando a profundidade e espacialidade que lhe restavam. Onde outrora se erguia o cruzeiro, pensa-se ter existido uma cúpula que originalmente seria abobadada, passando posteriormente a exibir uma cobertura de quatro águas (Pinto & Gaspar, 2012: 81).

Entre o nártex e o primeiro tramo da igreja situa-se o coro alto, que pretendia separar os monges que viviam em clausura dos demais visitantes do cenóbio. O acesso era-lhe, portanto, permitido apenas pelo piso superior do mosteiro, através das galerias que se situam sobre as naves laterais da igreja encerradas sob abóbodas de berço, que permitiam a iluminação do interior da igreja através dos vãos existentes na sua extensão, maioritariamente entaipados hoje em dia. As galerias permitiam igualmente o acesso às torres sineiras, através de escadarias escavadas no interior das grossas paredes de pedra que delimitavam o coro alto.

No que diz respeito à materialidade deste corpo, onde a pedra de Ançã embora vigorosa se apresenta já desgastada na composição da fachada monumental, a construção



Fig. 56 | Entrada nobre com frontão entaipada
setembro 2020



Fig. 58 | Vista do interior do claustro
setembro 2020



Fig. 57 | Construção em ruína na antiga ala norte
setembro 2020



Fig. 59 | Parede resistente da ala nascente com
conversadeiras
abril 2021

do edifício reside sobre paredes de alvenaria de pedra rebocadas onde, pontualmente, a pedra retoma destaque na composição dos pilares e arcos de volta perfeita que dividem e organizam a sua espacialidade interior. Para além disso, e proveniente das adições feitas no século XX, destacam-se elementos insólitos de tijolo, betão e ferro, que embora representem o período de vida fabril do edifício, perturbam a leitura da simplicidade material intrínseca aos princípios da ordem cisterciense. Para além destes elementos, surgem novos vãos que destoam no conjunto pela sua desproporção e presença de caixilharia de madeira e gradeamento em ferro. No exterior, leem-se também elementos insólitos, nomeadamente o volume que ladeia o alçado sul da igreja, construído em betão e detentor de vãos retangulares com gradeamento em ferro. Contudo, o elemento que mais destaque apresenta, principalmente pela sua escala imponente, é a grande chaminé em tijolo que ainda hoje resiste, interpellando à memória industrial do conjunto.

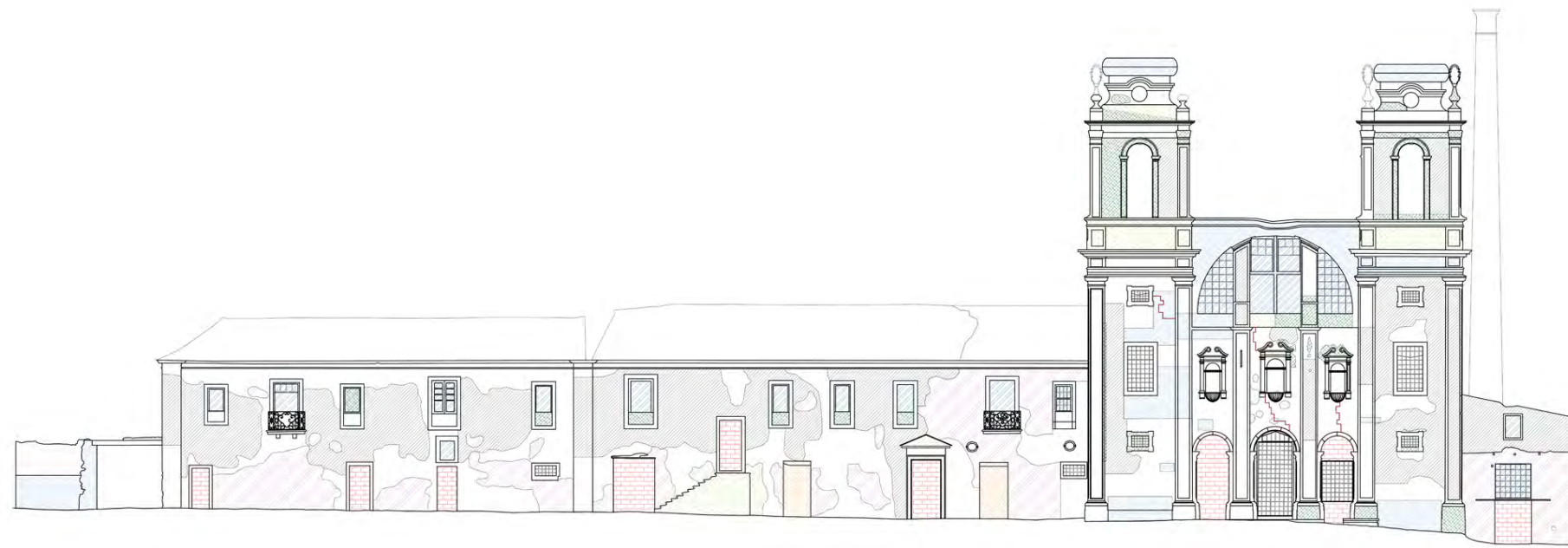
Contrastando com a robusta construção da igreja, que representa na sua integridade a noção de *«firmitas»* desenvolvida por Vitruvius, desenvolve-se a norte desta o corpo monástico, que se viu igualmente vandalizado com o decorrer do tempo. O alçado principal do conjunto, orientado a poente, revela um traçado sóbrio no qual se distribuem pontuais e desregrados vãos, que lhe conferem uma dinâmica própria, maior parte dos quais se encontram atualmente entaipados. Entre estes, destaca-se a entrada nobre que, no seu remate superior, exhibe um frontão triangular em pedra trabalhada, atribuindo-lhe um carácter ilustre e convidando à descoberta das demais relíquias presentes no interior do refúgio cenobita.

A ala este do conjunto monástico, como antes referido, foi demolida e passou a dar lugar ao armazém que pretendia servir o programa fabril, bem como a ala norte que agora apresenta uma modesta construção espúria em *ruína*. Da composição morfológica original, o claustro imediatamente a norte da igreja é o único que ainda resiste, embora preenchido por construções espúrias e apenas rodeado pelas alas poente e norte e a parede que suportaria a ala nascente, onde se observam duas conversadeiras de escala monumental. No piso térreo, os arcos de volta inteira assentam sobre fortes pilares de pedra quadrados e no andar superior, as esbeltas colunas dóricas que compõem a colunata arquivada que suporta o entablamento, assentam sobre um elegante murete de pedra.

No que diz respeito à materialidade das dependências monásticas, estas apresentam uma estrutura maioritariamente concebida em madeira, material igualmente presente no soalho que se apresenta em algumas zonas ausente. As paredes erguem-se segundo uma construção em alvenaria de pedra, sendo posteriormente rebocadas e pintadas. A emoldurar os vários vãos que se distribuem nos seus alçados e interior, exibem-se cantarias de pedra, algumas das quais já desgastadas.

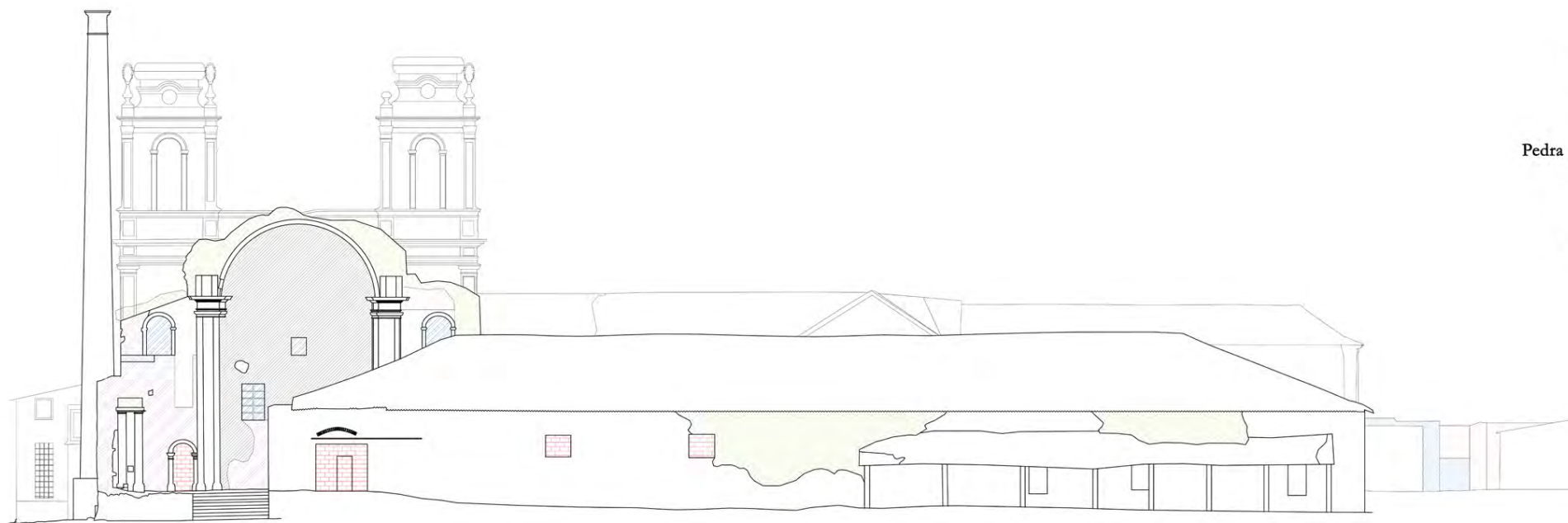


Fig. 56 | Cobertura da igreja em ruína, a céu aberto setembro 2020



Corte A | Alçado Poente

- Acumulação de vegetação
- Manchas de humidade
- Vão envelhecido
- Vão em falta
- Vão entaipado
- Desagregação de reboco
- Presença de líquenes
- Pedra desagregada ou danificada
- Alvenaria de tijolo à vista
- Gradeamento danificado
- Ruína
- Fratura



Corte B | Alçado Nascente

Fig. 60 | Análise e identificação de anomalias

0 2.5 5m

Embora classificado como Monumento Nacional, o Mosteiro de Santa Maria de Seíça encontra-se em atual estado devoluto sob a condição de *ruína*. Em *Conservation of Historic Buildings*, obra de Bernard M Feilden, o autor descreve que, entre as causas de *ruína* em edifícios históricos, a mais comum e universal é a gravidade que, seguida da própria ação do homem [o abandono e conseqüente vandalismo] e dos efeitos climáticos e ambientais [botânicos, biológicos, químicos e entomológicos], provocam a decadência do edifício. Condições estas que, infelizmente, se reconhecem na atual *ruína* que se ergue em Seíça.

«Um primeiro exemplo do que deve ser a boa prática em intervenções de reabilitação diz respeito à importância que deve ser dada à análise das características do edificado, do ponto de vista construtivo e estrutural, com observação, registo e diagnóstico das anomalias que o afetam; (...).» (Appleton, 2013: 31)

Posto isto, e no sentido de compreender o seu estado de conservação, mostrando-se até mais correto defini-lo como estado de degradação, procedeu-se a uma análise das anomalias presentes na estrutura e composição do Mosteiro de Santa Maria de Seíça. Realizada em turma, esta investigação culminou na elaboração de fichas de caracterização dos espaços e ainda na identificação das respetivas anomalias em alçados e planta, resultando este processo das visitas ao terreno, da análise de documentação fotográfica e desenhada e ainda da consulta das Cartas de Risco elaboradas sobre o conjunto patrimonial.

Desde acumulação de vegetação a manchas de humidade, presença de líquenes, vãos envelhecidos, em falta ou entaipados e degradação dos materiais, concluiu-se que o conjunto monástico se encontra num estado de grande fragilidade, apresentando várias lacunas nomeadamente no que diz respeito às coberturas, paredes e inclusive pavimentos. O interior da igreja encontra-se em decadente estado de degradação, conseqüência do desmoronamento do teto. Outrora uma cobertura abobadada protegida por um telhado de duas águas, o teto passou agora a ser o grande e imenso céu azul que, observado através de uma perspectiva romântica da *ruína*, surge como uma moldura de cariz cenográfico e quase poético, que transmite uma mensagem de esperança de futuro para o monumento, para o qual nem o céu deverá ser o limite.



Fig. 61 | Ruína do arco e pavimento do piso superior do mosteiro
abril 2021

2.4. CURAR E REPARAR O PATRIMÓNIO

Abstraindo-nos do caráter romântico associado à *ruína*, nasce um sentimento inquietante de choque perante o estado decadente no qual o objeto se encontra e urge a vontade de responder ao seu apelo por uma intervenção que o dignifique. Certo é que, dado o seu estado atual de descaracterização e o acumular de construções espúrias que invadiram a sua composição, num primeiro momento somos levados a crer que não existe qualquer tipo de futuro para o *monumento*. Contudo, enquanto estudantes de arquitetura dotados de um olhar crítico e fundamentado que permite a compreensão do objeto na sua totalidade e findada a análise ao seu atual estado de degradação, conclui-se que este não é [nem deve ser] o capítulo final da história de vida do atual Monumento Nacional.

Detentor de um período de vida atribulado, o objeto apresenta-se como um raro testemunho de períodos ora gloriosos ora tempestuosos, representados desde a planta tipo cisterciense à atual “manta de retalhos”. Embora se apresente num estado deplorável, a sua subsistência até ao presente reconhece no edifício a *resiliência* da qual se mostrou capacitado para resistir às intempéries, bem como a que ele atualmente demonstra para albergar um novo conteúdo programático que o dignifique, atribuindo-lhe assim a esperança da qual ele necessita para [sobre]viver.

«(...) *la capacidad de un edificio para sobrevivir a estos cambios [de uso] es una prueba de su valía: una prueba de que el edificio responde a algo más profundo en nosotros que la efímera función que lo requería (...)*» (Moreno-Navarro, 1999: 18)

Finalizada a primeira fase da etapa de reflexão, resta agora definir a programação da ação que se compreende que deve ser profunda. Tendo em conta a informação adquirida até ao momento, conclui-se que a ação passará imperativamente, numa primeira abordagem, por *curar*⁴.

4 O termo, utilizado a par com «*reparar*» no âmbito da Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, Anozero'17, «*Curar e Reparar*», apresentou-se como mote para uma reflexão em torno da ideia de que «*(...) há qualquer coisa que pode ainda ser arranjada, mesmo que pela exposição de uma ferida.*» (Anozero, 2017: 17).



Fig. 62 | Ausência dos azulejos que revestiam a sala abacial
setembro 2020

«*Curar refere-se ao cuidado que recupera, o que implica necessariamente uma condição de fragilidade, do próprio ou de outro. Há na palavra uma doença implícita, mas sobretudo uma prática recuperadora, o exercício de um restauro, ou a restituição de um organismo à sua condição.*» (Delfim Sardo e Luiza Teixeira de Freitas conforme citado em Anozero, 2017: 17)

Curar compreende-se assim como o primeiro passo na restituição do «*organismo*» [o mosteiro] à sua «*condição*» [de monumento]. Assim sendo, pretende-se inicialmente proceder à estabilização e consolidação da *ruína*, impedindo que os elementos que se encontram em risco de colapsar cedam ao seu aparente destino. Posteriormente, proceder-se-á à aplicação da estratégia de intervenção no edifício, isto é, *reparar*.

«*Reparar, por seu turno, tem uma miríade de conotações possíveis: em português quer dizer arranjar, consertar, recompor. Quer também dizer aproveitar, compensar, restaurar, tudo processos económicos que implicam uma determinada conservação.*» (Delfim Sardo e Luiza Teixeira de Freitas conforme citado em Anozero, 2017: 17)

Pretende-se assim, *curar e reparar* o construído na forma do Mosteiro de Santa Maria de Seíça. Certo é que em toda a intervenção em *património* se deve dar valor à preexistência. Devemos meditar acerca do valor dos elementos que nela se erguem, avaliando-os e ponderando a sua eventual manutenção, estabelecendo sempre uma harmonia entre o existente e a nova construção, porque «*(...) esta velha Casa que habitamos exige a sobrevivência da sua condição histórica e simultaneamente o seu contínuo desejo de ser nova. (...) Porque o passado vale por aquilo que representa e por aquilo que quer ser no futuro, (...)*» (Anozero 2017: 107).

Evidenciando a pertinência desta afirmação, a proposta de projeto não se prendeu a uma perspetiva saudosista e romântica da preexistência, mas sim à vontade de capacitar o edifício com elementos que lhe permitam dar resposta às novas gerações e aos consequentes desafios que delas advêm devendo, por isso, estar apto a desempenhar a sua função no mundo contemporâneo, de forma que seja assegurada a sua longevidade. Conforme dita Françoise Choay na sua obra, devemos «*(...) dotar os lugares de novos usos adaptados à procura societal contemporânea; renunciar ao dogma da sua intangibilidade e ao formalismo da restauração histórica; saber proceder às transformações necessárias associando o respeito do passado e a aplicação das técnicas de ponta contemporâneas.*» (Choay, 2009: 52).

Posto isto, torna-se necessário dar resposta às questões que desde início se evidenciaram elementares para a construção da proposta de intervenção: *Recuperar para quê? Porquê? Para quem?*

Em tom de resposta à primeira questão, o fundamento da reabilitação a realizar no

Mosteiro de Santa Maria de Seíça prende-se com a necessidade de preservar e conservar o legado histórico e cultural materializado no objeto arquitetónico compreendido como elemento identificativo da *identidade* e *memória* coletivas da comunidade de Seíça, na vida da qual o *monumento* se tornou [e ainda hoje permanece] figurante. Quanto ao porquê, urge a intenção de [re]integrar o conjunto monástico no quotidiano contemporâneo atribuindo-lhe um propósito, isto é, um programa funcional que lhe garanta uma vivência presente e a preparação para um futuro que se revela cada vez mais evolutivo, tornando-o novamente figurante na vida da sociedade que o acolherá, regenerando o seu contexto sociocultural e económico. Uma nova geração, capacitada de conhecimentos técnicos especializados e detentora de novos meios tecnológicos, reconhecendo-se aqui a resposta à terceira pergunta.

Contudo, e conforme comprovado ao longo da dissertação, apesar da condição atual de *ruína*, o Mosteiro de Santa Maria de Seíça [sobre]vive no presente enquanto figurante no quotidiano das gentes de Seíça, nomeadamente na celebração das festividades religiosas e culturais que anualmente se realizam no espaço exterior imediatamente em frente ao imponente conjunto, onde outrora o que se categorizou como “bosque encantado” acolhia e abrigava aqueles que dele se apropriavam. É então que se colocam sobre a mesa questões fundamentais para a definição de um conteúdo programático a implementar. Uma vez que se reconhece à comunidade de Seíça o mérito de batalhar em prol do seu reconhecimento e valorização, não deveria o *monumento* retribuir o favor? Mostrando-se a reinserção social do mosteiro um dos objetivos prioritários na estratégia para a sua reabilitação, que melhor concretização dessa premissa poderá existir senão a de lhe empregar um programa que sirva a comunidade e preserve as suas tradições e história ao mesmo tempo que acompanha o desenvolvimento de novas técnicas e conhecimentos?

É a partir desta linha de pensamento que nasce a proposta para o Centro Criativo de Seíça, um programa que não se apresenta estanque e cuja estratégia não se restringe exclusivamente ao objeto, mas que se projeta para o território envolvente, de Seíça para o mundo, regenerando tanto o *monumento* como o seu contexto económico, cultural e social, compactuando com as boas práticas de proteção e salvaguarda do *património* desenvolvidas e aprofundadas ao longo da história.

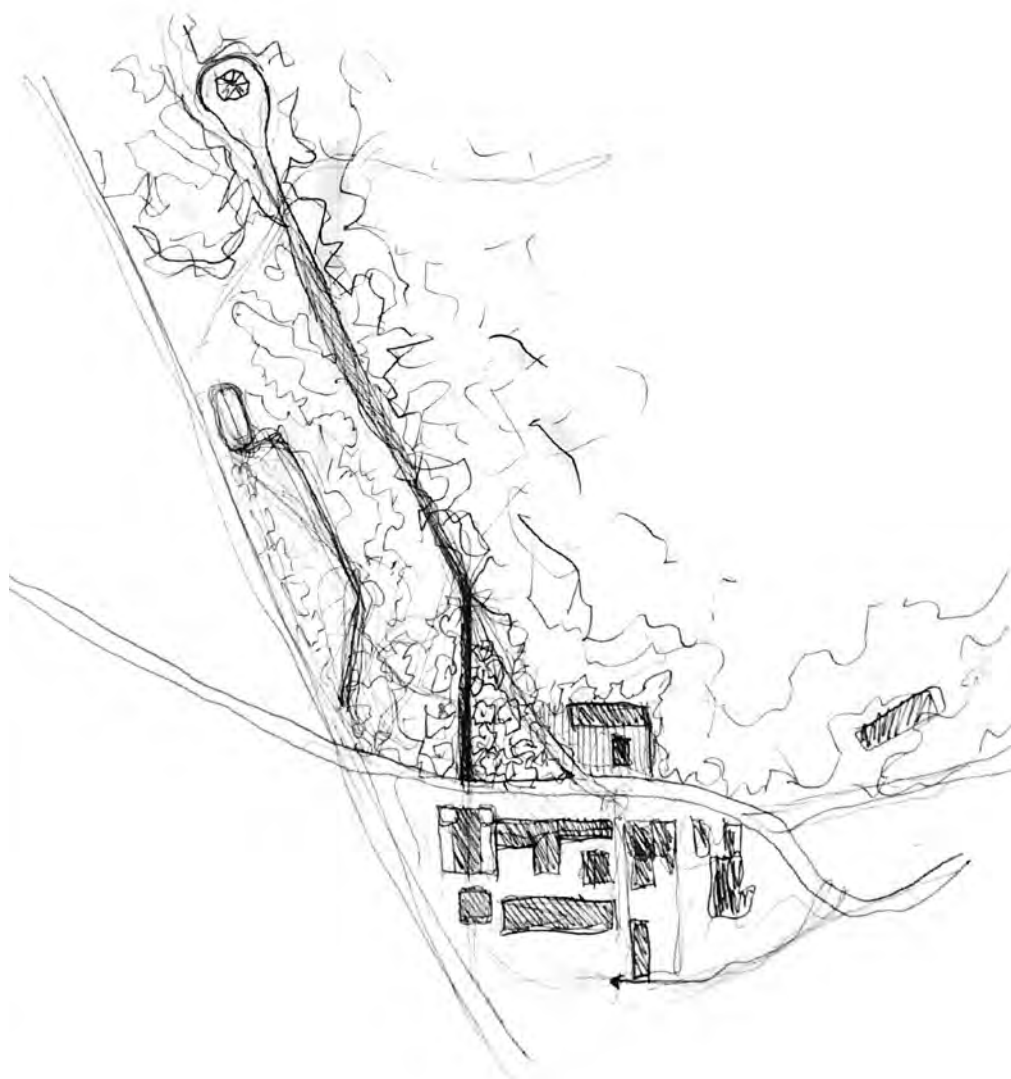


Fig. 63 | Esquisso de processo
2020

CAPÍTULO III: PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

3.1. PERTINÊNCIA E OBJETIVOS

«Europe needs to invest more in its cultural and creative sectors because they significantly contribute to economic growth, employment, innovation and social cohesion.» (Comissão Europeia conforme citado em ENEI, 2014: 2)

Semelhantemente ao reconhecimento do *património* como elemento-chave de construção da *identidade* de uma sociedade, também a cultura e a criatividade começaram a revelar-se como setores chave para a definição da *identidade* do mundo contemporâneo. Inicialmente, o conceito de criatividade era somente tido em conta como matéria de investigações académicas, contudo, a partir do século XXI o conceito adquiriu uma forte relevância e passou a integrar as demais políticas nacionais e regionais, tornando-se protagonista das agendas globais (Fundação Serralves, 2009).

«A criatividade é hoje reconhecida como um driver económico e social fundamental na geração de riqueza e emprego e no desenvolvimento sustentável, incorporando as mudanças tecnológicas e promovendo a inovação empresarial e o reforço da competitividade das cidades, regiões e países.» (Fundação Serralves, 2009: 13)

A crescente importância do “saber criativo” é resultado direto do processo de globalização que se viu desenrolar com a aparição de novas tecnologias, onde este adquiriu forte destaque enquanto impulsionador de desenvolvimento económico e social. Posto isto, as várias regiões começaram a trabalhar em prol da sua integração nesta mudança de paradigma mundial, analisando quais os produtos e serviços que as distinguiam no mercado global, de forma a refletir o talento do qual eram detentoras. Nas últimas duas décadas, o debate sobre a criatividade afirmou-se por todo o mundo e, em particular, na Europa, onde o conceito ganhou protagonismo na definição das políticas públicas, nomeadamente no campo cultural (Quintela & Ferreira, 2018: 88). Um dos mais significantes fenómenos desta evolução é o aparecimento das indústrias criativas.

O conceito viu-se originalmente desenvolvido pelo *Department of Culture, Media and Sports (UK DCMS)*, em 2008, sendo definido como o conjunto de atividades cujo

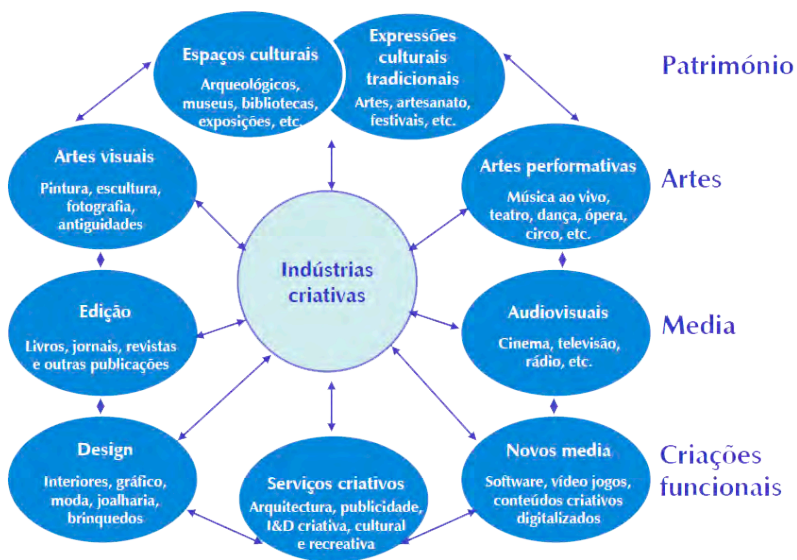


Fig. 64 | Definição e delimitação setorial das Indústrias Criativas
2010

foco reside na criatividade individual, habilidade e talento, com potencial de criação de emprego e riqueza, através da geração e exploração da propriedade intelectual assente no setor artístico, englobando variadas atividades como publicidade, arquitetura, artes visuais, artesanato, design, música, artes performativas, entre outras (Fundação Serralves, 2009: 15). Resumindo, as indústrias criativas subsistem graças a indivíduos detentores de talento criativo que, trabalhando a par com gestores de recursos económicos e tecnológicos, concebem produtos vendáveis, cujo valor económico assenta nas suas propriedades intelectuais.

Contudo, e devido ao seu crescente desenvolvimento, foi necessário criar um modelo que orientasse a sua vivência prática, culminando na chamada “cadeia de produção”. O processo inicia-se com a criação, passando posteriormente à manufatura, distribuição e produção em massa e troca. Neste modelo, o foco não reside no produto mas sim no conteúdo nele desenvolvido, atribuindo-lhe um valor expressivo que foi categorizado por David Throsby em várias dimensões, sendo elas estética, espiritual, social, histórica, simbólica e autêntica, na medida em que se reconhece nele uma beleza capaz de gerar vínculos instantâneos entre indivíduos - característica intrínseca a qualquer prática artística -, assinalando o momento presente no qual se cria e expressando um significado tal capaz de lhe atribuir uma autenticidade verdadeira (Fundação Serralves, 2009: 16). É, portanto, possível afirmar que as indústrias criativas pretendem, antes de mais, reforçar a multiculturalidade de um determinado território, definindo e exponenciando a sua identidade, mostrando-se assim fortes impulsionadores da sua atratividade.

É neste contexto de desenvolvimento cultural e social que nasce o movimento *maker* - consequência direta da configuração de uma nova economia fundamentada no conhecimento e criatividade humanos - e, com ele, surgem novos ambientes de inovação, tais como o *coworking space* e o *fabrication laboratory [fab lab]* (Guimarães e Silva & Costa Martins, 2018: 145).

O movimento *maker* define-se como um processo socioeconómico, cujo foco reside na criação e produção individual ou coletiva de matéria, sem a obrigatoriedade de estabelecer um vínculo para com entidades e organizações de maior dimensão. Este movimento veio atribuir à população autonomia e liberdade para gerar e propor soluções que respondam aos desafios das suas realidades e contextos. Porém, toda a prática criativa e artística requer uma vivência estimulante por parte do criador e, nesse sentido, surgem ambientes de inovação que pretendem dar resposta a essa mesma condição.

O conceito de *coworking* surgiu na segunda metade da década de 90, fruto do acesso livre à rede wi-fi nos hackerspaces em Berlim. Contudo, o termo apenas se vê definido em 2005, quando Brad Neuberg se apropriou dele para denominar o espaço da Hat Factory, um

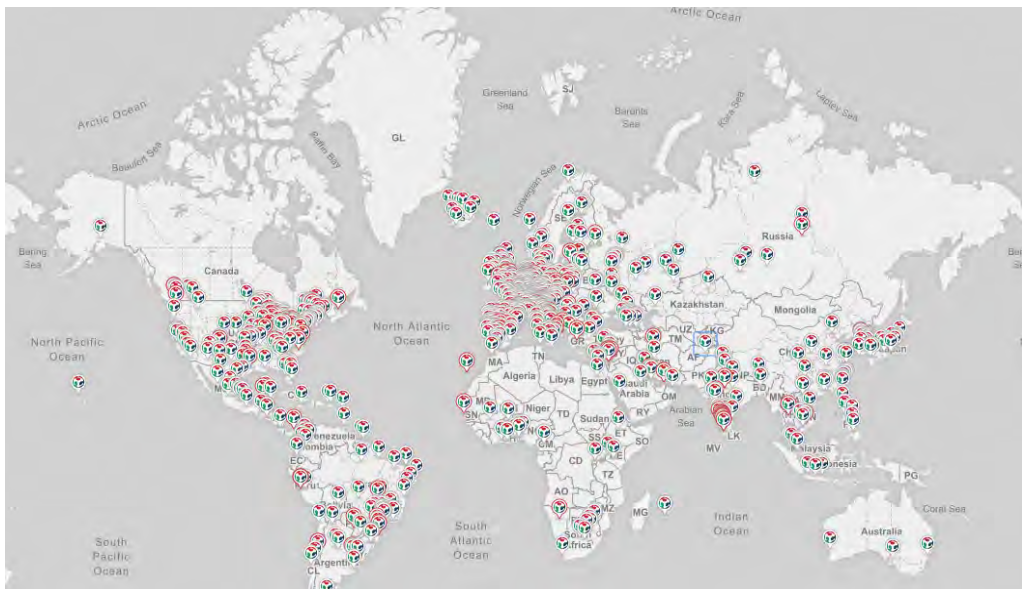


Fig. 65 | Localização de *fab labs* a nível mundial

lugar destinado ao encontro de indivíduos autónomos com formações diversas e distintas que não possuíam um local de trabalho fixo, no sentido de promover a partilha interpessoal e, conseqüentemente, o desenvolvimento de projetos coletivos (Guimarães e Silva & Costa Martins, 2018: 149). Os *fab labs*, embora detentores das mesmas características dos *coworking spaces*, surgiram em 2011, conseqüentes da proposta do professor Neil Gershenfeld, diretor do *Center of Bits and Atoms (CBA)* do *Massachusetts Institute of Technology (MIT)*, na qual o projeto denominado «*How to do (almost) anything?*» reuniu os seus alunos em oficinas de prototipagem coletiva, com o intuito de produzir objetos que dessem resposta aos seus problemas contemporâneos (Guimarães e Silva & Costa Martins, 2018: 151).

Atualmente, os *fab labs* dissiparam-se por todo o mundo, constituindo uma rede mundial que permite replicar processos desenvolvidos em qualquer espaço, independentemente da sua localização. Esta nova funcionalidade tecnológica incentiva e exponencia a partilha do conhecimento e do saber, permite a expressão individual, a aprendizagem coletiva e, consecutivamente, sem fronteiras.

É então possível afirmar que as indústrias criativas se revelam um fator chave no desenvolvimento não só cultural, mas também social e económico das regiões em que se inserem. Tornam-se num fator estratégico de competitividade, um setor gerador de emprego e riqueza, um meio de reforço da cidadania, uma alavanca na coesão social e territorial e um impulso na afirmação internacional das comunidades, assente na capacidade de responder a novos desafios da contemporaneidade, uma vez que «*Grande parte da nossa prosperidade futura dependerá da forma como utilizamos os recursos, conhecimentos e talento criativo de que dispomos para estimular a inovação.*» (Comissão Europeia, 2010: 2).

Concluem-se então os benefícios conseqüentes da integração de uma indústria criativa no conjunto monástico e é nesse sentido que surge a proposta programática a implementar - o Centro Criativo de Seiça - que visa compactuar com as boas práticas de proteção e salvaguarda do *património*, respeitando o carácter do edifício preexistente, adaptando-o a uma nova contemporaneidade e aos conseqüentes desafios que dela advêm.

Através da inserção deste conteúdo programático, primeiramente, o mosteiro será reintegrado no quotidiano contemporâneo [re]afirmando Seiça como um local de significativa importância, como o fora em tempos. Acrescendo a isto, o programa surge como um negócio flexível, atual e inovador, que incentiva à fixação de população jovem detentora de conhecimento especializado no território envolvente, através da oferta de um espaço criativo que permita o desenvolvimento de projetos individuais e coletivos, e ainda a oferta de emprego especializado, combatendo desta forma o envelhecimento da população residente e permitindo a sua renovação demográfica. Tais premissas permitem, deste modo, restituir ao *monumento* a sustentabilidade sociocultural e económica da qual ele

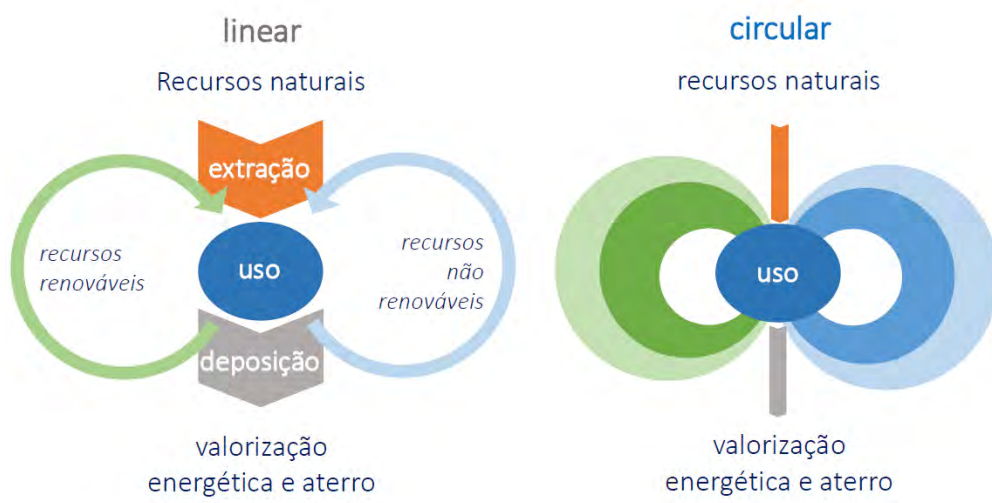


Fig. 66 | Economia linear vs economia circular
2016

carece.

No que toca à sustentabilidade económica, e visando o cumprimento de uma estratégia que respeite não só o *monumento* como o planeta que atualmente carece de igual atenção, surge a necessidade de explorar opções sustentáveis que combatam a economia linear, a qual esgota incessantemente os recursos extraídos do planeta por ano. Fruto desta necessidade, surge o conceito de economia circular, definido como «(...) *uma economia que promove ativamente o uso eficiente e a produtividade dos recursos por ela dinamizados, através de produtos, processos e modelos de negócio assentes na desmaterialização, reutilização, reciclagem e recuperação dos materiais.*» (República Portuguesa - Ambiente, 2017: 10).

Tendo por base este conceito como garantia para um futuro sustentável, foi definido o campo de ação programático a aplicar no Mosteiro de Santa Maria de Seíça. «*Nas zonas rurais, os novos modelos de actividade podem contribuir para a inovação e a sustentabilidade das formas tradicionais (ou seja, o artesanato local), bem como para a sua viabilidade económica.*» (Comissão Europeia, 2010: 15). Deste modo, e localizando-se o *monumento* num local estratégico entre significativos polos industriais, culturais e artesanais, prevê-se a implementação de um Centro Criativo em Seíça ligado ao artesanato - «*arts & crafts*» - e ao design do produto, através do qual surge a possibilidade de um novo olhar sobre matérias-primas variadas, desde a argila ao vidro, madeira e metal, numa perspetiva de reabilitar a matéria, tal como se procedeu à própria reabilitação do edificado.

«Precisamos de ser mais eficientes e produtivos: fazer “mais com menos” e subir em valor. Mas o “menos” pode ser partilhado, ser concebido para “voltar a casa” e ser reparado e reutilizado, ser remanufaturado e, no final, reciclado.» (João Fernandes conforme citado em República Portuguesa - Ambiente, 2017: 5)



Fig. 67 | Banco de Jardim, Álvaro Siza, exposição Primeira Pedra, experimentadesign

Fig. 68 | Cork Space, Manuel Aires Mateus, exposição METAMORPHOSIS - EXD'13, experimentadesign

Fig. 69 | Fontaine – Vitra Campus, Ronan & Erwan Bouroullec, exposição Common Sense, experimentadesign

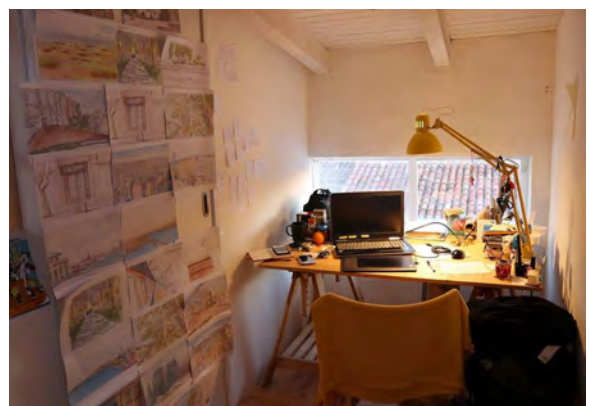


Fig. 70 | Instalações do Buinho FabLab

3.2. CONTRIBUTOS E REFERÊNCIAS

3.2.1. CONTRIBUTOS PROGRAMÁTICOS

Na procura de uma componente programática atual e significativa a implementar, revelou-se fundamental proceder à investigação de exemplos que serviram como modelos orientadores para a construção do programa funcional. Neste sentido, destacam-se cinco projetos cujos objetivos e metodologias se reconhecem na proposta para o Centro Criativo de Seiça, desde a componente concetual à própria organização programática.

Em primeiro lugar, destaca-se a *experimentadesign*, uma associação cultural sem fins lucrativos que nasceu da vontade de exponenciar o papel do design em Lisboa, no ano de 1998. «É, acima de tudo, uma unidade de produção de conhecimento e de realidade e um pólo difusor de conteúdos nas áreas do design, arquitectura e cultura do projecto.» (*experimentadesign*, s.d.). Demonstrando-se pioneira na produção e promoção da cultura em Portugal e no estrangeiro, a associação dispõe de uma rede de contactos alargada aos demais criadores e instituições nacionais, bem como a parcerias estabelecidas com entidades internacionais. Focada na criação artística, produção material e concetual, a *experimentadesign* estabelece o design como propósito da sua ação e metodologia. A sua atividade divide-se em três unidades: a *Design Response*, com foco no desenvolvimento de soluções provenientes do design para desafios contemporâneos, integrando valores de inclusão, sustentabilidade, valorização e cidadania; a *Design & Industry*, que pretende ligar o design e a produção através da industrialização e exploração dos produtos, tornando-os alvos de um pensamento crítico e consequentes reinterpretações; e, por fim, o *MixMedia Lab* que, tal como o nome indica, pretende explorar o campo das artes visuais.

Retomando o conceito de *fab lab*, anteriormente abordado, e no sentido de compreendê-lo no panorama nacional, recorreu-se a uma investigação incisiva acerca da rede atualmente estabelecida, onde se constatou a forte presença destes laboratórios no território português. Entre muitos outros, destaca-se, pela sua especial relevância face ao conteúdo programático nele explorado e à sua implantação, o Buinho FabLab. Tal como o nome indica, localiza-se no Buinho, Alentejo, destacando-se por ser o primeiro laboratório



Fig. 71 | Primeira fase de trabalho com artesãos
Projeto TASA
2019



Fig. 72 | Workshop, Laboratório “O Imaginário”



Fig. 73 | The Other Room: Guan Lee
Grymsdyke Farm



Fig. 74 | Table for a Feast: BBQ for 60
Grymsdyke Farm

rural em Portugal e simultaneamente, o único que possui residências de apoio aos seus artistas, visitantes e colaboradores. Os edifícios que atualmente acolhem o programa *fablab*, *coworking* e residências, - desenvolvidos com o objetivo de existir uma constante partilha de conhecimento e, conseqüentemente, um estímulo à criatividade coletiva - são construções tradicionais de adobe, originárias do século XIX, que foram reabilitadas e adaptadas aos novos desafios da contemporaneidade, acolhendo artistas de todo o mundo. O programa dispõe ainda de uma componente educativa, que se concretiza na dinamização de atividades lúdicas direcionadas a crianças e jovens residentes nas imediações, com o intuito de lhes oferecer a oportunidade de se desenvolverem tecnologicamente.

Consequente da conversa realizada com os designers Bernardo Providência e Joana Cunha, professores da Universidade do Minho, outros projetos cujos ideais se reconhecem na elaboração do programa a introduzir no mosteiro se destacaram pela proximidade concetual ao pretendido. O Projecto TASA e o Laboratório “O Imaginário” são projetos cujo objeto de trabalho é o artesanato desenvolvido sob uma componente sustentável, inclusiva, educativa e comunitária, através da integração da comunidade residente e das demais escolas e universidades no decorrer de workshops e exposições, reforçando a partilha de saberes e o convívio intergeracional.

Outro caso de estudo que se revelou pertinente é a Grymsdyke Farm, um projeto criado pelo arquiteto Guan Lee em 2009, na vila de Lacey Green, em Buckinghamshire. Este revela-se como «(...) *um lugar para viver, trabalhar, investigar e construir dirigido a arquitetos, artistas, designers ou quem estiver interessado em explorar as ligações entre processos de design e criação, materiais e técnicas artesanais e processos de fabricação de alta tecnologia, a partir de um modelo pedagógico informal e enraizado localmente, comunitário e colaborativo, onde as pessoas podem trocar ideias, métodos de trabalho, interesses e conhecimentos especializados.*» (Ventura, 2019: 74). A Grymsdyke Farm inclui instalações diversas, entre as quais oficinas de carpintaria, cerâmica, metalurgia e fabricação digital, e ainda residências, cozinha comunitária e um amplo espaço exterior com horta e pomar, no qual os artistas ocasionalmente se apropriam da área para expor as suas obras, sendo que a grande maioria do seu trabalho é aplicado a pequenos edifícios comunitários na região. Neste exemplo, reconhecem-se «(...) *valores de uma arquitectura que procura fundir-se na comunidade e nas suas diferentes necessidades, que actua em vários domínios do quotidiano e da experiência, reunindo o saber colectivo continuado, as tradições locais e o desejo de experimentação, que convoca as mais diversas áreas para enriquecer a experiência dos lugares e dos espaços, assim como apela à participação e à colaboração, não só de diferentes especialistas, como das diferentes populações.*» (Ventura, 2019: 75).

Fig. 75 e 76 | SESC Pompeia
Lina Bo Bardi
1986



Fig. 77 e 78 | Fondazione Prada
OMA
2015 e 2020

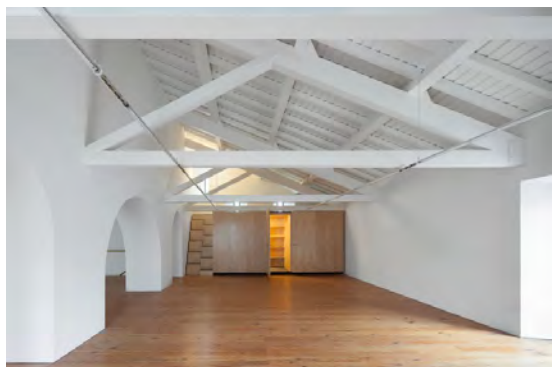
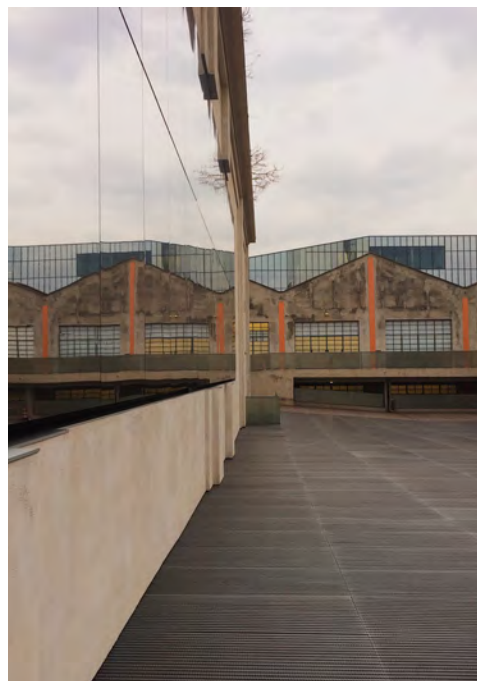


Fig. 79 e 80 | Arquipélago Centro de Artes
Contemporâneas, João Mendes
Ribeiro e Menos é Mais
Arquitectos
2014

3.2.2. ICONOGRAFIA DE REFERÊNCIAS

«*A história da arquitetura, longe de ser apenas uma História das formas, é basicamente uma História das Ideias Construídas. As formas destroem-se com o tempo, mas as ideias permanecem, são eternas.*» (Campo Baeza, 2018: 11)

A afirmação descrita pelo arquiteto espanhol na sua obra *A Ideia Construída* reconhece-se no Mosteiro de Santa Maria de Seíça, na medida em que a sua forma se deteriorou com o passar do tempo, mas a ideia da sua construção permanece ainda hoje na presença e ausência reconhecidas na *ruína*.

Como é conhecimento universal, a Arquitetura é uma disciplina cujo fundamento se baseia, num primeiro momento, no pensamento e apenas de seguida na sua execução. No sentido de valorizar a ideia construída no *monumento*, completando-a com uma intervenção que a respeite e dignifique, recorreu-se a um pensamento crítico que deu lugar a novas ideias que se viram materializadas na proposta de projeto. Ideias estas que, tal como toda a prática arquitetónica, surgem fruto do olhar sobre outras ideias construídas, nas quais o arquiteto encontra as referências para materializar o seu pensamento. É neste sentido que se reúnem algumas das referências reconhecidas no processo de projeto, das quais se retiraram ideais relativos à prática da reabilitação, ao espaço, forma, materialidade e efeito luz/sombra.

No que diz respeito à espacialidade, materialidade e forma reconhecidas na composição do projeto de arquitetura apresentado na presente dissertação, destacam-se três projetos chave. Em primeiro, o SESC Pompeia, da autoria de Lina Bo Bardi, reconhecido como uma das obras arquitetónicas mais significativas construídas no pós-guerra. Localizado em São Paulo, o programa apropriou-se das infraestruturas industriais preexistentes de uma antiga fábrica de tambores que se encontrava em estado devoluto e, apesar da inteligente distribuição do conteúdo programático pelos vários edifícios, é, contudo, nos espaços exteriores intersticiais que se reconhece o sucesso do projeto, onde a comunidade se apropria e usufrui do sítio que permite um refúgio seguro da vida cidadina

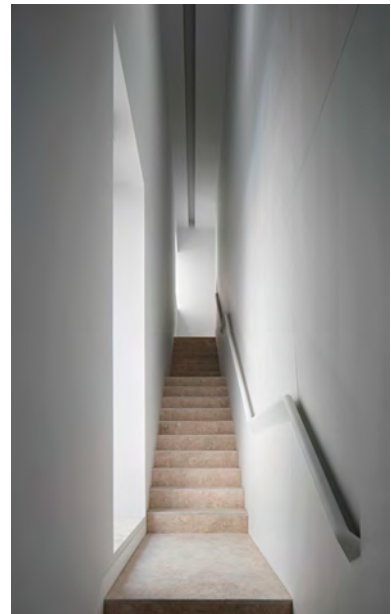
Fig. 81 e 82 | Igreja do Convento de São Francisco, Gonçalo Byrne
2018

Fig. 83 | Palau-Castell de Betxí
El Fabricante de Esferas
2014



Fig. 84 | Casa da Cultura de Pinhel
depA Architects
2014

Fig. 85 e 86 | Colégio da Trindade
Aires Mateus
2016



agitada. Traços estes igualmente reconhecidos na Fondazione Prada, em Milão, da autoria dos OMA, onde o espaço industrial abandonado se viu ocupado pela vivência da arte, surgindo uma composição volumétrica independente, cuja ligação é permitida através dos espaços intersticiais exteriores, onde se reconhecem ambientes de encontro coletivo e apreciação dos vários momentos da complexa composição arquitetónica que alberga a preexistência e novas volumetrias, cuja materialidade é fator de harmonia e, ao mesmo tempo, distinção. Por fim, o Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas em Ribeira Grande, na Ilha de São Miguel nos Açores, coautoria de Menos é Mais Arquitectos e João Mendes Ribeiro, demonstra-se igualmente pertinente no que diz respeito à [re]ocupação de uma antiga zona industrial para albergar um centro cultural de artes visuais. Esta obra pretende unir diferentes escalas e tempos históricos, culminando num projeto de harmonia material e formal entre a preexistência e os novos edifícios, cuja volumetria se dissimula no conjunto. Exemplos de intervenções cujas construções, aparentemente maciças, se mostram detentoras de uma enorme leveza, garantida pela utilização de materiais ligeiros que equilibram a leitura espacial e, conseqüentemente, a iluminação.

Relativamente à prática da reabilitação, destacam-se quatro projetos de relevante importância material e concetual. Em primeiro lugar, a reconversão da Igreja do Convento de São Francisco de Coimbra, da autoria do arquiteto Gonçalo Byrne, integrada na estratégia global de reabilitação do convento da autoria do arquiteto João Luís Carrilho da Graça, da qual se demonstra relevante destacar a simplicidade espacial e material que é transmitida através da utilização de materiais luminosos e leves, que permitem ao edificado a reflexão de uma luz que reconhece a pureza da espiritualidade vinculada com a sua criação. Acrescendo a esta intervenção, destaca-se a renovação do claustro renascentista do Palau-Castell de Betxí, da autoria de El Fabricante de Esferas, cuja essência da obra se comprometeu com a recuperação da dimensão e imagem estética do claustro através da introdução de um pano de vidro, que pretende amplificar a sua espacialidade e dignificar a arquitetura nele trabalhada. Outro projeto cujo ideal se assemelha a este, é a reabilitação do antigo Paço Episcopal de Pinhel pelos depA Arquitectos, que deu lugar à Casa da Cultura. Os arquitetos introduziram no pátio central um elemento insólito em vidro espelhado que permite uma nova leitura, duplicada, sobre o edificado recuperado e erguido em seu redor. Por fim, a reabilitação do Colégio da Trindade em Coimbra, da autoria dos arquitetos Aires Mateus, demonstra-se como uma intervenção que respeita o valor da preexistência não se prendendo, contudo, a uma perspetiva saudosista da ruína, e introduzindo uma nova composição espacial e material, permitindo um jogo de luz/sombra que pretende guiar o observador pelo seu interior, respeitando a composição morfológica através da utilização de novos materiais que garantem ao edifício uma maior durabilidade e uma adaptação adequada à contemporaneidade.

3.3. O CENTRO CRIATIVO DE SEIÇA

Relevando-se as referências fundamentais ao trabalho do arquiteto, é fruto do vasto leque de contributos e referências acima apresentados que nasce a proposta de projeto, através da definição dos espaços que, em conjunto, pretendem materializar o programa funcional a instalar no Mosteiro de Santa Maria de Seiça, cuja abordagem de intervenção pretende respeitar a individualidade e autenticidade da preexistência, adaptando-a a uma vivência contemporânea.

Neste sentido, traçaram-se os objetivos da implementação de um programa de carácter cultural, artístico e comunitário de implantação rural, o Centro Criativo de Seiça, no lugar onde a Arte ainda se mantém de pé, impressa nas paredes que erguem o conjunto monástico, do qual a comunidade continua a fazer sua casa.

A proposta de projeto assenta, portanto, na contribuição para o desenvolvimento da região a nível demográfico, económico, cultural e social, através da oferta de um espaço criativo que incentiva à fixação de população jovem, com a integração de espaços direcionados a workshops e ateliers abertos à comunidade estudantil, desde as demais escolas e universidades, bem como a comunidade residente no lugar, detentora de saberes ancestrais que se mostram fundamentais para uma renovação presente e futura. Estabelece-se assim uma rede de partilha coletiva, física e intangível, associando a este novo olhar sobre a matéria a componente industrial e tecnológica, consequente do uso de maquinarias especializadas e investigação em rede informática alargada à escala mundial.

Com a reabilitação do conjunto monástico e a consequente implementação do Centro Criativo de Seiça, surgem diversas oportunidades, nomeadamente a promoção da atividade turística na região, o reconhecimento e valorização do património natural e edificado, material e imaterial que o mosteiro e o seu contexto territorial englobam e ainda a promoção da utilização de transportes coletivos, com a reativação da linha do Oeste como eixo de ligação entre os polos vizinhos, Coimbra e Figueira da Foz e a consequente criação do apeadeiro de Seiça.

A distribuição funcional incidiu primeiramente sobre a ocupação das dependências



Fig. 87 | Vista aérea da relação do mosteiro com a capela



Fig. 88 | Antigo “bosque encantado” em frente ao mosteiro



Fig. 89 | Planta de Implantação e Perfil da Proposta



Legenda: 1 - Estacionamento | 2 - Residências Criativas | 3 - Centro Comunitário | 4 - Cozinha Comunitária | 5 - Instalações Sanitárias | 6 - Jardim/Parque de Merendas | 7 - Apeadeiro | 8 - Centro Criativo de Seça | 9 - Memória Capela-Mor | 10 - Capela ed Nossa Senhora de Seça | 11 - Ribeira de Seça | 12 - Linha do Oeste

que hoje permanecem do mosteiro, uma vez que a sua reabilitação é o ponto chave de toda a intervenção. A estratégia orientadora da intervenção viu-se, assim, estruturada em dois momentos distintos: a requalificação da área exterior envolvente, com a conceção de um espaço dedicado exclusivamente à comunidade e ao convívio intercultural e intergeracional materializado em edifícios que pretendem ser reforço na vivência anual e posteriormente [espera-se] mais recorrente da comunidade nas imediações do complexo, e a implementação do Centro Criativo no edifício primitivo e nas novas volumetrias que à sua volta se erguem, numa relação simbiótica com a preexistência.

A intervenção iniciou-se com a requalificação da área envolvente do edificado que, conforme verificado no debate sobre a proteção e salvaguarda do *património*, se torna um elemento-chave para a valorização total do mesmo. Como referido anteriormente, o espaço imediatamente a poente do mosteiro, embora completamente descaracterizado e vazio, subsiste ainda hoje como palco da vivência quotidiana da sua comunidade mostrando-se, portanto, fundamental repensar a sua organização e acessibilidade.

Decorrente da primeira visita de turma realizada ao local, foi possível perceber que a via principal que se desenha ao longo da fachada principal do conjunto monástico o sufoca e impede a leitura completa da sua composição. Para além desta fragilidade, o caminho que atualmente nos permite deambular em direção à Capela de Nossa Senhora de Seça, que se inicia a céu aberto devido à desflorestação dos antigos sobreiros e carvalhos que defrontavam o conjunto monástico, encontra-se desvitalizado. Apesar das imediações da capela manifestarem algum tratamento ao nível da pavimentação e da oferta de espaços de encontro coletivo como o modesto parque de merendas, o local carece de um tratamento que dignifique não só a sua área próxima, mas que englobe e exponencie a ligação entre o oratório e o cenóbio cisterciense. Neste sentido, a proposta procura a regeneração paisagística desta envolvente, recuperando a essência do outrora bosque encantado que dela se apropriava.

Deste modo, propõe-se o desvio da via principal para poente, de forma a conceder à fachada do mosteiro a respiração da qual ela carece. O grande vazio que se estendia a poente dá agora lugar a um jardim reflorestado com carvalhos e sobreiros, cuja intenção é abrigar as romarias de Seça e a comunidade residente, tal como a que virá a habitar o espaço do Centro Criativo.

Tratando-se a ocupação do solo maioritariamente realizada por zonas ajardinadas, desenha-se, a eixo da entrada da igreja, um caminho que estabelece ligação com o percurso preexistente em direção à Capela de Seça, terminando com um momento de paragem assinalado por um muro no qual um banco é desenhado, convidando à apreciação do espaço envolvente. No decorrer deste jardim é disposto mobiliário urbano que convida à



0 2.5 5m

Fig. 90 | Planta Piso 0 da proposta

Legenda: 1 - Quarto | 2 - Instalação sanitária | 3 - Kitchenette
 7 - Instalações sanitárias | 8 - Parque de merendas | 10 - Arrumos | 15 - Folie
 16 - Cozinha Comunitária | 17 - Centro Comunitário | 18 - Residências Criativas

sua apropriação, destacando-se a sul uma zona de parque de merendas delimitada pelo muro de contenção que encerra o espaço, e a norte um objeto arquitetónico erguido por pilares e vigas de madeira, revestido com um ripado de madeira e elevado sobre uma plataforma da mesma materialidade, que pretende abrigar qualquer um que do espaço se pretenda apropriar. A materialidade leve e transparente permite ao objeto respirar, ao mesmo tempo que apela à descoberta do seu interior. Objetos semelhantes a este erguem-se no espaço exterior a sul do corpo da igreja, permitindo tanto um refúgio para trabalho ou lazer como uma relação estreita com o jardim envolvente. Estes objetos provêm do conceito de *folie* elaborado por Bernard Tschumi, arquiteto suíço, que o implementou no projeto para o Parc de la Villete, onde vários “pontos” dispersos - *folies* de aço vermelho - permitem abrigar atividades culturais e de lazer, sendo a sua apropriação livre, gerando assim uma nova dinâmica na sua envolvente.

«Follies were to be thought of as urban devices that would trigger the social and cultural transformation of cities, as mechanisms for positive social change, and as attractive structures to promote encounters between people and between people and places.» (Sofia Aleixo e Maria Luna Nobile conforme citado em Bayer, 2021: 122)

Considerando a comunidade como elemento-chave para a sobrevivência do mosteiro, a mesma foi tida em conta na conceção do programa. Neste sentido, partindo do eixo ponte-nascente desenhado em frente à igreja, nasce um novo caminho que nos conduz à área destinada à comunidade a norte, onde se erguem quatro volumetrias de carácter comunitário que pretendem servir a população residente, bem como os visitantes do lugar, organizadas numa composição independente, simples e equilibrada. O primeiro, correspondente às residências criativas que pretendem albergar os artistas que procurem instalar-se temporariamente no Centro Criativo, eleva-se numa plataforma de um metro de altura encerrada por um muro de betão complanar com a mesma, que pretende atribuir ao espaço privacidade e autonomia do quotidiano comunitário. O edifício é composto por seis habitações organizadas segundo dimensões mínimas, porém confortáveis, dispendo de quarto, instalações sanitárias, área de trabalho, kitchenette e ainda um pátio exterior de cariz privado, que oferece ao artista um local de refúgio e introspeção. A iluminação é efetuada através de vãos que rasgam os alçados norte e sul, assim como lanternins que permitem a entrada de luz zenital, criando um espaço acolhedor e confortável.

Para além da oferta de uma kitchenette privativa, as residências usufruem de relação com a cozinha comunitária localizada a sudoeste, cujo propósito é oferecer à comunidade um local de convivência no decorrer das festividades e demais eventos que poderão vir a tomar lugar nas imediações do edificado. Neste edifício, desenvolve-se um espaço amplo cuja organização espacial é ditada através de uma caixa de madeira que encerra



Fig. 91 | Fotomontagem exterior da proposta

as infraestruturas da cozinha e das instalações sanitárias, sendo, contudo, um elemento maleável que se abre em determinados pontos, no sentido de permitir permeabilidade e comunicação com o espaço de refeições.

A poente localiza-se um volume de instalações sanitárias públicas, que pretende servir a comunidade durante as festividades e, por fim, a nascente, ergue-se o centro comunitário, um salão polivalente cujo carácter multifuncional incentiva ao encontro coletivo. O seu interior é organizado novamente através de caixa de madeira que encerra as instalações sanitárias, libertando a restante área para uma apropriação livre por parte da comunidade de Seiça. As coberturas dos edifícios pretendem enquadrar-se no contexto envolvente, apresentando-se detentoras de duas pendentes.

Nesta área, bem como na praça imediatamente em frente ao mosteiro, propõe-se a repavimentação dos caminhos existentes e da via principal, onde o alcatrão e a terra batida dão lugar a um pavimento de pedra que pretende atribuir unidade material ao conjunto, contaminando as coberturas dos edifícios. A sul do mosteiro, e justificando a [re]ativação da linha do Oeste como elemento significativo para o desenvolvimento do território, surge o apeadeiro adaptado ao terreno, uma construção em betão aparente, podendo o acesso ao mesmo ser feito através de rampas detentoras da mesma materialidade, que nos encaminham desde a praça em frente à igreja até à cota inferior, permitindo deambular por um percurso lento e contemplativo da paisagem envolvente.

Com a instalação de um novo programa e a consequente reflorestação dos descampados envolventes do mosteiro, surge a necessidade de criar uma zona de estacionamento. Posto isto, a nordeste das residências criativas nasce um grande parque por entre as copas das árvores que o abrigam da luz solar e o disfarçam no conjunto. Este local apresenta-se detentor de um carácter duplo, concebido como um espaço amplo que poderá igualmente vir a acolher construções efémeras derivadas do decorrer das festividades de Seiça.

A primeira fase de intervenção pretende, assim, valorizar o *património natural e edificado* considerado como um todo, melhorando as condições do espaço para que este possa continuar a servir de palco da vivência quotidiana da comunidade.

A este carácter comunitário que se demonstrou alicerce na conceção do programa associa-se a noção de design social, pretendendo-se que este seja um dos conceitos fundadores no desenho dos diversos espaços ao prepará-los para serem promotores da coletividade e encontro, principalmente nos espaços exteriores. Este conceito surgiu no seguimento da conversa realizada com os designers Bernardo Providência e Joana Cunha, professores da Universidade do Minho, que reforçaram o tema como fundamental na

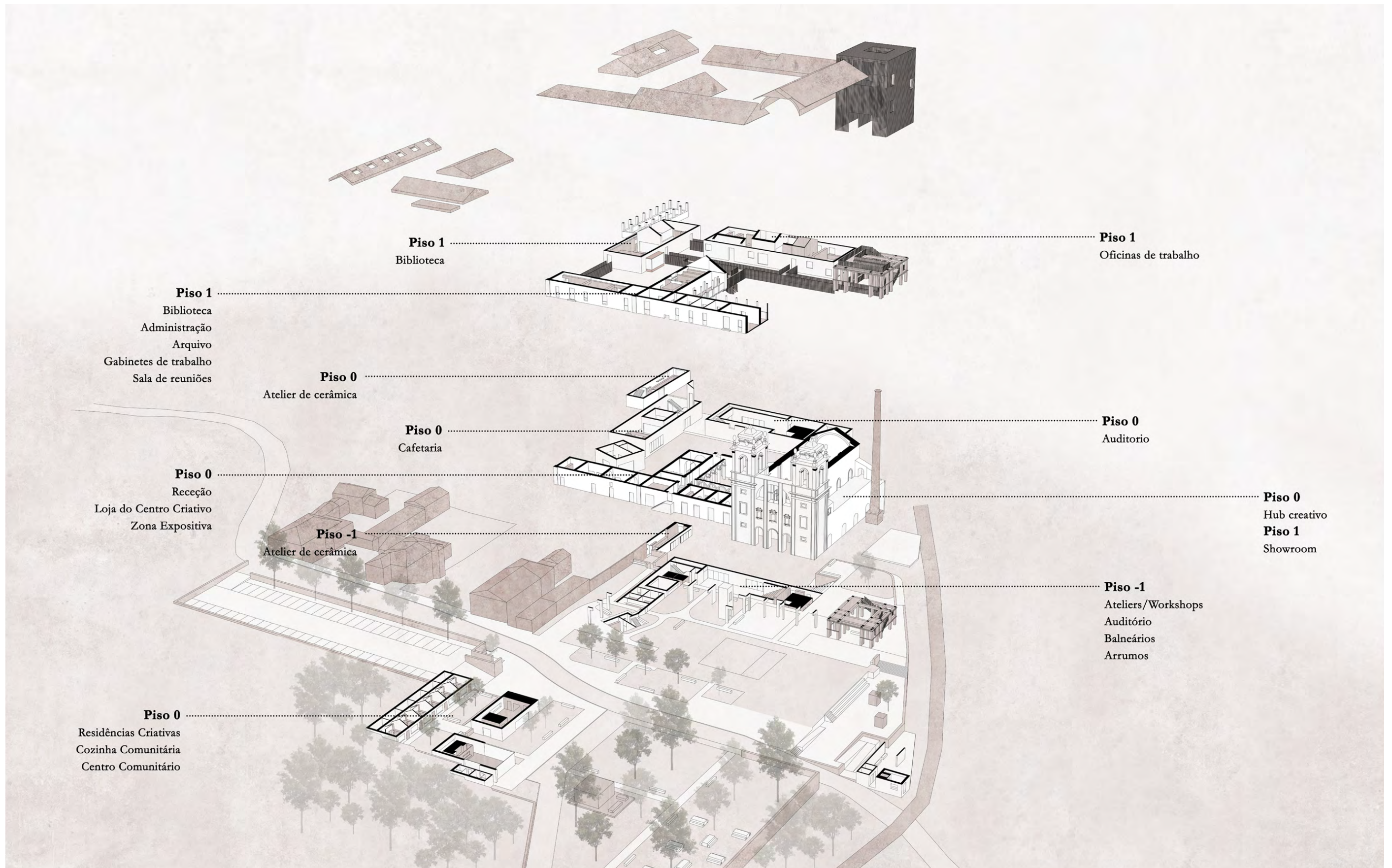


Fig. 92 | Axonometria explodida da proposta

conceção dos espaços e programa a instalar no conjunto edificado.

Decorrendo o processo de investigação e, conseqüentemente, a procura de uma resposta ao desafio lançado pelo tema de Laboratório de Projeto *Mosteiro de Santa Maria de Seiça: reconfiguração de uma ruína?*, a primeira ação realizada, conforme referido anteriormente, tratou-se de uma visita ao conjunto monástico que permitiu o reconhecimento *in situ* das fragilidades e potencialidades representadas nas dependências monásticas, resultando em fichas técnicas de análise anteriormente mencionadas, bem como a identificação das construções espúrias que impediam a leitura do conjunto monástico, deturpando a sua essência. Neste sentido, e tratando-se a presente intervenção de uma ação de reabilitação, mostrou-se necessário avaliar e identificar quais os elementos a demolir na primeira fase do processo, de forma a dotar o edifício com a capacidade de receber um novo programa funcional detentor de especificidades técnicas e contemporâneas e, conseqüentemente, novas funcionalidades.

Avaliado o estado de degradação dos elementos que erguem o *monumento*, surge a necessidade de consolidar a *ruína*, de forma a permitir a sua habitabilidade, bem como a necessidade de conservar e reconstruir, em casos específicos, elementos ausentes que pretendem devolver à preexistência a sua essência. Num primeiro momento, o projeto recaí sobre uma intervenção ponderada e pouco evasiva, procedendo à demolição das construções derivadas do período fabril, consideradas elementos invasores, mantendo um único elemento representativo da memória deste capítulo de vida do mosteiro, a grande e imponente chaminé de tijolo.

A disciplina da Arquitetura desde sempre procurou provocar diferentes sensações ao ser humano e, visto tratar-se de uma arte espacial, o lugar do projeto é sempre o ponto de partida para qualquer proposta. Posto isto, e tendo por base uma intervenção contemporânea com o objetivo de destacar a preexistência da nova construção, garantindo ao *património arquitetónico* destaque na leitura do conjunto, a presente proposta desenvolveu-se em torno da criação e distribuição de volumes independentes que, nos seus interstícios, permitem o ponto de encontro entre a comunidade residente e a população que habita o Centro Criativo, nascendo um vasto e denso jardim que prioriza a presença da natureza e de espaços ao ar livre, como um ambiente único de experiências sociais e sensoriais, reconhecendo as paredes dos próprios edifícios como o limiar entre o espaço público e privado.

O programa do Centro Criativo propriamente dito distribui-se, assim, entre zonas públicas e privadas, onde o piso térreo do conjunto, por se tratar do contacto imediato estabelecido com a comunidade, alberga os espaços de caráter público e, consecutivamente, comuns. Nos pisos superiores, bem como no corpo da igreja, reconhecem-se as demais

Fig. 94 | Corte longitudinal da proposta

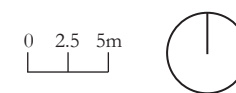


Fig. 93 | Planta Piso 0 da proposta

Legenda: 1 - Entrada | 2 - Recepção | 3 - Loja Centro Criativo | 4 - Hub criativo
6 - Sala de convívio | 7 - Instalações sanitárias | 8 - Espaços expositivos | 10 - Arrumos



dependências de caráter privado e de trabalho e, no piso enterrado do volume nascente e no volume preexistente que encerra o quarteirão a nordeste, reconhecem-se as dependências de caráter semipúblico e de partilha, na medida em que pretendem ser espaços abertos à comunidade residente e estudantil do território envolvente.

Implementado o programa funcional, previamente definido e estruturado, assinala-se a distribuição dos vários espaços no conjunto monástico. A entrada nobre originária do mosteiro cisterciense mantém-se como o acesso principal, onde o frontão de pedra trabalhada convida à entrada no local, cuja espacialidade se torna amplificada relativamente à escala humana. Sendo recebidos por arcos de volta inteira, atrás destes fixam-se os espaços destinados à receção e loja, cuja última pretende servir como promotora e distribuidora dos produtos concebidos no Centro Criativo.

Nestes espaços, os vãos a poente outrora entaipados, permitem a entrada de luz natural, bem como os vãos a nascente, que para além de permitirem a iluminação indireta do interior, possibilitam uma visão parcial do claustro, aguçando a curiosidade em descobrir aquele espaço. Ao atravessar o grande vão, de escala igualmente desproporcional face à dimensão humana, somos recebidos pela arcaria austera, através da qual a luz se dissipa e cria uma composição de luz e sombra no pavimento de pedra calcária. Analisando o espaço no qual se reconhecem os traços cistercienses, nota-se um volume insólito, revestido de vidro parcialmente espelhado, que ladeia a igreja a norte na tentativa de recuperar a dimensão original do claustro quadrado, refletindo a arcaria norte em substituição da ausência da arcaria sul, bem como o jardim que nasce no seu coração, recuperando os valores do silêncio e contemplação defendidos pela ordem. No interior deste volume, revestido a contraplacado na parede interior relacionada com a da igreja e a madeira no pavimento e mobiliário, nasce um espaço destinado ao convívio dos colaboradores do Centro Criativo, permitindo um local de refúgio junto do coração do mosteiro.

A nascente do espaço, observa-se a parede sobrevivente da demolição da ala nascente que encerra o espaço e revela majestosas conversadeiras, cujos vãos a ela associados permitem identificar o que existe para lá do elemento maciço rebocado, exponenciando a componente cénica e poética da conceção do projeto.

A partir do claustro, que se reconhece como a rótula de distribuição para os demais espaços, é possível aceder às restantes dependências do mosteiro. Prosseguindo caminho para norte, pelo pavimento de pedra calcária recuperado e, ultrapassadas as instalações sanitárias abrigadas por uma caixa de madeira que ocupa uma das divisões do corpo monástico sem tocar na preexistência, desenvolve-se a área expositiva, que ocupa o extremo da ala poente e o braço nascente do mosteiro. Divisões compartimentadas por arcos de volta inteira que organizam a sua ampla espacialidade, onde a tonalidade quente da

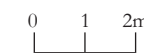


Fig. 95 | Planta Piso 1 da proposta

Legenda | 4 - Hub creativo | 7 - Instalações sanitárias | 22 - Showroom
 23 - Sala de reuniões | 24 - Gabinetes de trabalho | 25 - Sala abacial
 26 - Recepção da biblioteca | 27 - Biblioteca | 28 - Administração | 29 - Arquivo



Fig. 96 | Corte construtivo do edifício do antigo mosteiro



madeira do pavimento, contrastante com as paredes brancas rebocadas e os vários planos de gesso cartonado que se erguem com a função de albergar conteúdo expositivo, se torna vibrante quando iluminada pelos vãos outrora entaipados e alguns novos rasgados, que permitem permeabilidade visual com o exterior. Esta área expositiva, cujo espaço exterior pavimentado e ajardinado permite igualmente a apropriação para eventuais exposições lúdicas e interativas, encerra-se com a construção de um novo volume quadrado no local do antigo pátio que, através de grandes vãos, permite a entrada de luz natural e estabelece relação visual com os espaços de programa similar, admitindo a contemplação do espaço público.

Através da escadaria de pedra preexistente localizada na interseção dos braços norte e este do claustro, que nos convida a conhecer o piso superior, alcançamos a galeria onde as colunas de pedra assentes sobre um murete da mesma condição material, projetam um jogo de luz e sombra no soalho de madeira recuperado, à semelhança do sucedido no piso inferior. No braço nascente encontram-se a administração e o arquivo do Centro Criativo, detentoras de um carácter privado e divididas através de mobiliário de madeira, que pretende hierarquizar os diferentes espaços e estabelecer uma unidade material para com o revestimento do pavimento.

A norte da ala poente, atravessando a sala abacial com o magnífico teto em masseira recuperado encontramos a biblioteca onde estantes de madeira repletas de livros cobrem as paredes e atribuem ao espaço um carácter acolhedor e confortável, sendo a entrada de luz permitida no intervalo destes elementos, correspondente aos vãos preexistentes e novos propostos. Ainda neste edifício, a sul da ala poente, ocupando as modestas celas dos monges cistercienses, encontram-se gabinetes de trabalho individual e a sala de reuniões que, não necessitando de mais, usufruem da dimensão reduzida e familiar do espaço.

Numa aproximação material ao edifício do mosteiro, pretendeu-se consolidar a estrutura preexistente, mantendo a linguagem material primitiva. Desta forma, as paredes de alvenaria de pedra atualmente degradadas voltam a revestir-se de reboco de cal hidráulica, visando a impermeabilização das mesmas com um acabamento em pintura de cor branca, e a estrutura presente no suporte das coberturas e dos pisos é reconstruída, dando lugar a uma estrutura em madeira ritmada pelos barrotes que, pontualmente, se torna visível, nomeadamente no espaço destinado à biblioteca. Revestindo a estrutura de madeira das coberturas, dispõem-se placas de madeira que, por sua vez, suportam o isolamento térmico em aglomerado de cortiça expandida, sendo este conjunto rematado por telhas cerâmicas de marselha.

Relativamente à fachada principal, cuja composição se apresenta distinta e curiosa pela disposição e irregularidade dos vãos, os que se mostravam entaipados são restabelecidos,



Fig. 97 | Corte construtivo da igreja

0 1 2m

propondo-se em determinados momentos o rasgo de novos vãos que permitam uma maior entrada de luz natural, recuperando-se as guardas de ferro forjado que delimitam as varandas e as demais cantarias que emoldura os vãos. Os caixilhos de madeira atualmente deteriorados são substituídos por caixilhos de latão cuja cor se assemelha à preexistente e cujo material se reconhece como fruto de uma intervenção contemporânea.

No interior, as portadas que encerravam alguns dos vãos desaparecem e dão lugar a uma transparência total permitida pelos envidraçados. No que diz respeito ao pavimento, a madeira retoma o protagonismo que outrora deteve, assentando o soalho de madeira num sistema de piso radiante que permite o controlo da temperatura das divisões interiores. A cobrir o teto estendem-se painéis de gesso cartonado com o intuito de permitir a passagem das demais infraestruturas e adequar o pé direito à escala humana. No piso térreo, recupera-se a materialidade em pedra calcária que cobre o pavimento das divisões.

No que diz respeito ao corpo da igreja onde outrora a maquinaria trabalhava em unísono, consequência da sua ampla espacialidade, o espaço vê-se agora ocupado pelos demais indivíduos detentores de conhecimento técnico e saber criativo, que usufruem do espaço destinado ao *coworking* e ao design do produto [*fab lab*], tomando lugar o *hub criativo*⁵, tornando-se este num espaço de conceção e produção, remetendo à *memória* industrial do conjunto. A opção material assenta no mesmo princípio utilizado no corpo monástico, priorizando a recuperação da linguagem material preexistente. Uma vez que o espaço pretende albergar um programa de produção intelectual e material, não querendo recorrer a divisões opacas e estanques, a distribuição do espaço é orientada por mobiliário construído através de ripas de madeira, que permite transparência e permeabilidade visual entre o corpo da nave central e o das capelas laterais, abrindo vãos que permitem uma circulação flexível e fluída. O teto, atualmente inexistente, é reconstruído, recuperando as abóbadas de berço em alvenaria de pedra e tijolo, sustentadas através de argamassa nas suas laterais. Sobre uma estrutura de madeira, ergue-se a cobertura devidamente isolada e impermeabilizada, cobrindo-se da telha de marselha cerâmica completando a leitura uniforme do conjunto das coberturas da preexistência.

No piso superior, cujo acesso apenas é permitido por uma escadaria coberta proveniente da galeria do claustro, encontra-se a galeria superior, na qual se permite contemplar o piso térreo do claustro, a composição volumétrica do conjunto e a paisagem envolvente, sucedendo-se o mesmo na galeria sul. Ainda nesta cota, somos confrontados com a possibilidade de subir até às torres sineiras através das escadarias escavadas nas densas paredes de pedra - pontos privilegiados de observação da paisagem - ou de aceder

5 A noção de «*hub criativo*» é abordada como um lugar físico ou virtual que reúne pessoas empreendedoras que trabalham nas indústrias criativas e culturais.

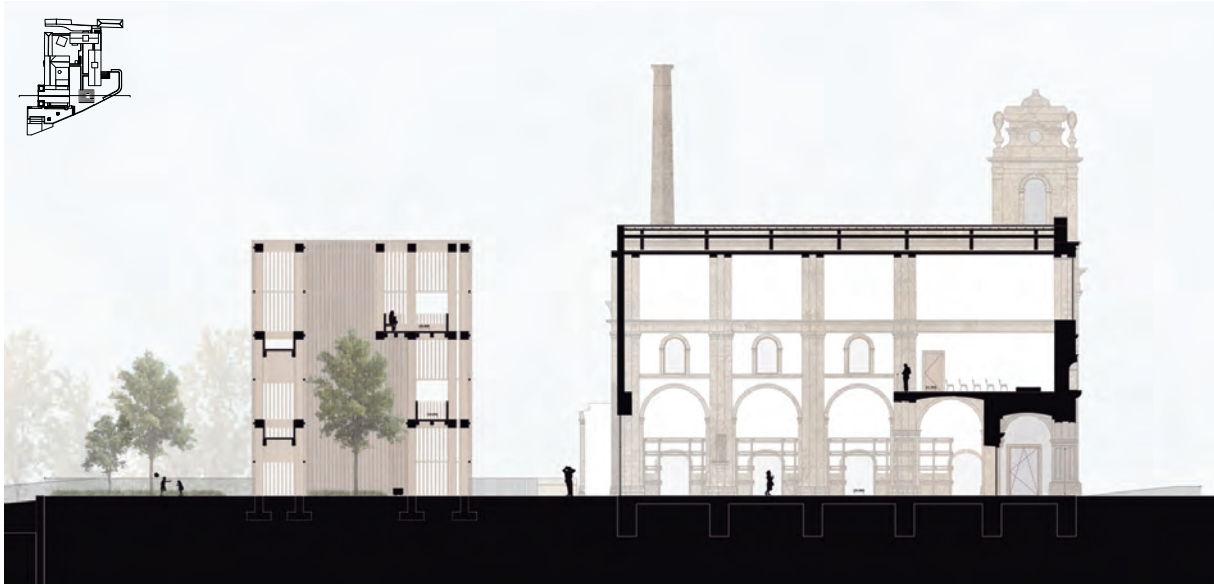


Fig. 98 | Corte transversal da proposta

0 2.5 5m



Fig. 99 | Fotomontagem exterior da proposta

à zona do coro alto, que pretende servir como espaço de encontro coletivo, um *showroom* para a apresentação e divulgação das ideias concebidas no *hub creativo*. É neste espaço onde se consegue perceber verdadeiramente a escala e amplitude do interior da igreja. A forte iluminação, proveniente do grande janelão em arco preexistente na fachada bem como dos vãos existentes na galeria e no piso térreo, onde os vãos provenientes do período fabril a sul deram lugar a novos vãos de arcos de volta perfeita, que pretendem estabelecer uma relação direta com o jardim a sul, intensifica-se com a criação de um rasgo horizontal no alçado nascente, possibilitando uma relação visual com a torre de madeira erguida em frente.

Neste lugar nasce então um volume pontual, resultante de uma perspetiva saudosista da ausência da *ruína*, apelando à memória da preexistência, onde outrora se edificava a capela-mor. Uma peça escultórica que pretende funcionar como um ponto estratégico de observação da paisagem envolvente, do próprio Centro Criativo e dos vestígios da ruína que se pretendem manter no alçado nascente da igreja. Sereno e detentor de uma forte regra estrutural, o volume é invadido por um elemento que, ao mesmo tempo que o rasga, lhe atribui uma continuidade material e espacial. Os pilares e vigas de madeira revelam-se puros na sua essência tornando a construção efémera na sua eternidade. Com o desejo de se tornar um objeto leve e permeável dissimulando a regra imposta, é revestido por um ripado de madeira intervalado que lhe permite respirar, ao mesmo tempo que apela à descoberta do seu interior.

Contudo, não se revelando o cenóbio cisterciense detentor de capacidade suficiente para albergar a totalidade do programa funcional, face à sua escala reduzida e espacialidade compartimentada, e no sentido de adaptar o espaço às diversas circunstâncias provenientes do mesmo, manifestou-se a necessidade de erguer novos volumes adjacentes que abrigassem o restante conteúdo programático. Surgem assim os novos edifícios, que rematam e encerram o espaço do Centro Criativo a norte e nascente, recuperando a memória da construção cisterciense, embora relocalizada e fragmentada.

«Quando faço um edifício, um grande ou um pequeno complexo, gosto muito de imaginar que este se torna parte integrante do espaço envolvente.» (Zumthor, 2009: 65)

A premissa fundamental do projeto reconhece-se na definição dos espaços intersticiais resultantes da pulverização de novos edifícios como espaços públicos de lazer, tratando-se o terreno de um grande jardim deambulatório onde se distribuem volumes independentes que surgem como diferentes unidades dentro do programa geral, estabelecendo uma harmonia formal, volumétrica e de expressão arquitetónica, numa viagem de descoberta do espaço, proveniente de uma composição cénica.

«Estou bem aqui, mas neste momento ao virar da esquina, ou noutra parte qualquer,



Fig. 100 | Corte longitudinale da proposta



Fig. 101 | Corte longitudinale da proposta

0 2.5 5m

há algo que desperta a minha atenção, a luz que entra duma certa maneira, e eu passo descontraidamente. Tenho de dizer que isto é um dos meus maiores prazeres: não ser conduzido, mas sim poder deambular (...) E assim me encontro numa viagem de descoberta.» (Zumthor, 2009: 45)

Conforme afirmado pela arquiteta Luisa Bebiano na palestra *Arquitetura em cena*, integrada no ciclo de conferências *Do Claustro para o Mundo*, realizado pelo Núcleo de estudantes de Arquitetura do Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra, fazer Arquitetura é como montar um filme, uma vez que ela surge como um cenário tanto para o arquiteto como para os indivíduos que dela se apropriarão no futuro. Desta forma, ao fazer Arquitetura, deve revelar-se apenas o que se quer, dispondo sempre de uma intenção clara que fundamente o exercício e as opções escolhidas.

Conduzidos pelo percurso pavimentado em pedra que se desenha por entre o grande jardim repleto de cor, somos levados a descobrir as restantes construções erguidas na área bem como os vários pontos de observação da paisagem gerados pelos seus intervalos. O espaço intersticial pretende acolher a comunidade, não se mostrando o quarteirão fechado em momento algum. Neste sentido, os edifícios surgem como os próprios limites entre o interior e exterior, reforçando a ideia do arquiteto suíço Peter Zumthor, quando afirma na sua obra *Atmosferas* que «*A fachada diz: sou, posso, quero, seja o que for que quieram dizer o dono de obra e o arquitecto em conjunto. E a fachada diz também: mas eu não vos mostro tudo. Certas coisas estão lá dentro e não vos dizem respeito.*» (Zumthor, 2009: 49).

Os novos edifícios apresentam-se assim como volumes maciços construídos em betão aparente pigmentado cuja cor pretende assemelhar-se à tonalidade da pedra presente na construção do mosteiro, atribuindo ao conjunto um equilíbrio arquitetónico e material. As coberturas de duas pendentes, que pretendem integrar-se harmoniosamente com os edifícios preexistentes envolventes, revestem-se de lajetas de pedra semelhantes às do pavimento, permitindo uma leitura homogénea do conjunto, reconhecendo-se a mesma expressão material nas coberturas dos edifícios destinados à comunidade nas imediações do Centro Criativo.

Mostrando-se fundamental uma ligação clara e eficaz entre estes novos volumes e a preexistência, a interligá-los surge um elemento que, ao mesmo tempo que os invade, estabelece a sua continuidade espacial, permitindo-lhes uma autonomia funcional e arquitetónica: o passadiço assente sob lâminas de betão alternadas, cuja materialidade em ripado de madeira se assemelha à da peça escultórica localizada no alçado nascente da igreja. Elemento este que, para além de estabelecer a ligação entre os vários volumes, invade a peça, desenhando um percurso vertical no seu interior.



0 2.5 5m

Fig. 102 | Planta
Piso 0 da proposta



0 2.5 5m

Fig. 104 | Planta Piso 1 da proposta

Legenda | 7 - Instalações sanitárias | 9 - Cafeteria | 10 - Arrumos | 11 - Auditório
13 - Auditório exterior

Legenda | 7 - Instalações sanitárias | 10 - Arrumos | 27 - Biblioteca | 30 - Depósito
de material | 31 - Oficina de carpintaria | 32 - Oficina de metalurgia



Fig. 103 | Fotomontagem exterior da proposta

Com vista a facilitar o acesso do jardim ao piso superior dos volumes, nomeadamente ao conjunto monástico, por parte dos utilizadores detentores de mobilidade reduzida, propôs-se a construção de um elevador panorâmico exterior a nascente do seu braço central, que dispõe de uma ligação direta ao passadiço e este, por sua vez, conecta-se com a galeria do claustro.

Focando os novos edifícios, no volume aparentemente maciço localizado a norte, somos confrontados com uma forte e surpreendente luz natural proveniente do grande pátio que rasga os três pisos do volume, na tentativa de permitir iluminação central e indireta às diferentes cotas. No piso superior, encontra-se uma extensão da zona da biblioteca localizada no corpo monástico, onde a materialidade exterior informa as paredes interiores que, por sua vez, são igualmente cobertas de estantes de madeira, atribuindo ao espaço um caráter familiar e acolhedor. À semelhança do espaço de programa similar no conjunto monástico, a entrada de luz é permitida através dos intervalos provenientes dos vãos rasgados. Neste piso, tal intervalo é resultante da criação de duas caixas de vidro - *bow windows* - que, avançando relativamente ao plano dos alçados norte e sul, criam pequenos momentos de observação da paisagem e contemplação, permitindo uma relação visual direta com os passadiços, os demais volumes e o espaço público do piso térreo. Neste, por sua vez, implanta-se a cafetaria aberta aos artistas e à comunidade, onde uma caixa de madeira organiza o espaço encerrando no seu interior as instalações sanitárias e cozinha, semelhantemente à cozinha comunitária, elemento esse que se reconhece no andar superior da biblioteca, dispondo apenas de instalações sanitárias. A cafetaria usufrui, à semelhança dos restantes programas do piso térreo, de uma relação direta com o jardim através da existência de uma esplanada, de forma a incentivar a apropriação do espaço exterior.

Já no edifício erguido a nascente, que estabelece a relação entre a cota do piso térreo com o piso enterrado, aparentemente maciço, é apenas ao aproximar-nos da sua construção, penetrando os vãos que nos convidam a conhecer o seu interior, que somos levados a descobrir espaços resguardados, porém amplos, que permitem abrigar os visitantes do Centro Criativo nos seus momentos de paragem e contemplação. Entrando no espaço, visualiza-se um grande pé direito consequente da criação de um auditório informal, uma peça em madeira que estabelece a ligação entre o piso térreo e o principal, no qual uma caixa, que numa perspetiva tectónica transmite a ideia de caixa maciça, alberga instalações sanitárias, arrumos e um elevador de ligação às diferentes cotas altimétricas. Os grandes vãos rasgados a nascente e poente permitem a iluminação indireta tanto deste piso como do piso inferior.

Subindo ao piso superior, cuja possibilidade de acesso é igualmente oferecida pelo exterior, localizam-se as oficinas de metalurgia, carpintaria e depósito de material,



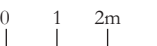
Fig. 105 | Planta Piso -1 da proposta

Legenda | 7 - Instalações sanitárias | 10 - Arrumos
 11 - Auditório | 13 - Auditório exterior | 19 - Workshops/
 Ateliers | 20 - Banheiros

Fig. 106 | Corte longitudinal da proposta



Fig. 107 | Corte construtivo do novo edifício



onde a divisão dos espaços é orientada pela criação do grande pátio central, que rasga a massa construída e permite a iluminação e ventilação do espaço, bem como pela caixa de instalações sanitárias e acessos verticais, que se mostra um elemento transversal a todos os pisos. No piso enterrado, surge o espaço dedicado à dinamização de workshops com a comunidade, detentor de uma forte iluminação natural, concedida pelo grande vão que se abre e permite a expansão das atividades para o jardim a nascente, onde se reconhece um auditório informal exterior em betão, bem como uma rampa de acesso à cota superior do jardim, permitindo a contemplação da paisagem que ladeia a linha ferroviária.

A norte do quarteirão, onde outrora o edifício preexistente albergava os espaços de secagem do arroz, dá-se agora lugar ao atelier de cerâmica. A materialidade presente na sua recuperação assemelha-se à explorada no cenóbio cisterciense, por se tratar de construções semelhantes, culminando o percurso de acesso vertical numa cota superior onde se contempla uma varanda sobre a paisagem dos campos agrícolas do Baixo Mondego, coberta com um telhado de quatro pendentes que avança relativamente à fachada, permitindo a constante proteção do observador.

Relativamente à materialidade dos espaços interiores dos novos edifícios, conforme referido anteriormente, o material presente na fachada, betão aparente pigmentado, contamina a espacialidade interior, atribuindo aos edifícios um caráter de simplicidade e despojamento, relacionando-se com os ideais da construção de ordem cisterciense que os volumes pretendem completar. O pavimento reveste-se de betonilha afagada, permitindo facilidade na limpeza, com exceção da biblioteca do edifício a norte, onde o pavimento radiante de soalho de madeira pretende estabelecer continuidade com o programa semelhante implementado no edifício monástico, articulando-se com a materialidade presente no mobiliário. A caixilharia assemelha-se à utilizada no corpo monástico e nos pisos inferiores recorre-se à utilização de teto em gesso cartonado, de forma a permitir o controlo do pé direito e a passagem de infraestruturas, à exceção dos pisos superiores, onde se pretende a leitura espacial completa oferecida pela cobertura de duas pendentes.

Contrastando com a construção cisterciense, que apresenta uma composição morfológica compartimentada e de dimensões reduzidas, os novos volumes pretendem distinguir-se desta através do conceito de *open space*, onde os elementos que organizam os espaços interiores se tornam os pátios e peças infraestruturais ou de mobiliário, revelando-se ainda um contraste na dimensão dos vãos que, nos novos volumes, adquirem uma certa abstração e escala, definindo claramente a distinção entre a preexistência e a intervenção contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro contacto com o maciço construído do conjunto patrimonial do Mosteiro de Santa Maria de Seça revelou-se impactante devido à sua imponente escala e composição arquitetónica. Contudo, o profundo estado de degradação por toda a sua estrutura revelou-se como o principal fator de preocupação. Atualmente em estado devoluto, o cenóbio cisterciense permanece numa enigmática *ruína*, destacando-se o monumental corpo da igreja devido à sua qualidade construtiva. No entanto, esta apresenta-se em risco iminente de derrocadas parciais devido à vegetação que invadiu o seu interior, apropriando-se da sua espacialidade e atribuindo à *ruína* um carácter sublime, no sentido em que tanto nos encanta como nos inquieta. Tal estado de fragilidade, consequência das intervenções descaracterizadoras - e posterior abandono - que revestiram o *monumento* de cicatrizes e lacunas e uma fragilidade estrutural generalizada, invoca a proposta de um projecto que reverta esta situação e devolva simultaneamente o mosteiro à comunidade enquanto motor de desenvolvimento económico, cultural e ambiental sustentável.

Aceite o desafio de reinterpretar o conjunto arquitetónico, propôs-se uma estratégia de intervenção adequada e fundamentada, enquanto ponto de partida na procura da resposta à provocação lançada pelo tema de Laboratório de Teoria. O primordial objetivo teve por base a total compreensão do edificado e do seu contexto, permitida através da análise da documentação escrita e gráfica disponível e, inclusive, do *património material* e *imaterial* que o mosteiro transporta consigo, fundamental na construção da sua *identidade*. Após a compreensão de «*Como foi?*» e «*Como é?*» [o edificado], tornou-se evidente a impossibilidade do conjunto arquitetónico regressar à sua condição primordial, uma vez que o programa de cenóbio se revela desajustado em termos históricos e sociais, ainda que a sua matriz de espaço formativo permaneça na proposta que fazemos em termos de ensino e aprendizagem para a fixação de população jovem com exigente formação profissional.

Evidenciou-se, portanto, a necessidade de repensar o *monumento* e refletir sobre «*O que se lhe pede?*». Neste sentido, e tratando-se de um elemento patrimonial, a investigação exigiu uma reflexão em torno das boas práticas de proteção e salvaguarda do *património* e as

respetivas teorias de intervenção, que se revelaram importantes para a elaboração de uma estratégia fundamentada.

Apesar da expressão romântica do contexto proporcionado pelo espírito da *ruína* e da paisagem bucólico rural, o nosso interesse recaiu na valorização do conjunto arquitetónico e paisagístico enquanto unidade identitária. Consecutivamente, nasceu a vontade de *curar* e *reparar* o *património* com base numa perspetiva contemporânea, de modo a evidenciar a sua capacidade de *resiliência* demonstrada ao longo do tempo, e a que ele apresenta para [re]integrar o quotidiano presente e futuro, caracterizados por novos estímulos, novas tecnologias e novas vivências, não descartando, contudo, a preservação do documento vivo da história e cultura que nele se materializam, como elemento fundamental da *identidade* da comunidade.

Deste modo, tendo por base uma reflexão crítica sobre a intervenção, estabeleceu-se um diálogo com casos de estudo que refletem a estratégia teórica do projeto na sua linguagem programática, concetual e arquitetónica. A estratégia de intervenção, que pretende esclarecer «*Como há-de ser?*» [o edifício], estrutura-se na consolidação da *ruína* - iniciada com a remoção das construções espúrias que invadiram o edifício - e na reabilitação do *monumento*, que, impossibilitado de responder aos requisitos programáticos, exigiu a construção de novas volumetrias que coexistem harmoniosamente com a preexistência, interligadas por um elemento leve, permitindo a distinção entre as diferentes camadas temporais presentes no conjunto e atribuindo ao *património* o destaque que lhe é devido.

A seleção do conteúdo programático a implementar pretende dar resposta às necessidades do conjunto patrimonial, bem como à paisagem envolvente nas suas vertentes ambientais e ecológicas, de modo a revitalizar tanto o lugar do projeto como a sua envolvente cultural, social e económica, considerando fundamental a sua relação direta com a comunidade que, apesar da atual condição de *ruína*, ainda hoje valoriza o lugar e o sentido do mosteiro, enquanto protagonista do seu quotidiano. Neste âmbito, o Centro Criativo de Seiça pretende não só evidenciar a *resiliência* do *património* para acolher um novo programa funcional, devolvendo ao *monumento* a condição de habitabilidade, mas também oferecer à população residente no território um espaço de encontro coletivo que responda às suas necessidades e que promova o encontro intergeracional como premissa fundamental para a continuação da construção da *identidade* e *memória* do lugar.

No que diz respeito à conservação preventiva do edificado, - a etapa final do Método SCCM - segundo o arquiteto Moreno-Navarro, a responsabilidade desta não cabe ao arquiteto senão à comunidade que do objeto se irá apropriar. Assim sucederá com o Centro Criativo de Seiça, na esperança de que este não seja apenas mais um capítulo na vida do *monumento*, mas o renascer deste espaço num constante ajustamento, face às dinâmicas

introduzidas. O êxito de um programa tão aberto quanto este, passa pela sua ligação em rede transnacional com centros equivalentes que se atualizam em permanência. O programa proposto tem a ambição de potenciar um espaço que conjuga cultura e investigação científica num largo espectro de oportunidades, com interesse na formação específica ligada às indústrias criativas. A eventual especialização será algo no qual as próprias condições criadas e ajustadas no decorrer dos projetos se poderão revelar determinantes.

O sentido desta proposta é, para além da valorização do conjunto patrimonial, criar através dele futuro para as novas gerações, de modo que estas se sintam ligadas a valores civilizacionais da *memória* coletiva, mas sobretudo dar-lhes a continuidade do seu tempo histórico, social e cultural. Este revela-se, sobretudo, um projeto de futuro em que a *memória* do passado não impede de se reinventar um percurso de novas vidas com novos interesses, evidenciando a capacidade de *resiliência* que é intrínseca não só ao *património* como também [o dever ser] à própria *Arquitetura*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, C. A. F. de. (2019). Património Riegl e hoje. *História: Revista Da Faculdade De Letras Da Universidade Do Porto*, 407–416.
- Anozero (2017). *Curar e Reparar. Healing and Repairing*.
- Anttonen, M. R., & Medlam, M. (2014). *Santa Maria De Ceíça* (M. Medlam (ed.)).
- Appleton, J. (2013). Património urbano: boas práticas de conservação e reabilitação de edifícios. *Revista Património Número Um*, 30–35.
- Bayer, D. (2021). An Atlas of Matrices. *New York*, 122–149.
- Borges, N. C. (1987). Coimbra E Região. In *Novos Guias De Portugal* (Editorial, Vol. 6).
- Cabete, A. F. (2014). *O Mosteiro de Santa Maria de Seiça. Das origens aos alvares da modernidade*. Universidade de Coimbra.
- Campo Baeza, A. (2018). *A ideia construída* (6ª edição). Caleidoscópico_Edição e Artes Gráficas, SA.
- Campos, J.S. (2010). Intervenção no património edificado. Conceitos e reflexões. *Oppidum, No4*, 257–264.
- Choay, F. (2009). *As Questões do Património - Antologia para um combate*. Edições 70.
- Choay, F. (2014). *A Alegoria do Património*. Edições 70.
- Cintrão, M. C. (1998). Marinha das Ondas na história e na lenda: Estudos para a monografia da sua freguesia. In *Caderno Municipais - 21* (Vol. 21). Câmara Municipal da Figueira da Foz.
- Comissão Europeia. (2010). *LIVRO VERDE. Realizar o potencial das indústrias culturais e criativas*. (pp. 1–22).
- ENEI. (2014). *Estratégia Nacional de Investigação e Inovação para uma Especialização Inteligente. Diagnóstico de Apoio às Jornadas de Reflexão Estratégica*. (Vol. 2, pp. 1–16).

Eusébio, M. L. G. M. (2017). *MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA A experiências de Santa Maria de Seiça como orientação para um processo de restauro* [Universidade de Lisboa]. <http://www.culturante.pt/pt/patrimonio/mosteiro-de-santa-maria-de-arouca/>

(experimentadesign)

Disponível em: <http://www.experimentadesign.pt/>

Feilden, B. M. (2003). Conservation of Historic Buildings. In *Architectural Press*, 3a edição.

Fundação Serralves. (2009). *Agenda Regional das Indústrias Criativas. Desenvolvimento de um Cluster de Indústrias Criativas na Região do Norte. Estudo Macroeconómico*. (pp. 1–236).

Gomes, P., & Veiga, A. (2002). *Figueira da Foz - conhecimento, memória e inovação...* A. Veiga, Lda - Héstia Editores.

Guimarães e Silva, M., & Costa Martins, T. (2018). Ambientes de inovação para a Indústria Criativa. *Comunicação & Inovação, PPGCOM/USCS, 19(40)*, 144–159. <https://doi.org/10.13037/ci.vol19n40.5232>

ICOMOS. (1931). Carta de Atenas sobre o restauro de Monumentos. *Património Cultural, Critérios e Normas Internacionais de Protecção, 2014*, 59–62. <https://www.icomos.pt/images/pdfs/2021/3 Carta de Atenas restauro monumentos 1931.pdf>

ICOMOS. (1964). Carta de Veneza sobre a conservação e o restauro de Monumentos e Sítios. *Património Cultural, Critérios e Normas Internacionais de Protecção, 2014*, 121–125. <https://www.icomos.pt/images/pdfs/2021/11 Carta de Veneza - ICOMOS 1964.pdf>

ICOMOS. (1975). Carta Europeia do Património Arquitectónico. *Património Cultural, Critérios e Normas Internacionais de Protecção, 2014*, 187–191. <https://www.icomos.pt/images/pdfs/2021/18 Carta europeia do património arquitectónico 1975.pdf>

ICOMOS. (1994). Documento de Nara sobre a autenticidade do Património Cultural. *Património Cultural, Critérios e Normas Internacionais de Protecção, 2014*, 303–306. <https://www.icomos.pt/images/pdfs/2021/18 Carta europeia do património arquitectónico 1975.pdf>

ICOMOS. (1999). Carta Internacional sobre Turismo Cultural. *Património Cultural, Critérios e Normas Internacionais de Protecção, 2014*, 333–340. <https://www.icomos.pt/images/pdfs/2021/39 Carta turismo cultural - ICOMOS 1999.pdf>

ICOMOS. (2000). Carta de Cracóvia, Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído. *Património Cultural, Critérios e Normas Internacionais de*

- Proteção*, 2014, 355–361. <https://www.icomos.pt/images/pdfs/2021/42 Carta de Cracóvia 2000.pdf>
- Mestre, V., & Aleixo, S. (2006). O novo tempo dos edifícios religiosos - Algumas intervenções arquitectónicas. *Perspectivas de Portugal Contemporâneo - As Ordens Religiosas, Da Extinção à Herança. Actas Do II Encontro de São Cristóvão de Lafões, Sociedade* (1ª edição), 85–93. <https://www.icomos.pt/images/pdfs/2021/42 Carta de Cracóvia 2000.pdf>
- Moreno-Navarro, A. G. (1999). La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental). Memoria SPAL 1993-1998. In Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona (Ed.), *Memoria SPAL*.
- Pacheco, A. A. (2013). *DORMITÓRIOS CISTERCIENSES VERSUS DORMITÓRIOS FRANCISCANOS (séculos XVI-XVIII). Notas para um estudo comparativo*. Universidade de Coimbra.
- Pinto, I., & Gaspar, S. (2012, June). O Mosteiro de Santa Maria de Seixa nos meados do século XIX. *Associação Doutor Joaquim de Carvalho*, 71 a 101.
- Quintela, P., & Ferreira, C. (2018). Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova “agenda” para as políticas públicas no início deste milénio. *Revista Todas as Artes*, 1(1), 88–110. <https://doi.org/10.21747/21843805/tav1n1a6>
- República Portuguesa - Ambiente. (2017). Liderar a Transição [Plano de Ação para a Economia Circular em Portugal: 2017-2020]. In *Resolução do Conselho de Ministros n.º 190-A / 2017*. <https://dre.pt/>
- Solà-Morales, I. de. (2006). *Intervenciones*. Editorial Gustavo Gili, SL.
- Tavares Dias, L., & Alarcão, P. (2008). *Actas do Seminário Internacional de Arquitectura e Arqueologia Interpretar a Ruína: Contribuições entre campos disciplinares*.
- Ventura, S. (2019). A extinção da política cultural em arquitectura no futuro: uma utopia pedagógica. *Jornal Arquitectos. J-A #259. Projeções de futuro: a Arquitectura por vir*, 72-77.
- Zumthor, P. (2009). *Atmosferas* (1ª edição). Editorial Gustavo Gili, SL.

WEBGRAFIA

Mosteiro de Seíça | Uma história à espera de ser revelada.

Disponível em: <https://mosteirodeseica.com/>

SIPA.

Disponível em:

http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=2791

SMSeíça.

Disponível em: <http://smseica.weebly.com/>

experimentadesign

Disponível em: <http://www.experimentadesign.pt/>

FONTES DE IMAGENS

Figura 1 | Mosteiro de Santa Maria de Seiça, setembro 2020

Fotografia da autora

Figura 2 | Torre sineira da igreja

Fotografia cedida pela Câmara Municipal da Figueira da Foz

Figura 3 | Mosteiro de Santa Maria de Seiça, setembro 2020

Fotografia da autora

Figura 4 | «*Como foi? Como é?*», setembro 2020

Fotografia da autora

Figura 5 | Maqueta realizada em turma, novembro 2020

Fotografia da autora

Figura 6 | Torre sineira da igreja

Fotografia cedida pela Câmara Municipal da Figueira da Foz

Figura 7 | Linha cronológica do Mosteiro de Santa Maria de Seiça

Imagem elaborada pela autora

Figura 8 | Monges cistercienses e o trabalho no campo

Disponível em: <https://www.planet-wissen.de/kultur/religion/ordensleute/index.html>

Figura 9 | Vista do mosteiro dos campos agrícolas, 2022

Fotografia de Rita Caniceiro

Figura 10 | Vista do mosteiro da Capela de Nossa Senhora de Seiça, 2020

Fotografia de Rita Caniceiro

Figura 11 | Telas ilustrativas da lenda do abade João

Disponível em: <https://mosteirodeseica.com/fotos/>

Figura 12 | Telas ilustrativas da lenda do abade João

Disponível em: <https://mosteirodeseica.com/fotos/>

- Figura 13** | Telas ilustrativas da lenda do abade João
Disponível em: <https://mosteirodeseica.com/fotos/>
- Figura 14** | Telas ilustrativas da lenda do abade João
Disponível em: <https://mosteirodeseica.com/fotos/>
- Figura 15** | Gravura da Capela de Nossa Senhora de Seiça, 1887
Disponível em: *O Occidente, revista illustrada de Postugal e do Extrangeiro. (1887). X-no 307*
- Figura 16** | Capela de Nossa Senhora de Seiça, 2022
Fotografia de Rita Caniceiro
- Figura 17** | Telas ilustrativas da lenda da cura milagrosa do cavaleiro de D. Afonso Henriques
Disponível em: <https://mosteirodeseica.com/fotos/>
- Figura 18** | Telas ilustrativas da lenda da cura milagrosa do cavaleiro de D. Afonso Henriques
Disponível em: <https://mosteirodeseica.com/fotos/>
- Figura 19** | Telas ilustrativas da lenda da cura milagrosa do cavaleiro de D. Afonso Henriques
Disponível em: <https://mosteirodeseica.com/fotos/>
- Figura 20** | Lugares que integravam o Couto da Barra
Disponível em: Cabete, A. F. (2014). *O Mosteiro de Santa Maria de Seiça. Das origens aos alvares da modernidade*. Universidade de Coimbra.
- Figura 21** | Gravura do Mosteiro de Santa Maria de Seiça
Disponível em: *O Occidente, revista illustrada de Postugal e do Extrangeiro. (1887). X-no 307*
- Figura 22** | Fotografia do Mosteiro de Santa Maria de Seiça
Disponível em: Anttonen, M. R., & Medlam, M. (2014). *Santa Maria De Seiça* (M. Medlam (ed.)).
- Figura 23** | Fotografia do Mosteiro de Santa Maria de Seiça
Disponível em: Anttonen, M. R., & Medlam, M. (2014). *Santa Maria De Seiça* (M. Medlam (ed.)).
- Figura 24** | Instalação da antiga fábrica de descasque de arroz, 2010
Disponível em: Anttonen, M. R., & Medlam, M. (2014). *Santa Maria De Seiça* (M. Medlam (ed.)).
- Figura 25** | Chaminé fabril, abril 2021
Fotografia da autora
- Figura 26** | Antigo escritório do Carriço, setembro 2020

Fotografia de Jénifer Cunha

Figura 27 | Fogaréu da torre sineira da igreja, setembro 2020

Fotografia de Joana Abrantes

Figura 28 | Visita de turma ao local, Mosteiro de Santa Maria de Seiça, setembro 2020

Fotografia da autora

Figura 29 | Planta de usos do solo não edificado

Análise territorial realizada em turma

Imagem elaborada pela turma

Figura 30 | Planta de usos do solo não edificado, envolvente próxima

Análise territorial realizada em turma

Imagem elaborada pela turma

Figura 31 | Planta de redes e equipamentos

Análise territorial realizada em turma

Imagem elaborada pela turma

Figura 32 | Planta de redes e equipamentos, envolvente próxima

Análise territorial realizada em turma

Imagem elaborada pela turma

Figura 33 | Faixa etária da população residente

Análise demográfica realizada em turma

Imagem elaborada pela turma

Figura 34 | Nível de escolaridade da população residente

Análise demográfica realizada em turma

Imagem elaborada pela turma

Figura 35 | Setores de atividade da população residente

Análise demográfica realizada em turma

Imagem elaborada pela turma

Figura 36 | Empregabilidade da população residente

Análise demográfica realizada em turma

Imagem elaborada pela turma

Figura 37 | Empregabilidade por família

Análise demográfica realizada em turma

Imagem elaborada pela turma

Figura 38 | Idade das crianças por família

Análise demográfica realizada em turma

Imagem elaborada pela turma

Figura 39 | Coro alto da igreja em ruína

Fotografia cedida pela Câmara Municipal da Figueira da Foz

Figura 40 | Conversadeira da sala abacial, setembro 2020

Fotografia da autora

Figura 41 | Camadas construtivas reveladas pelo estado de degradação, setembro 2020

Fotografia da autora

Figura 42 | Obra de Giovanni Battista Piranesi, «*Rovine d'una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli*», 1770

Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178358>

Figura 43 | Ruína do interior da nave da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Seíça, setembro 2020

Fotografia da autora

Figura 44 | John Ruskin e Viollet-le-Duc, Painel da exposição Cronocaos, OMA, 2010

Disponível em: <https://cdn.sanity.io/files/5azy6oei/production/27a57c22474166b447b389f2c2660ba99182f711.pdf>

Figura 45 | Aula no interior da nave da igreja, abril 2021

Fotografia da autora

Figura 46 | Vista aérea do mosteiro

Fotografia cedida pela Câmara Municipal da Figueira da Foz

Figura 47 | Turma na primeira visita ao local

Fotografia de Rita Caniceiro

Figura 48 | Abóbada de aresta em ruína, setembro 2020

Fotografia da autora

Figura 49 | Teto em masseira da sala abacial, setembro 2020

Fotografia de Joana Abrantes

Figura 50 | Vestígios do arranque da estrutura do segundo claustro, setembro 2020

Fotografia da autora

Figura 51 | Evolução morfológica, Mosteiro de Santa Maria de Seíça

Imagem elaborada pela autora

Figura 52 | Fachada monumental da igreja, 2022

Fotografia de Rita Caniceiro

- Figura 53** | Escala da nave da igreja, setembro 2020
Fotografia de Joana Abrantes
- Figura 54** | Abóbada de aresta e arcos torais da nave, setembro 2020
Fotografia da autora
- Figura 55** | Corredor das capelas laterais, setembro 2020
Fotografia da autora
- Figura 56** | Entrada nobre com frontão entaipada, setembro 2020
Fotografia da autora
- Figura 57** | Construção em ruína na antiga ala norte, setembro 2020
Fotografia da autora
- Figura 58** | Vista do interior do claustro, setembro 2020
Fotografia da autora
- Figura 59** | Parede resistente da ala nascente com conversadeiras, abril 2021
Fotografia da autora
- Figura 60** | Análise e identificação de anomalias
Desenhos elaborados pela turma
- Figura 61** | Ruína do arco e pavimento do piso superior do mosteiro, abril 2021
Fotografia da autora
- Figura 62** | Ausência dos azulejos que revestiram a sala abacial, setembro 2020
Fotografia da autora
- Figura 63** | Esquisso do projeto
Desenho da autora
- Figura 64** | Definição e delimitação setorial das indústrias criativas, 2010
Disponível em: Augusto Mateus & Associados. (2010). *Estudo para o Ministério da Cultura - Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais*.
- Figura 65** | Localização de *fab labs* a nível mundial
Disponível em: <https://www.szoiil.org/core-business/fabab/national-and-global-distribution-map/global-distribution-map/>
- Figura 66** | Economia linear vs economia circular
Disponível em: República Portuguesa - Ambiente. (2017). Liderar a Transição [Plano de Ação para a Economia Circular em Portugal: 2017-2020]. In *Resolução do Conselho de Ministros n.º 190-A/2017*.
- Figura 67** | Banco de Jardim, Álvaro Siza, exposição Primeira Pedra, experimentadesign

Disponível em: <http://www.primeirapedra.com/projects/banco-de-jardim/>

Figura 68 | Cork Space, Manuel Aires Mateus, exposição METAMORPHOSIS - EXD'13, experimentadesign

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/seexd/sets/72157638320977324/>

Figura 69 | Fontaine - Vitra Campus, Ronan & Erwan Bouroullec, exposição Common Sense, experimentadesign

Disponível em: <http://www.primeirapedra.com/projects/fontaine-vitra-campus/>

Figura 70 | Instalações do Buinho FabLab

Disponível em: <https://buinho.pt/?lang=pt-pt>

Figura 71 | Primeira fase de trabalho com artesãos, Projeto TASA, 2019

Disponível em: <http://projectotasa.com/projeto/historia/>

Figura 72 | Workshop, Laboratório “O Imaginário”

Disponível em: <https://www.oimaginario.com.br/livros>

Figura 73 | The Other Room: Guan Lee, Grymsdyke Farm

Disponível em: <http://www.grymsdykefarm.com/index.php?/projects/gallery/>

Figura 74 | Table for a Feast: BBQ for 60, Grymsdyke Farm

Disponível em: <http://www.grymsdykefarm.com/index.php?/projects/gallery/>

Figuras 75 e 76 | SESC Pompeia, Lina Bo Bardi, 1986

Disponíveis em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi>

Figura 77 | Fondazione Prada, OMA, 2015

Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/766795/fondazione-prada-oma>

Figura 78 | Fondazione Prada, OMA, 2020

Fotografia da autora

Figuras 79 e 80 | Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, João Mendes Ribeiro e Menos é Mais Arquitectos, 2014

Disponíveis em: <https://www.archdaily.com.br/br/762180/arquipelago-centro-de-artes-contemporaneas-menos-e-mais-arquitectos-plus-joao-mendes-ribeiro-arquitecto>

Figuras 81 e 82 | Igreja do Convento de São Francisco, Gonçalo Byrne, 2018

Disponíveis em: <https://www.goncalobyrnearquitectos.com/s-francisco-church-1>

Figura 83 | Palau-Castell de Betxí, El Fabricante de Esferas, 2014

Disponível em: <https://www.designboom.com/architecture/el-fabricante-de-esferas-palau-castell-cloister-renewal-betxi-spain-12-21-2014/>

Figura 84 | Casa da Cultura de Pinhel, depA Architects, 2014

Disponível em: <https://www.depa.pt/House-of-Culture-Pinhel>

Figuras 85 e 86 | Colégio da Trindade, Aires Mateus, 2016

Disponíveis em: <https://www.archdaily.com.br/br/876540/reabilitacao-do-colegio-da-trindade-aires-mateus>

Figura 87 | Vista aérea da relação do mosteiro com a capela

Imagem satélite retirada a partir do Google Earth

Figura 88 | Anitgo “bosque encantado” em frente ao mosteiro

Disponível em: Anttonen, M. R., & Medlam, M. (2014). *Santa Maria De Ceíça* (M. Medlam (ed.)).

Figura 89 | Planta de Implantação e Perfil da proposta

Desenho da autora

Figura 90 | Planta Piso 0 da proposta

Desenho da autora

Figura 91 | Fotomontagem exterior da proposta

Imagem produzida pela autora

Figura 92 | Axonometria explodida

Desenho da autora

Figura 93 | Planta Piso 0 da proposta

Desenho da autora

Figura 94 | Corte longitudinal da proposta

Desenho da autora

Figura 95 | Planta Piso 1 da proposta

Desenho da autora

Figura 96 | Corte construtivo do edifício do antigo mosteiro

Desenho da autora

Figura 97 | Corte construtivo da igreja

Desenho da autora

Figura 98 | Corte transversal da proposta

Desenho da autora

Figura 99 | Fotomontagem exterior da proposta

Imagem produzida pela autora

Figura 100 | Corte longitudinal da proposta

Desenho da autora

Figura 101 | Corte longitudinal da proposta

Desenho da autora

Figura 102 | Planta Piso 0 da proposta

Desenho da autora

Figura 103 | Fotomontagem exterior da proposta

Imagem produzida pela autora

Figura 104 | Planta Piso 1 da proposta

Desenho da autora

Figura 105 | Planta Piso -1 da proposta

Desenho da autora

Figura 106 | Corte longitudinal da proposta

Desenho da autora

Figura 107 | Corte construtivo do novo edifício

Desenho da autora

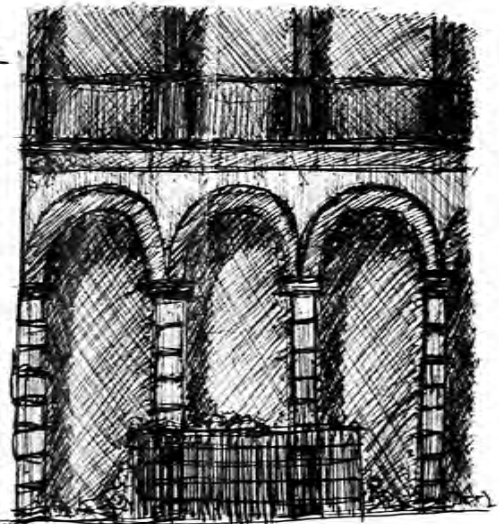
ANEXOS

- i. Esquissos de processo
- ii. Maquetes de estudo
- iii. Desenhos da preexistência
- iv. Fichas de caracterização por espaço
- v. Desenhos de identificação de anomalias e materiais
- vi. Desenhos de Demolições e Construções
- vii. Desenhos da Proposta

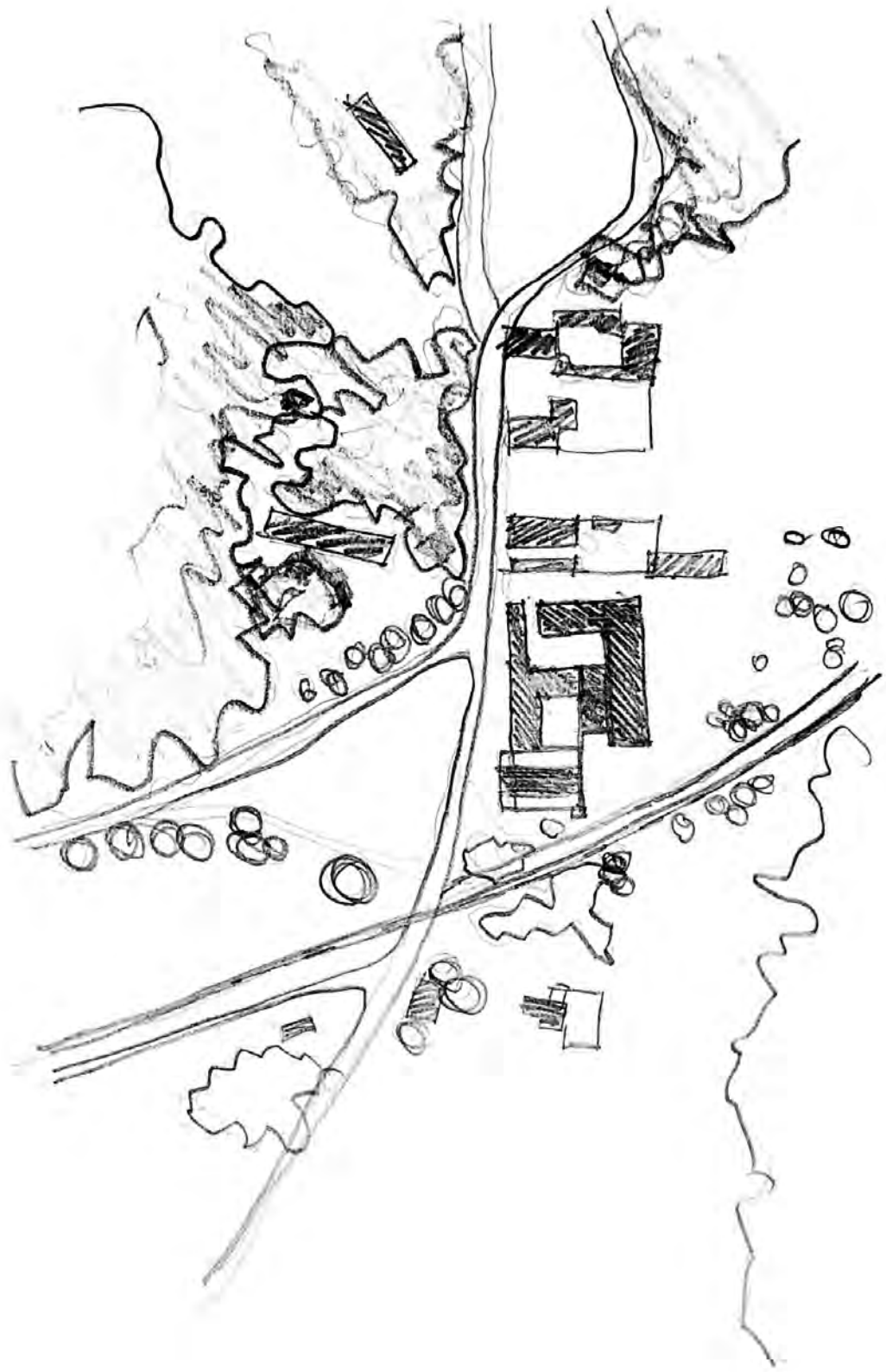
4 ETAPAS
DA RESTAURAÇÃO
MONUMENTAL

- 1 - CONHECIMENTO
- 2 - REFLEXÃO
- 3 - INTERVENÇÃO
- 4 - CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

« COMO FOI?
COMO É?
O QUE SE LHE PEDE?
COMO HA-DE SER? »



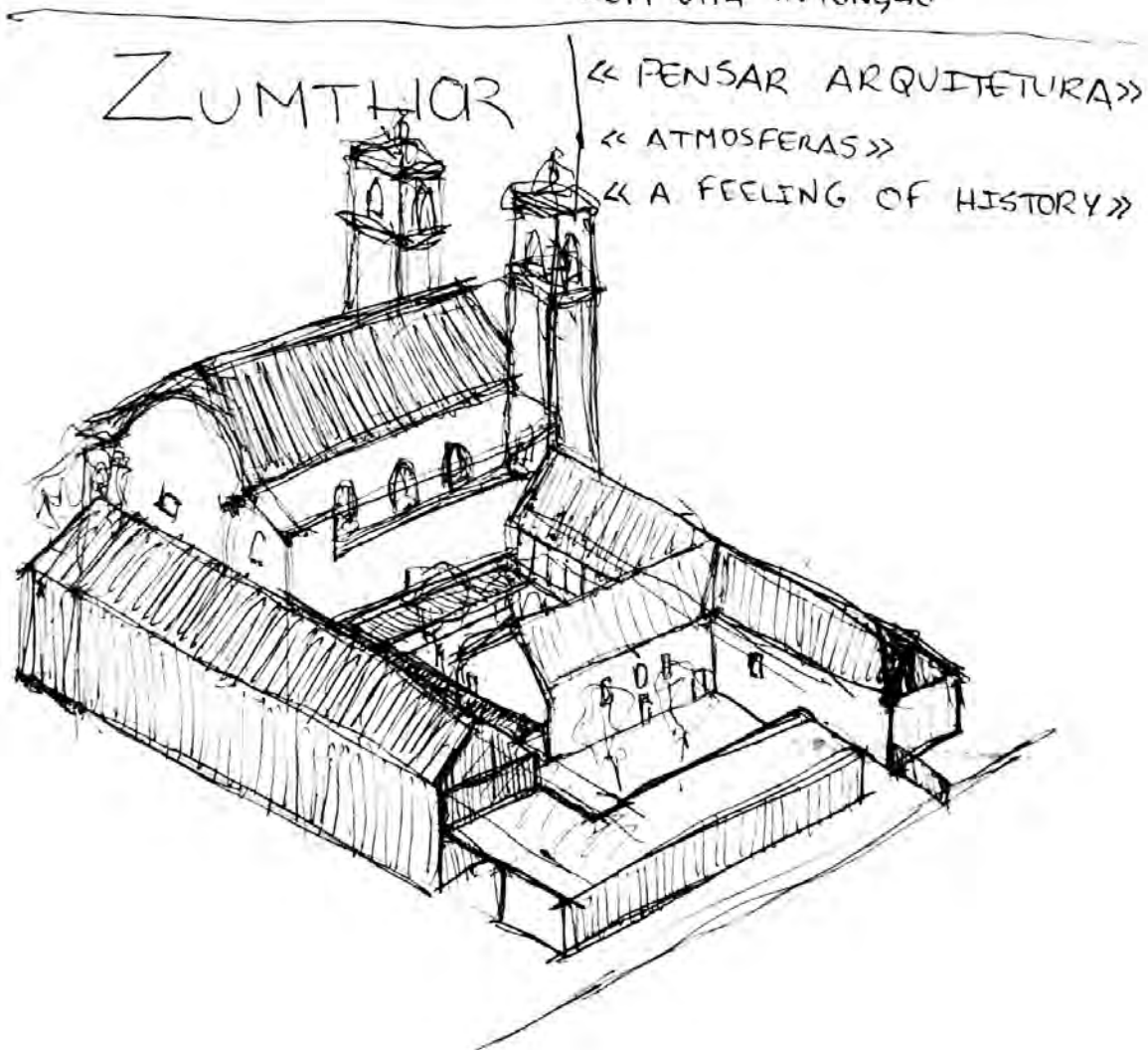
ESQUISSOS DE PROCESSO

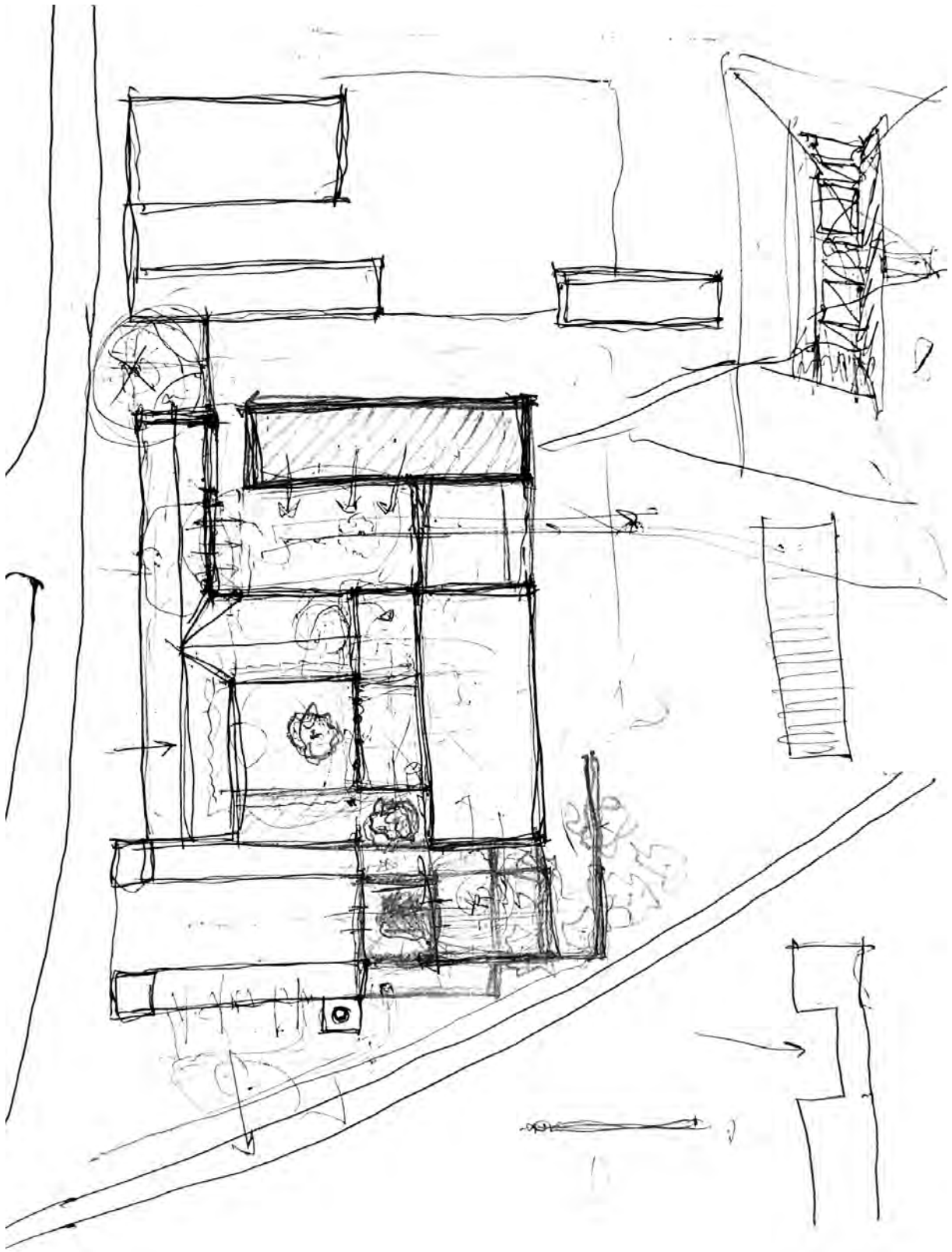


DO CLAUSTRO PARA O MUNDO

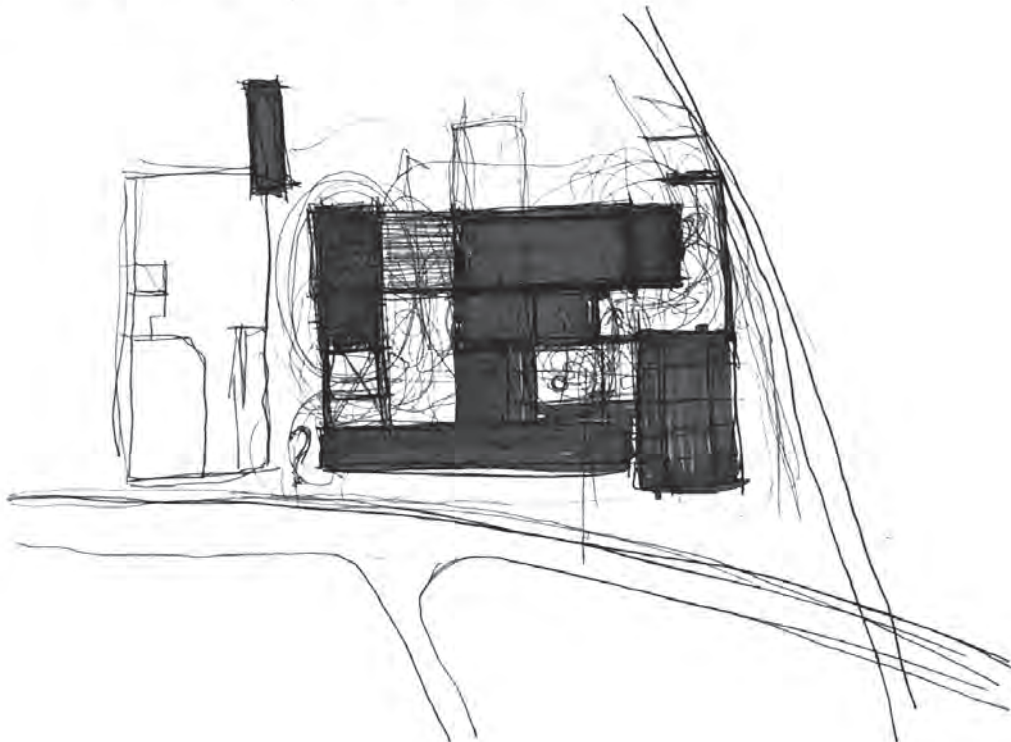
ARQ. LUISA BEBIANO

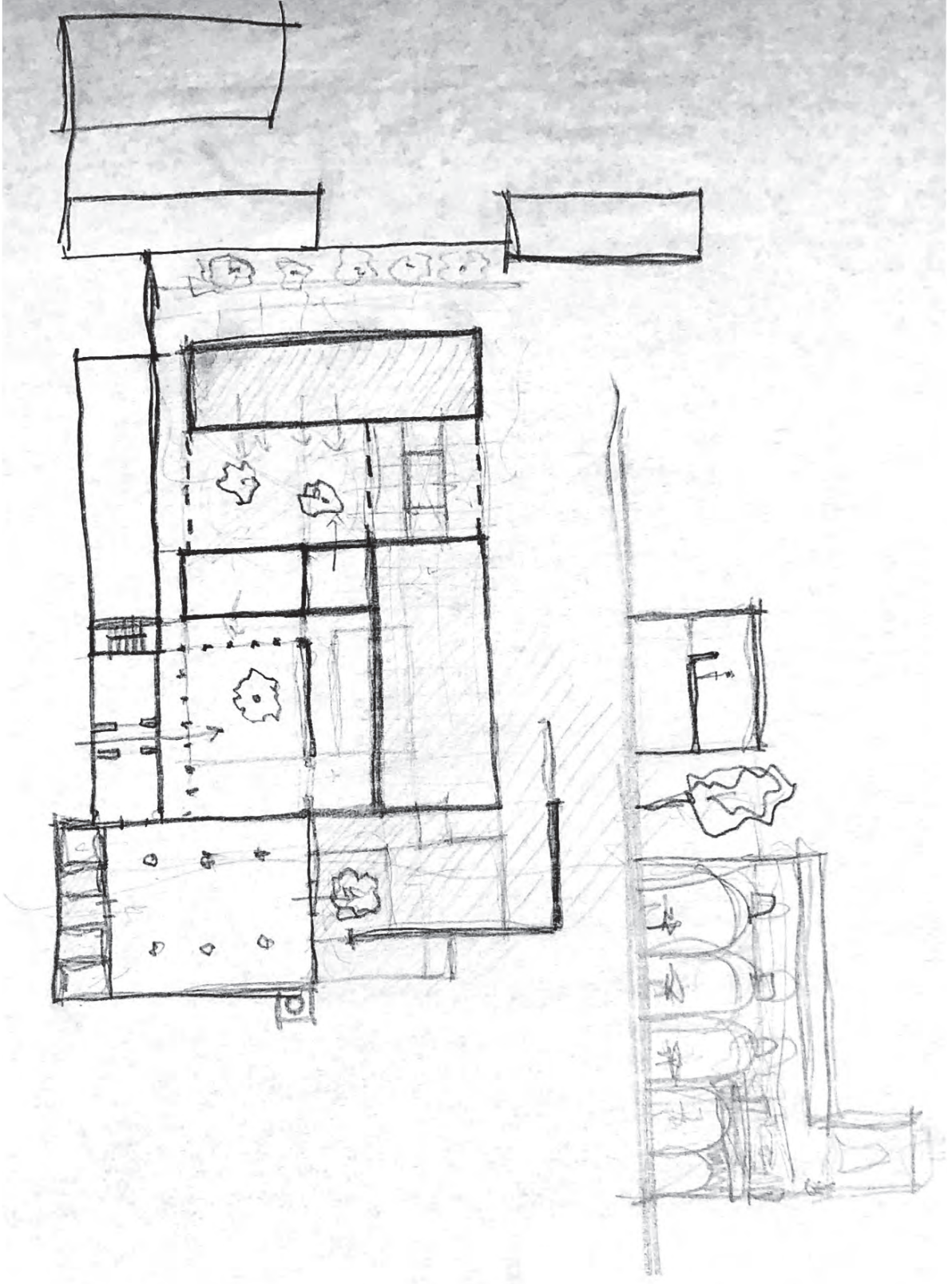
- A ARQ. É UM CENÁRIO
- FAZER ARQUITETURA É COMO MONTAR UM FILME
 - REVELAR APENAS O QUE SE QUER COM UMA INTENÇÃO

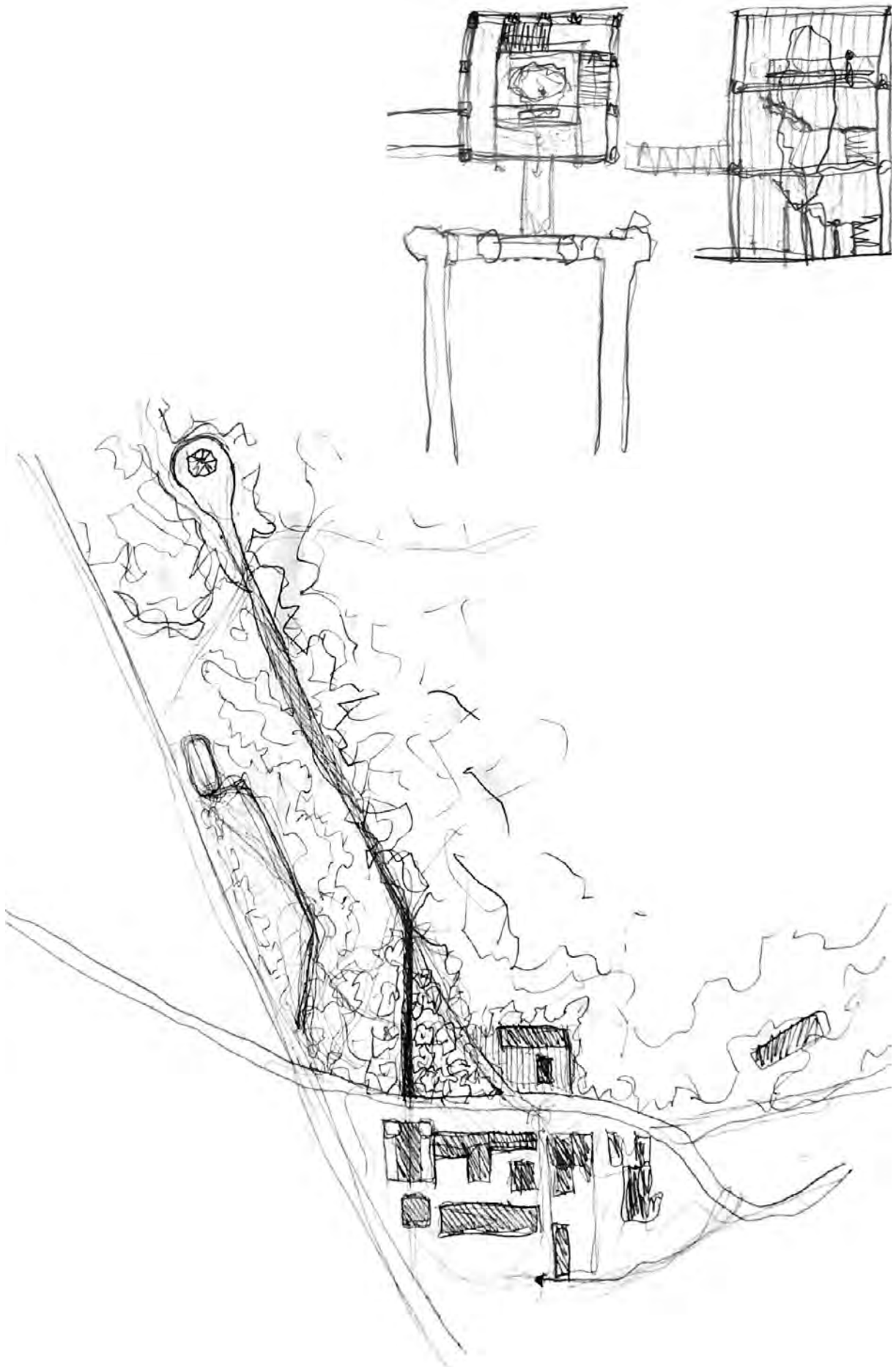




TOCA
MAS NÃO DOCA →







<PAULA MOURA PEREIRA - CARTUXA DE ÉVORA>

↳ VISITA GUIADA → RTPZ

10.12.2020

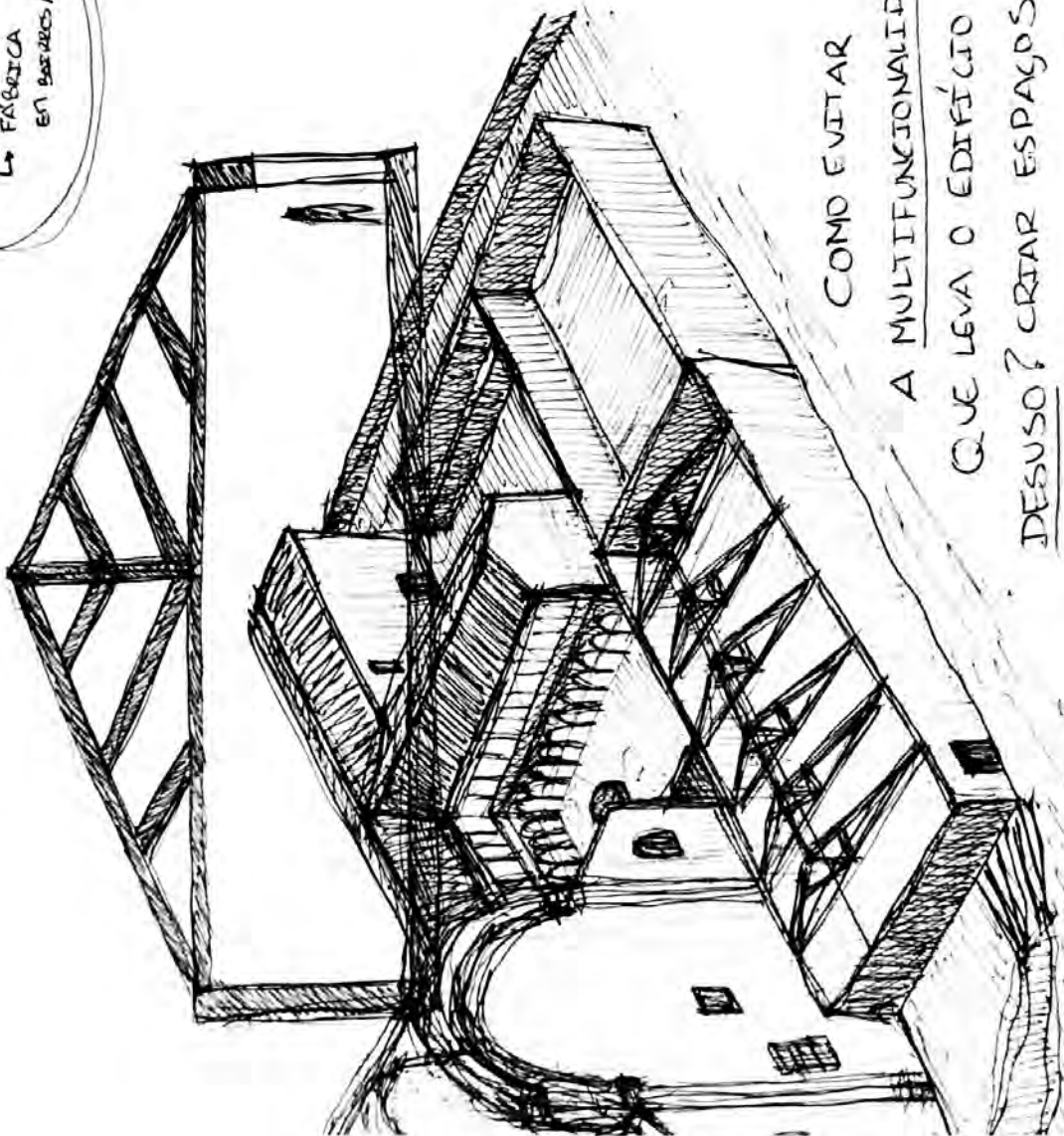
PROGRAMA FUNCIONAL

- PERGUNTAR A QUEM SABE
- CONSTRUIR O PROGRAMA (COM)
- «E O QUE É QUE FALTA?»

BIBLIOGRAFIA → O ELOGIO DA SOMBRA, TANIZAKI

- A FEELING OF HISTORY, PETER ZUMTHOR, MARI LINDEN
- ATMOSFERAS, PETER ZUMTHOR

LEVA BO BARBI
↳ FÁBRICA
EM BARRIOS / PRAÇAS



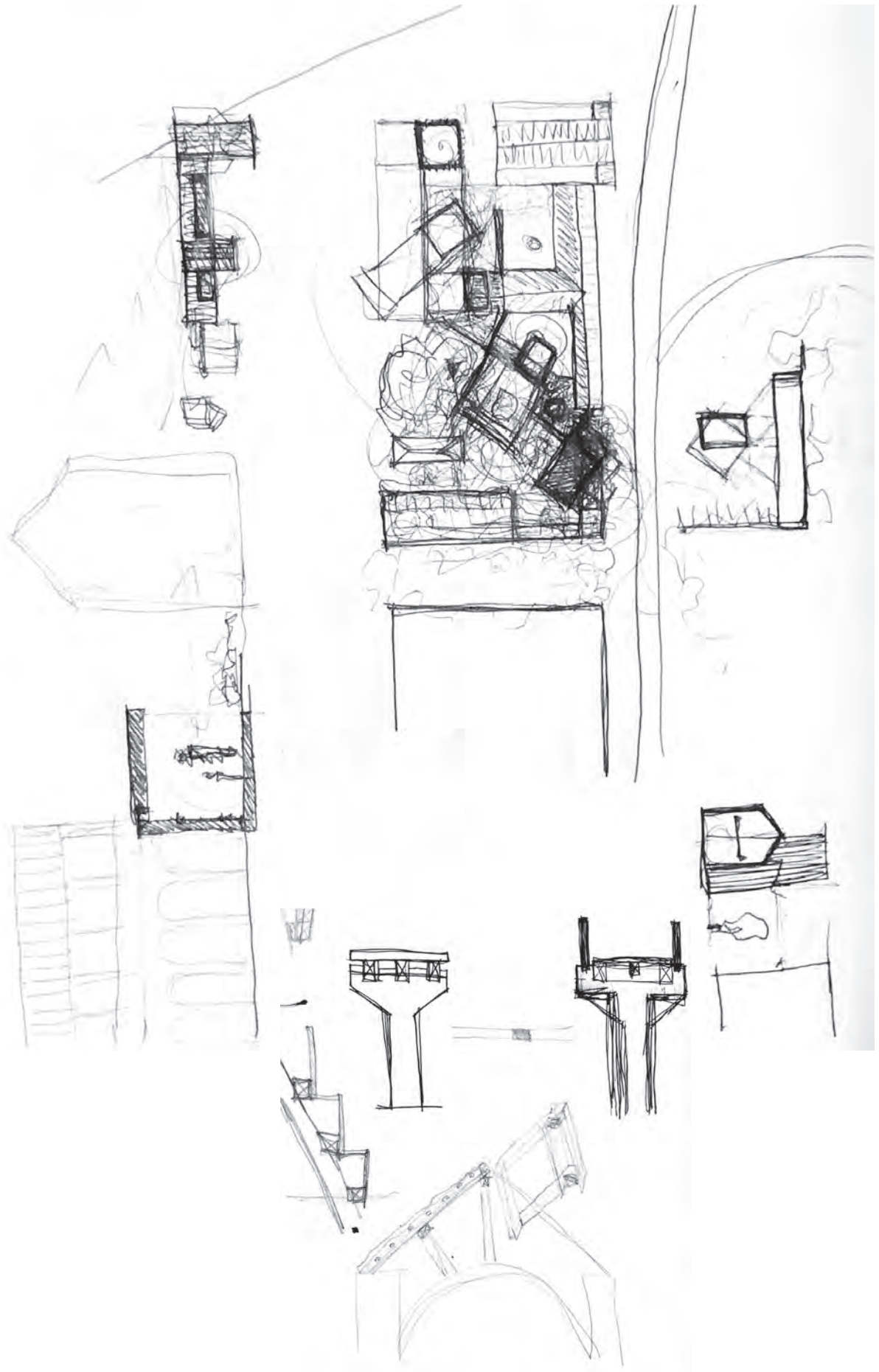
COMO EVITAR

A MULTIFUNCIONALIDADE

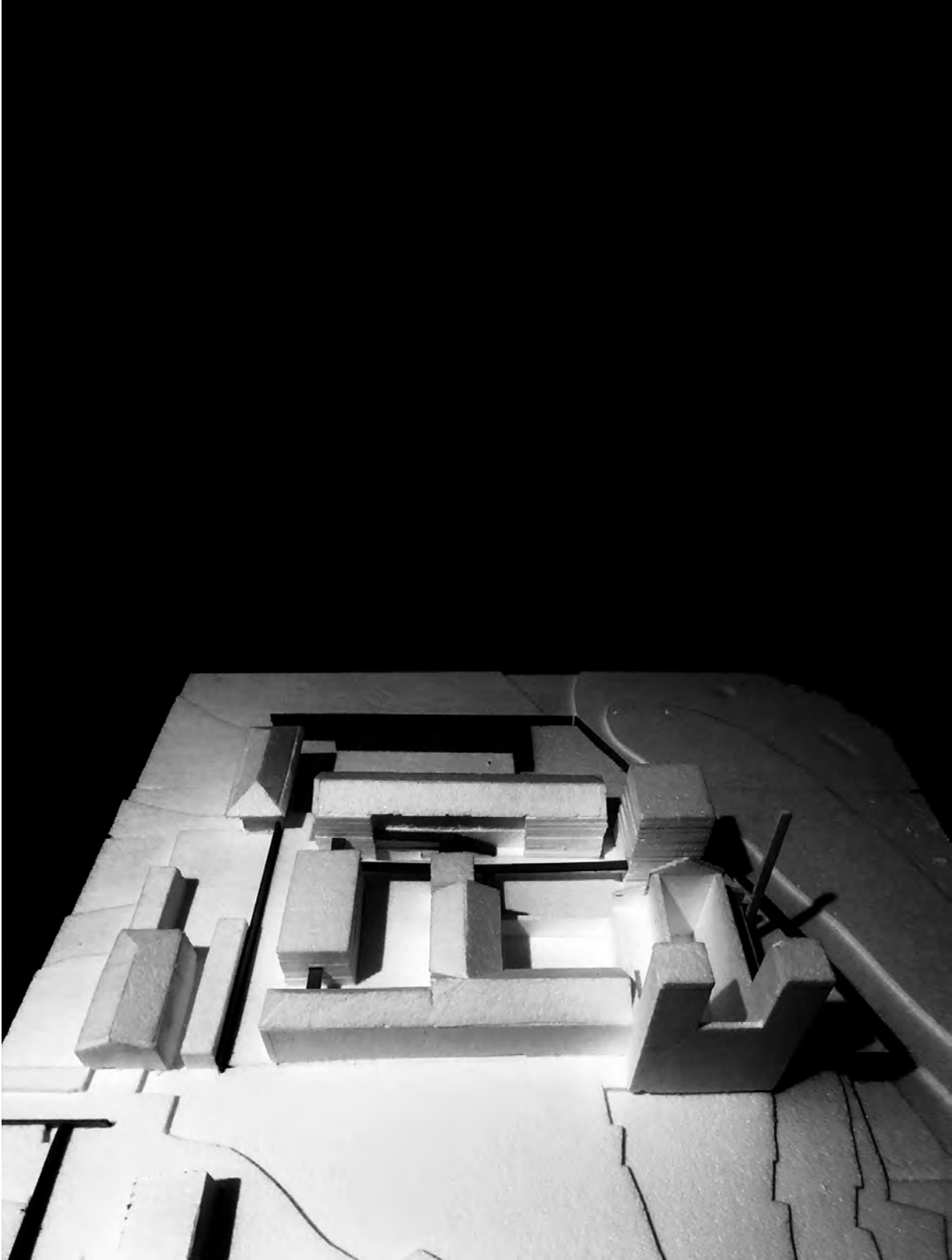
QUE LEVA O EDIFÍCIO AO

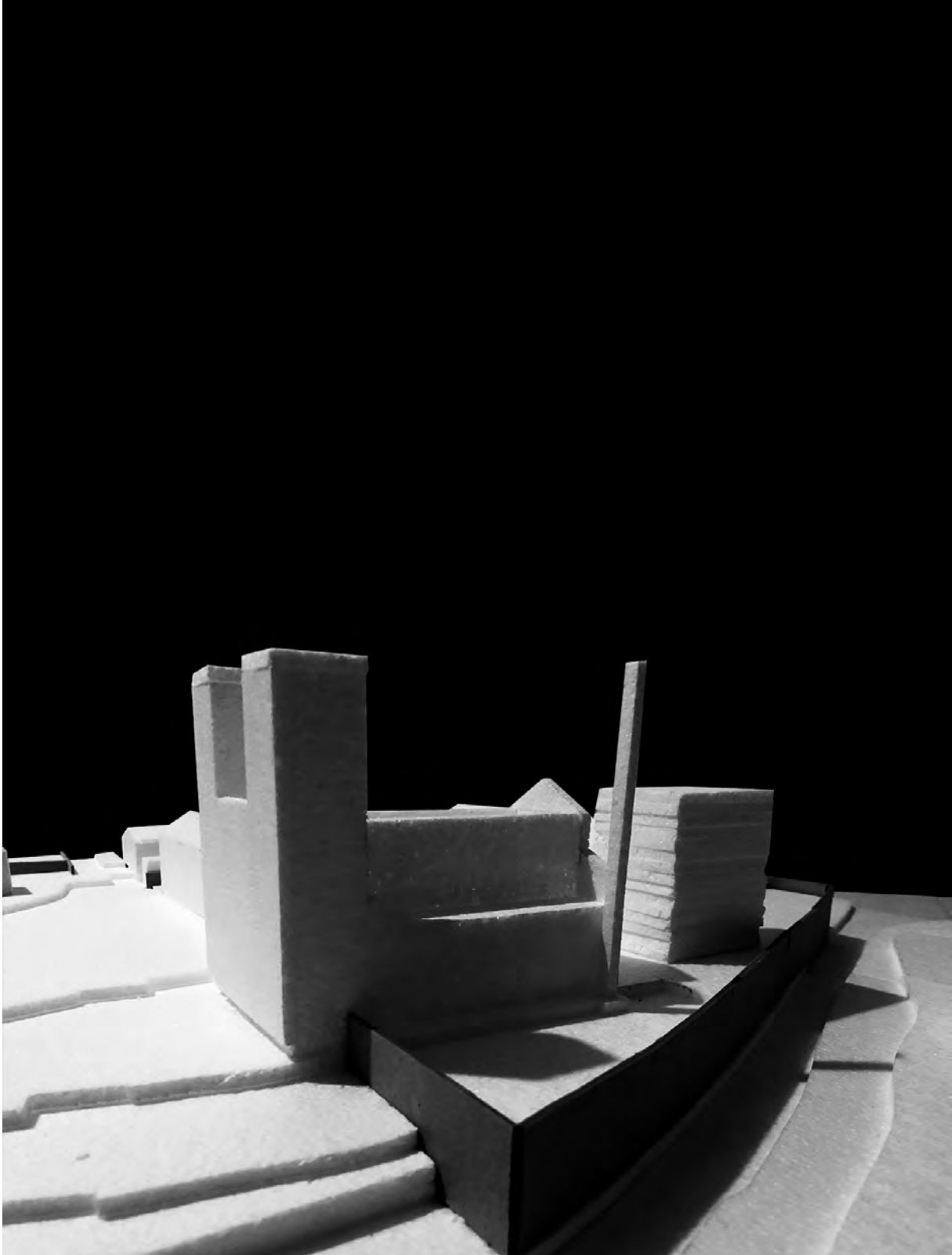
DESUSO? CRIAR ESPAÇOS

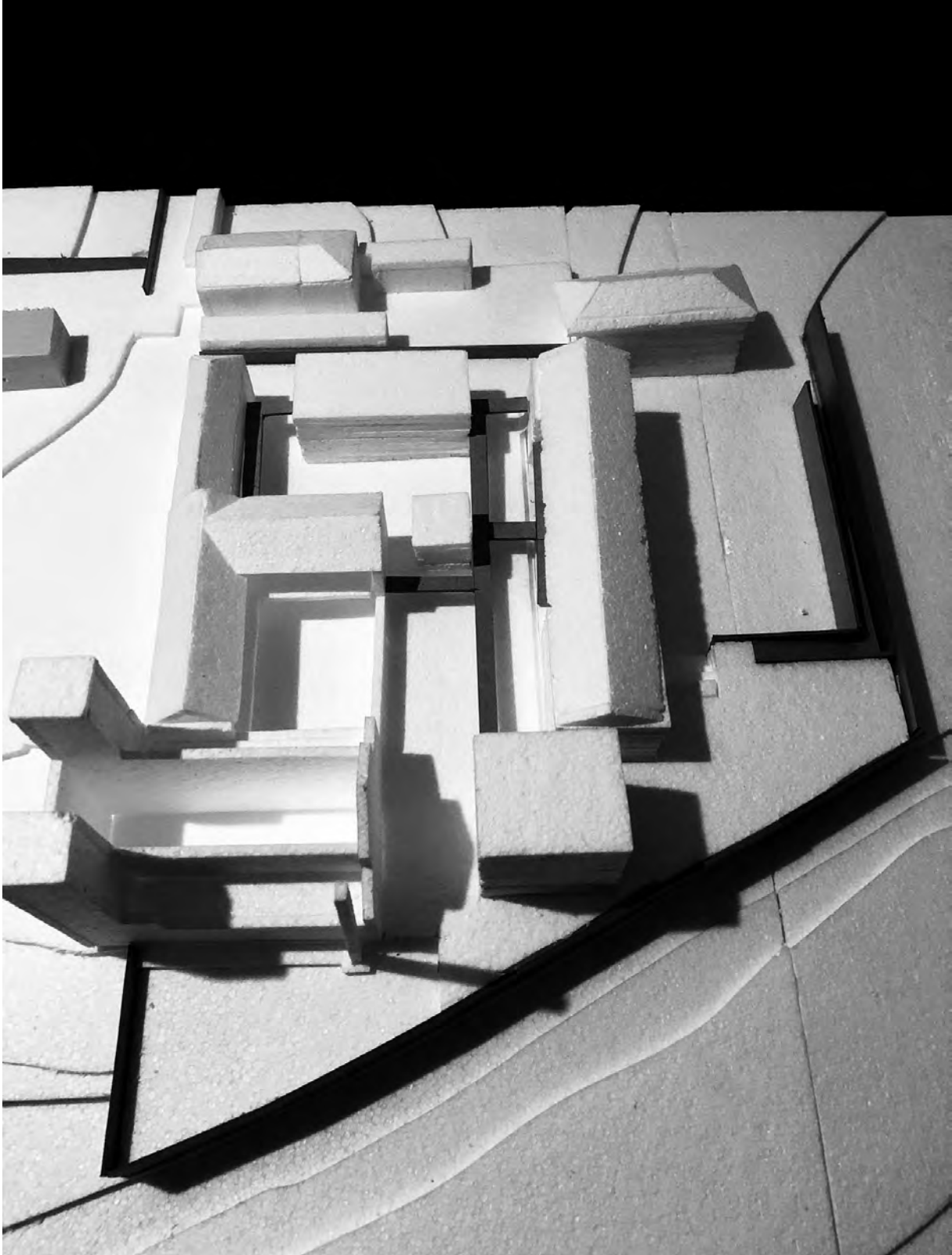
POLIVALENTES JUSTIFICADOS.



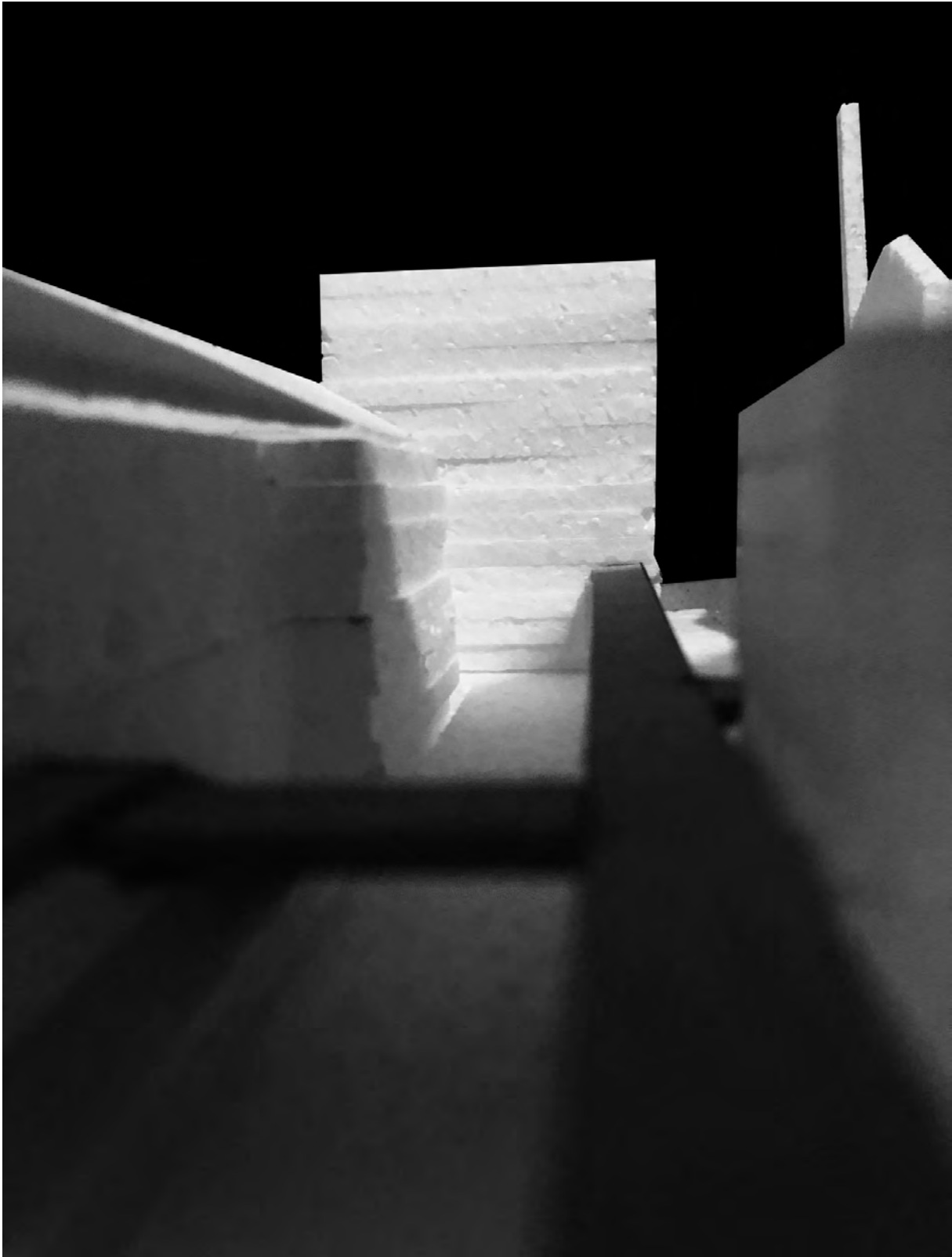
MAQUETES DE ESTUDO



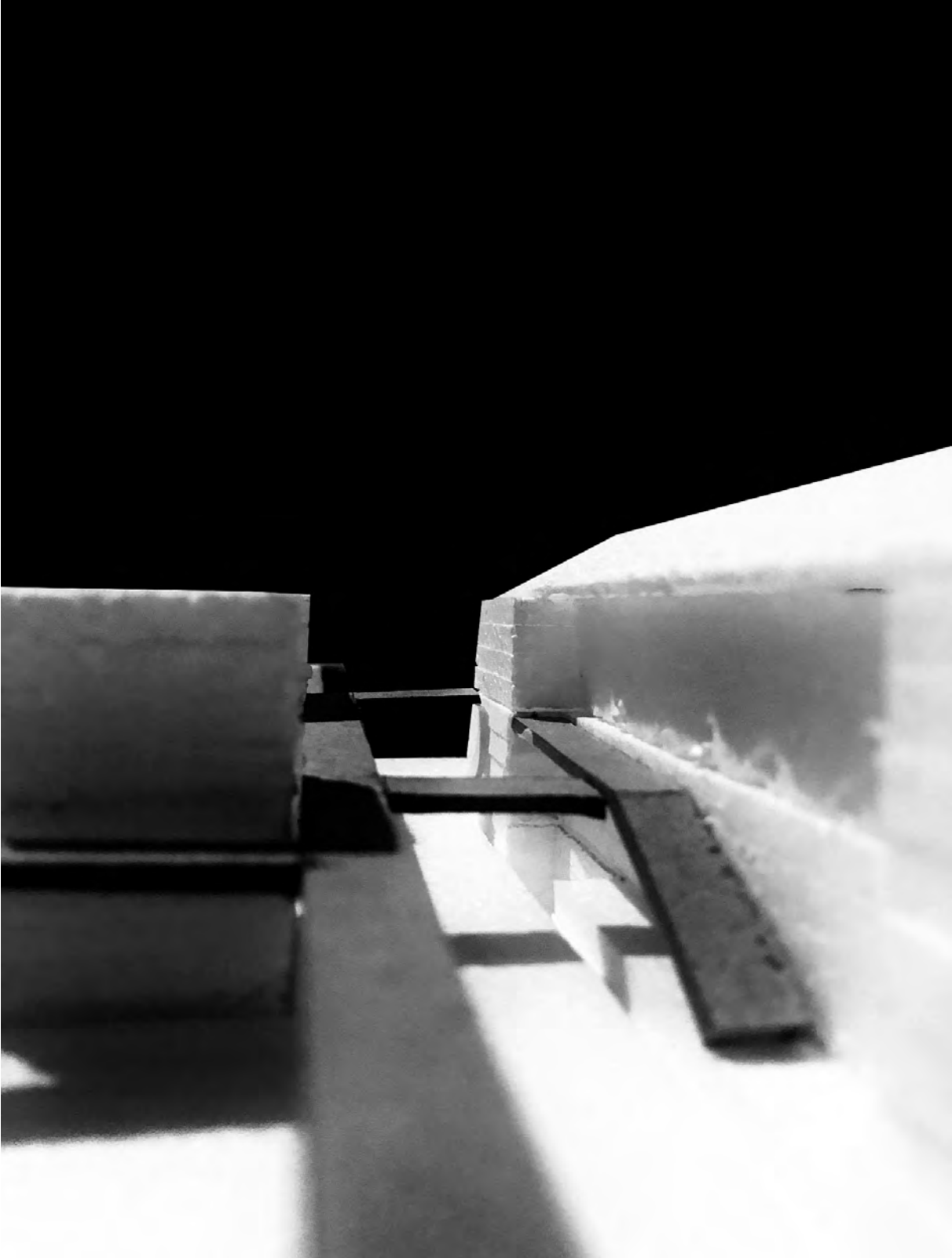


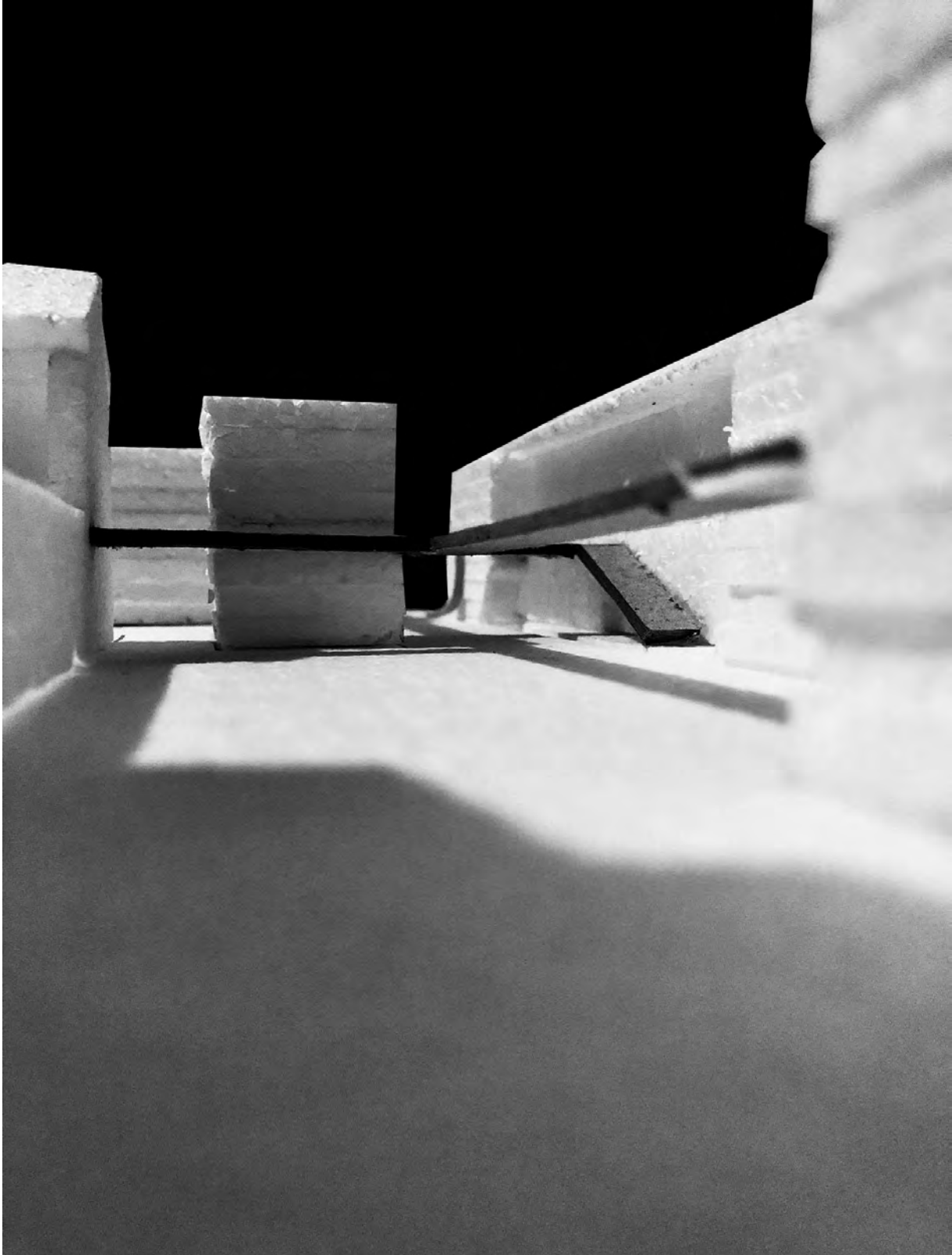


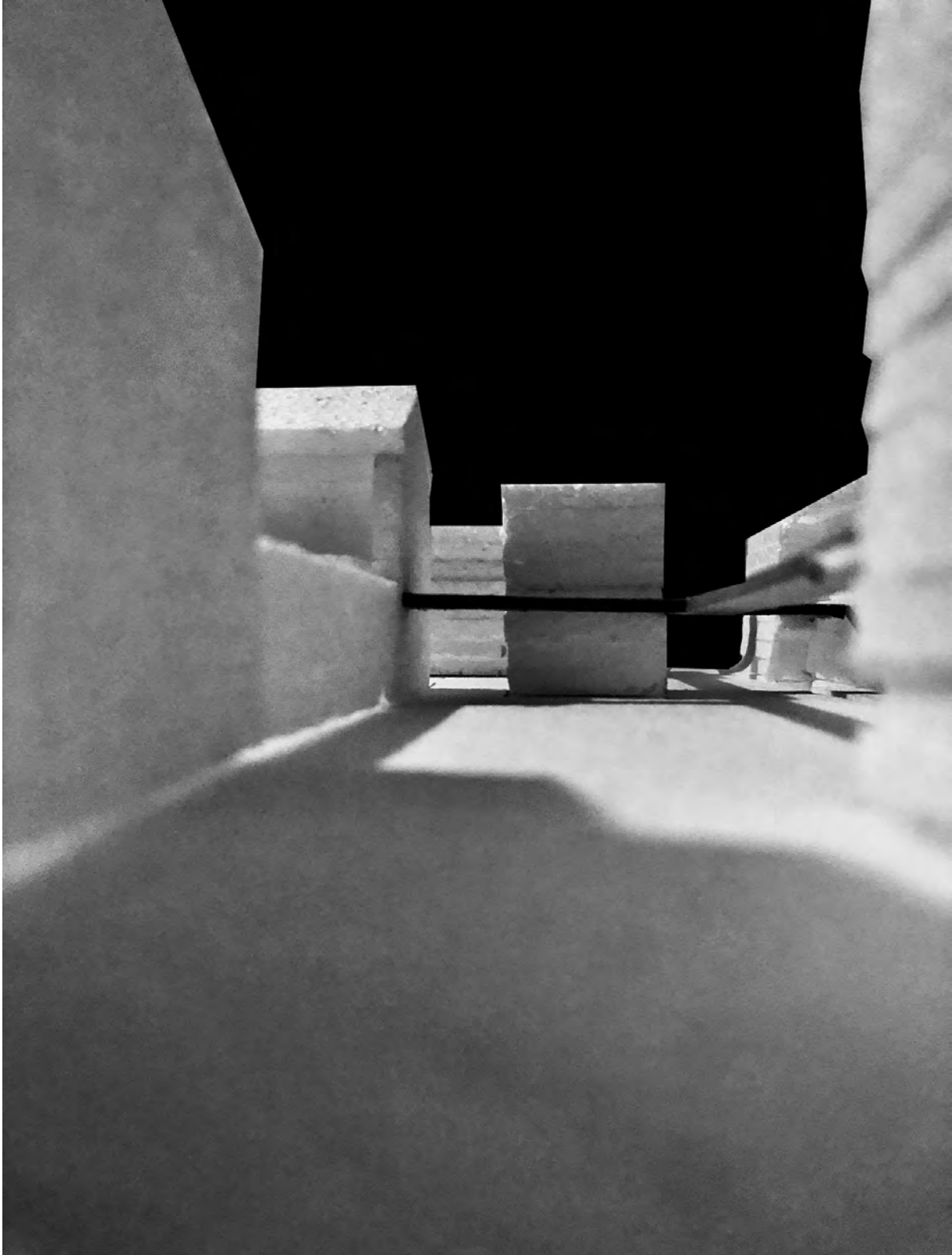


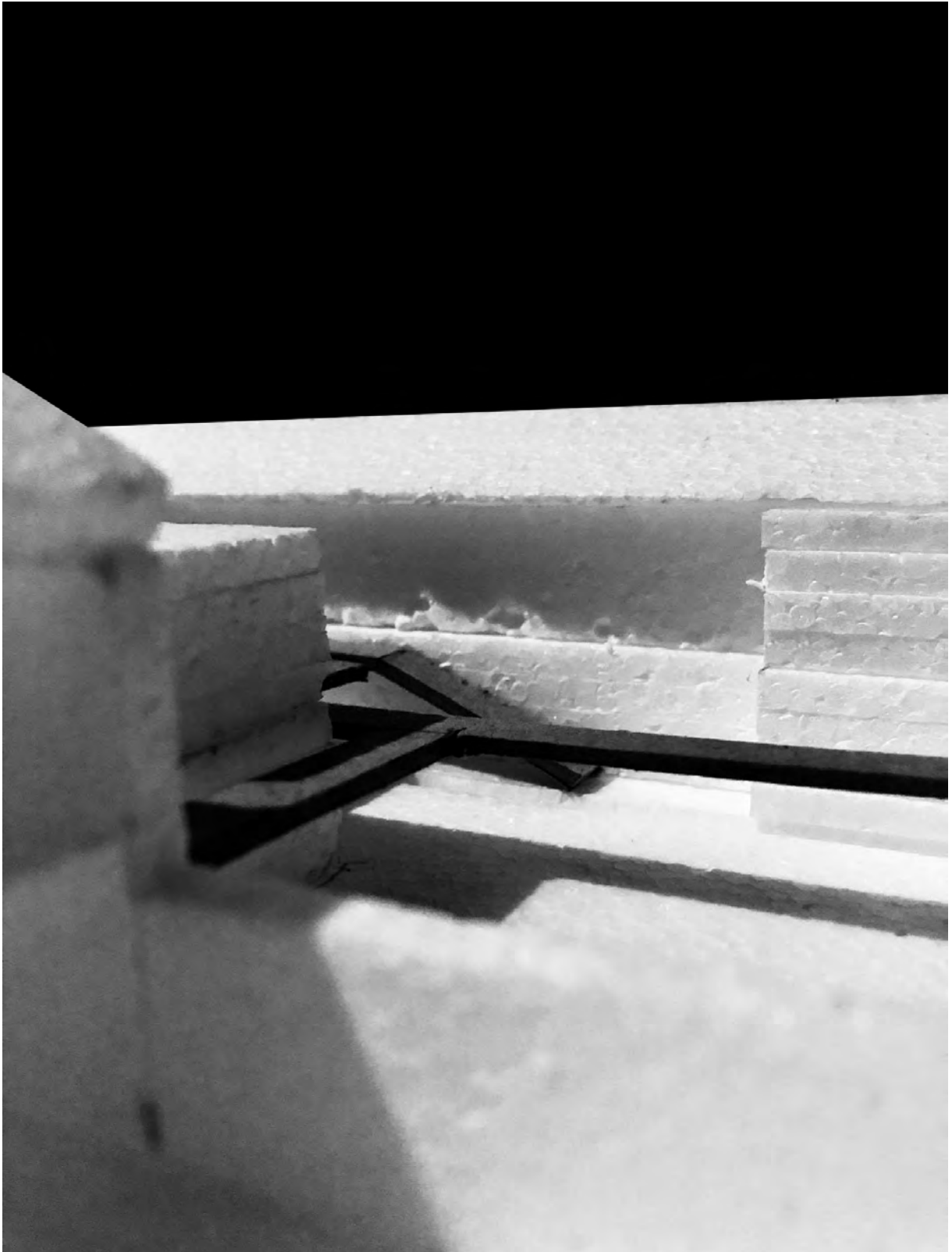


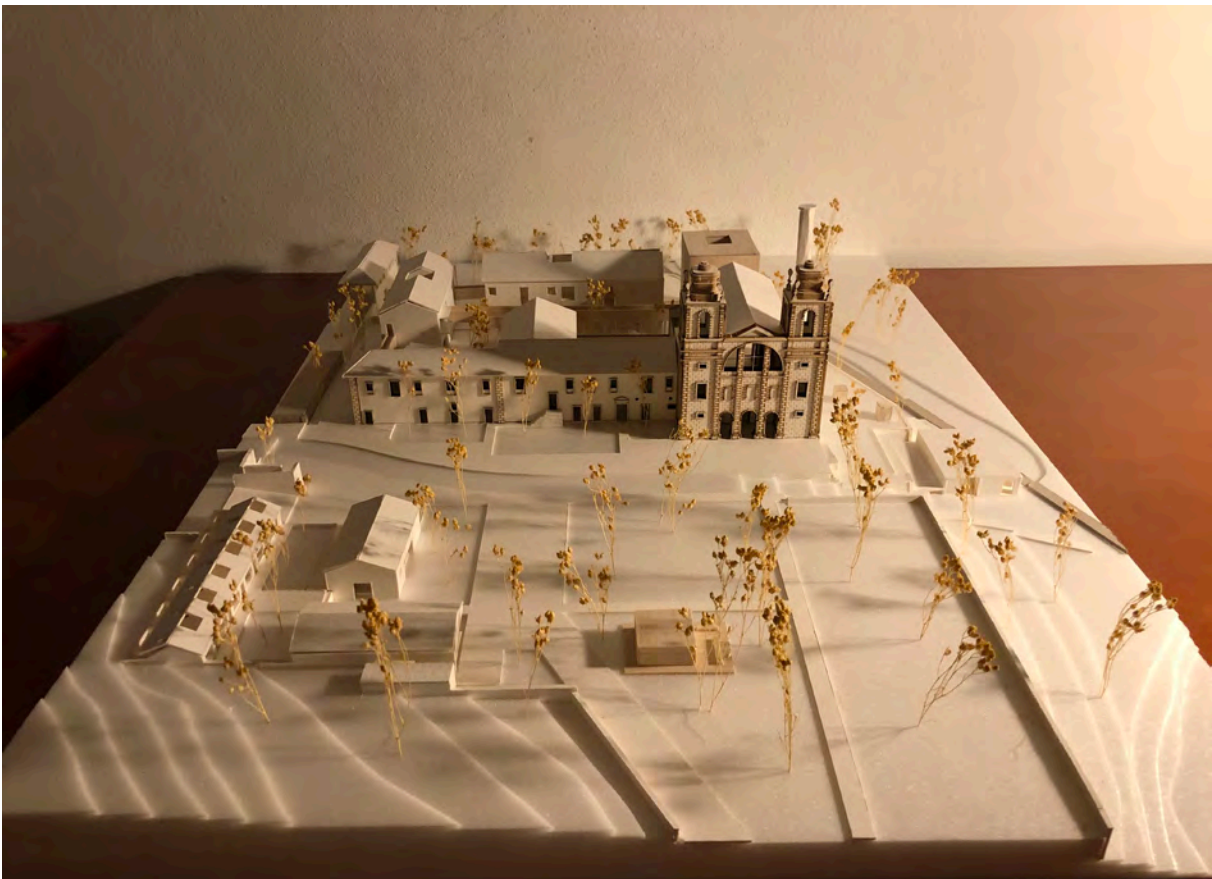














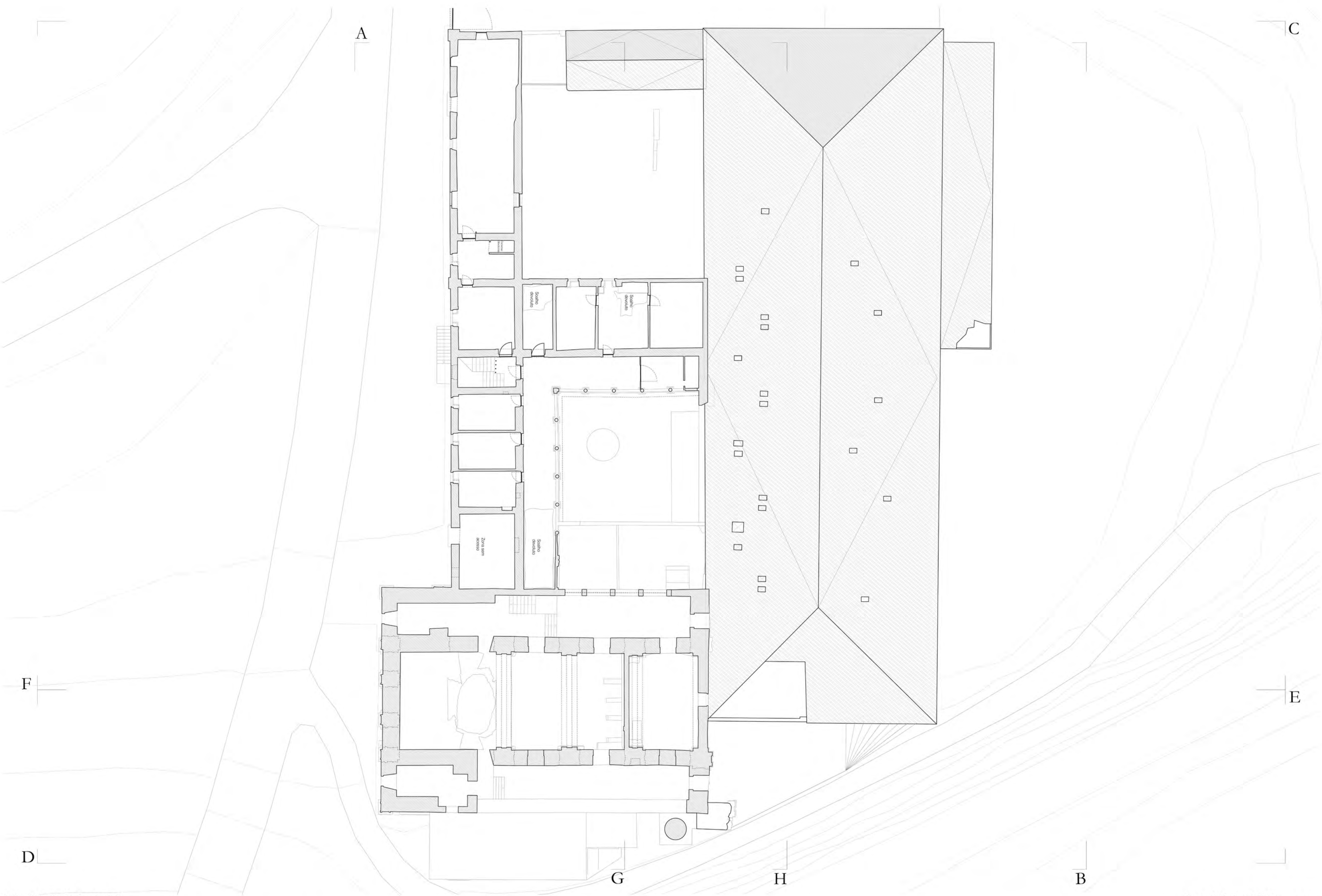


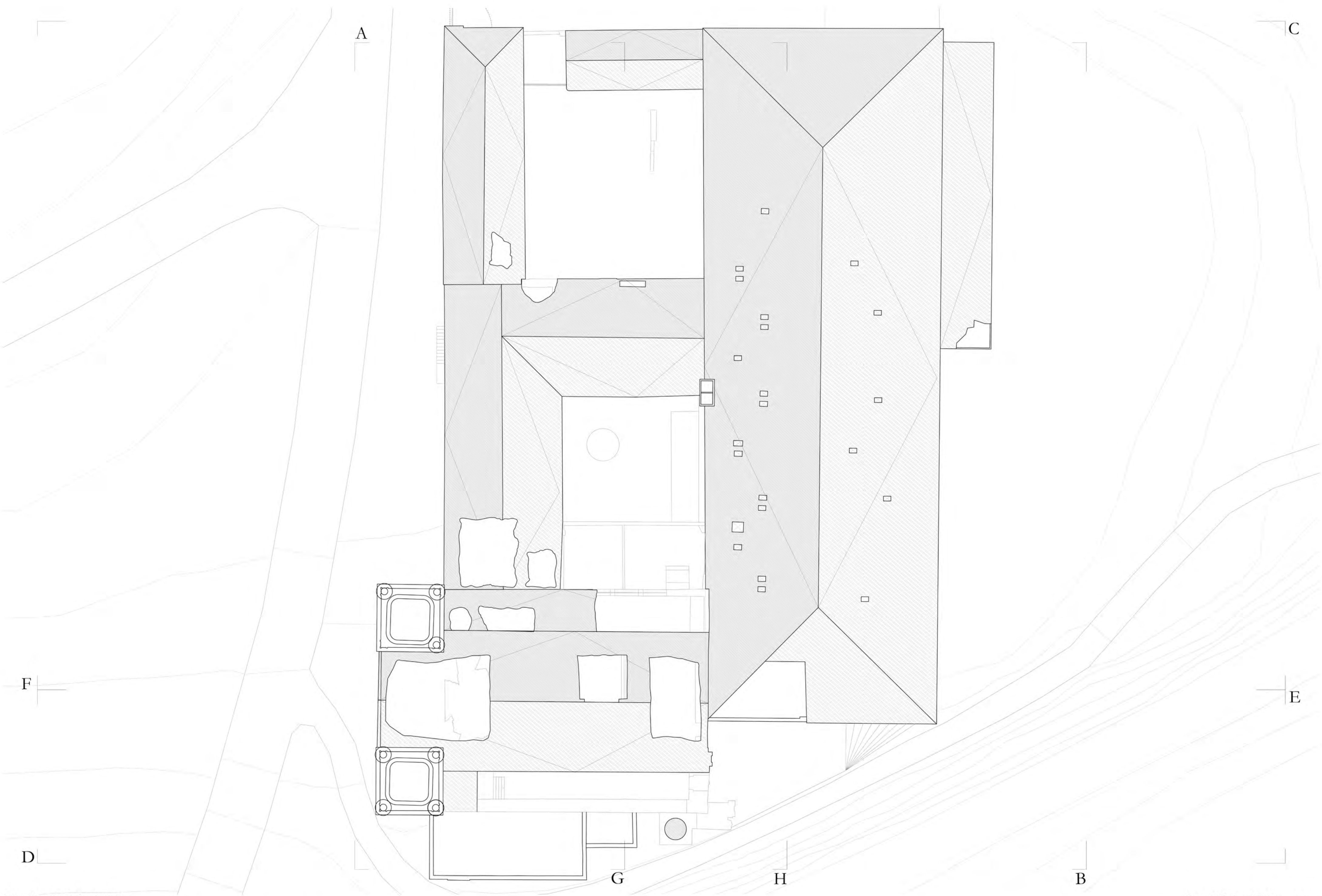




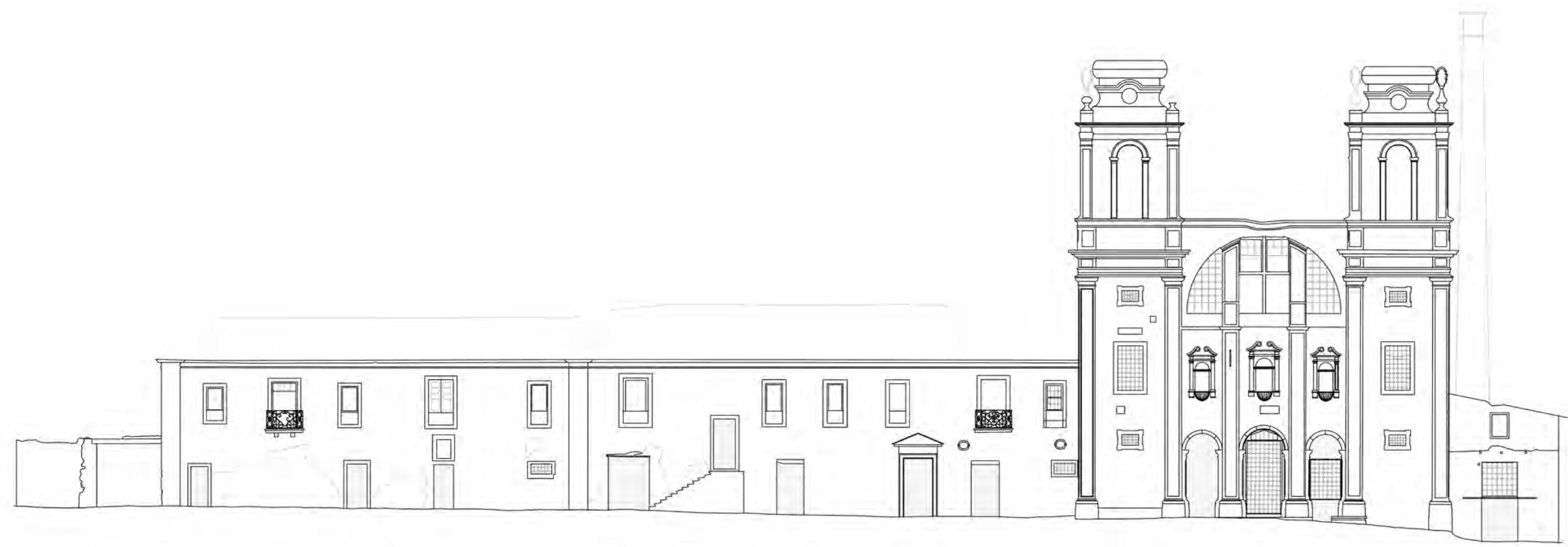






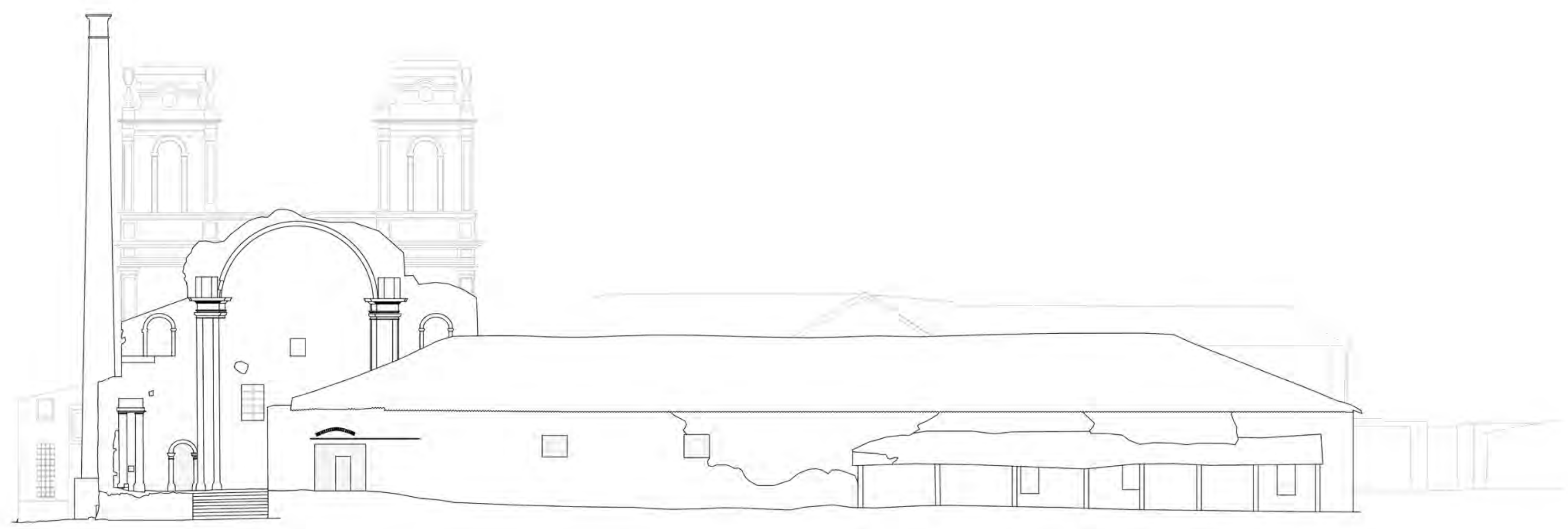


51m
 50.5m
 50m
 49.5m
 49m
 48.5m
 48m
 47.5m
 47m
 46.5m
 46m
 45.5m
 45m
 44.5m
 44m
 43.5m
 43m
 42.5m
 42m
 41.5m
 41m
 40.5m
 40m
 39.5m
 39m
 38.5m
 38m
 37.5m
 37m
 36.5m
 36m
 35.5m
 35m
 34.5m
 34m
 33.5m
 33m
 32.5m
 32m
 31.5m
 31m
 30.5m
 30m
 29.5m
 29m
 28.5m
 28m
 27.5m
 27m
 26.5m
 26m
 25.5m
 25m
 24.5m
 24m
 23.5m
 23m
 22.5m

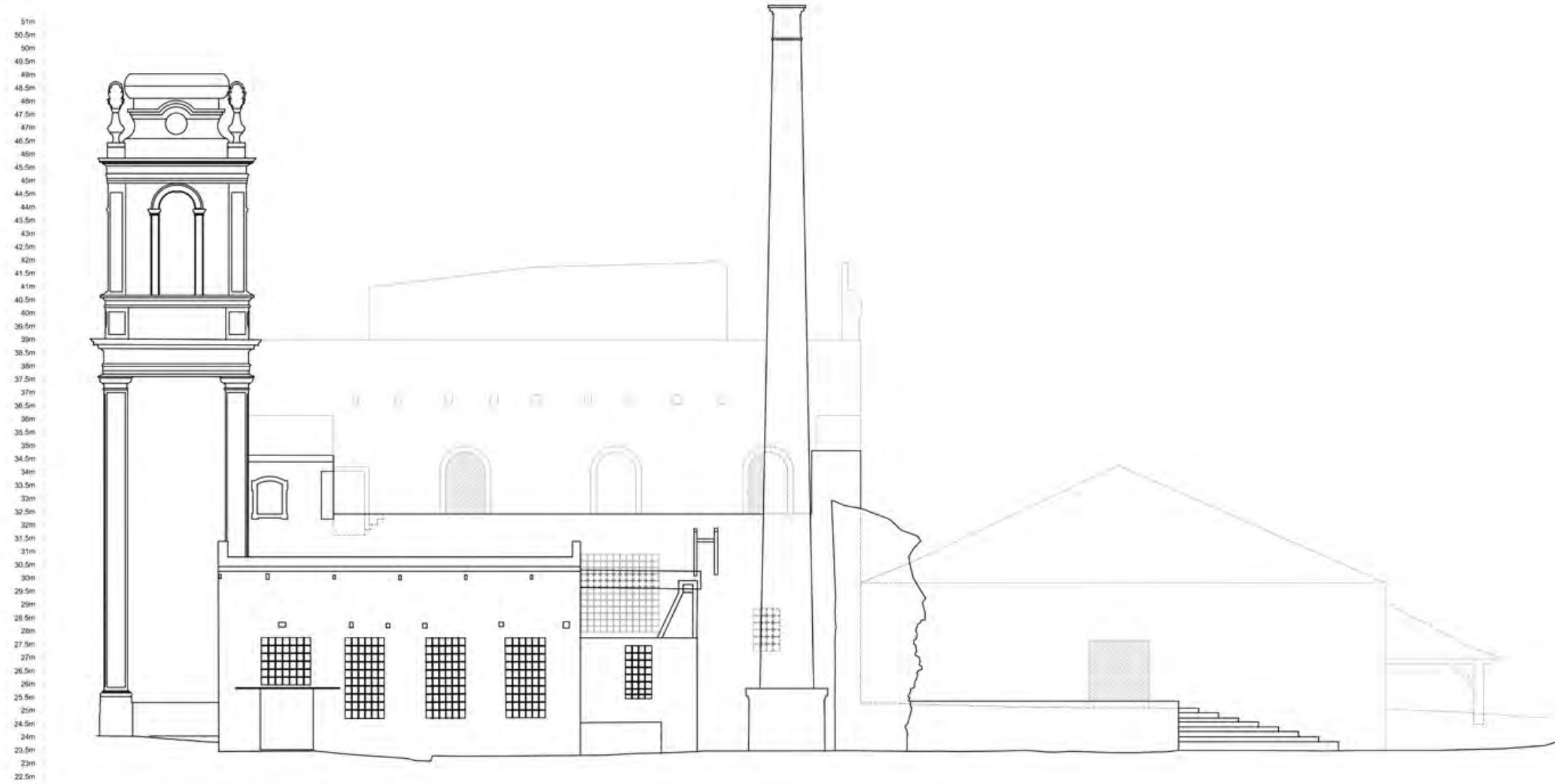


Corte A | Alçado Poente

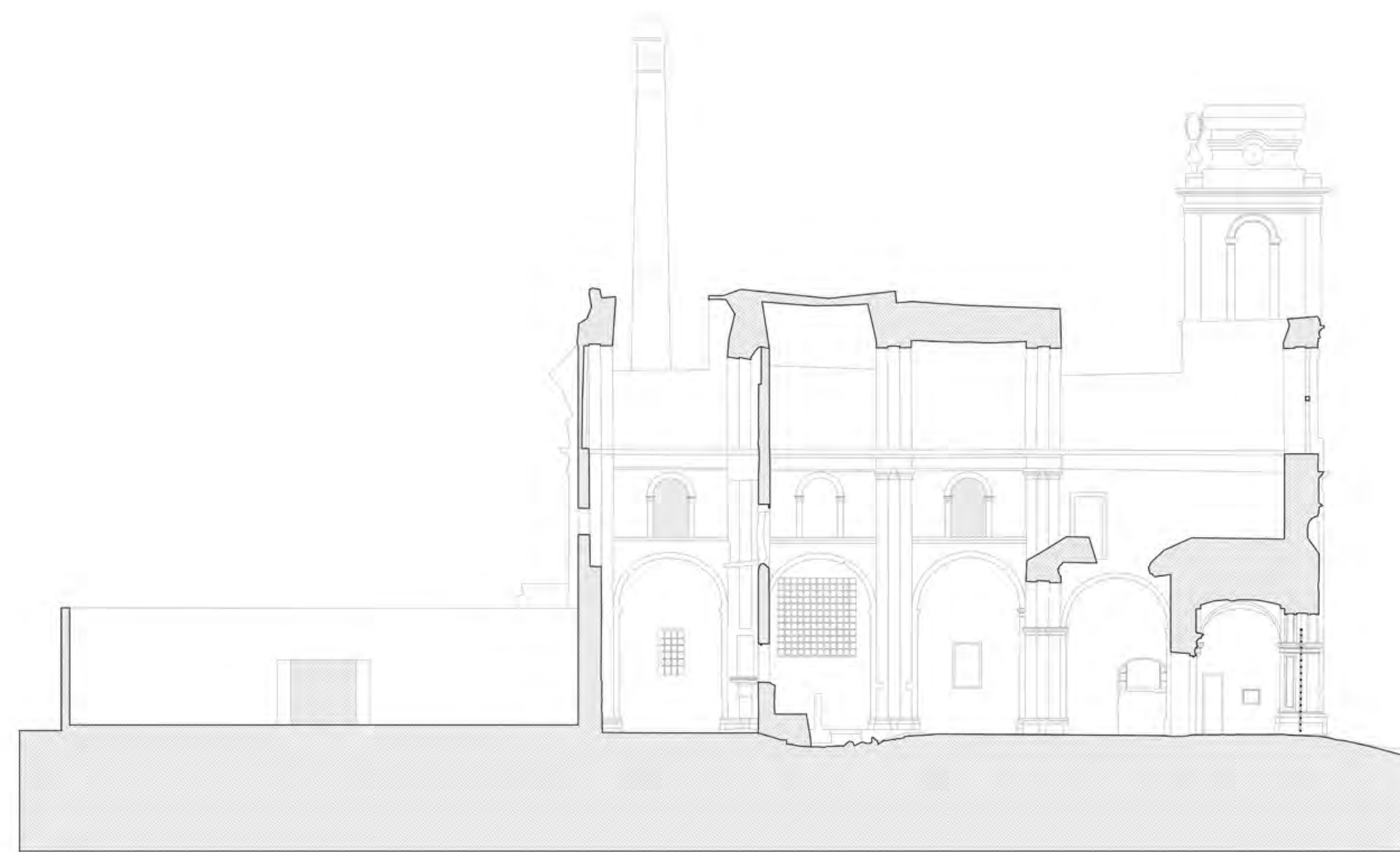
54m
 53.5m
 53m
 52.5m
 52m
 51.5m
 51m
 50.5m
 50m
 49.5m
 49m
 48.5m
 48m
 47.5m
 47m
 46.5m
 46m
 45.5m
 45m
 44.5m
 44m
 43.5m
 43m
 42.5m
 42m
 41.5m
 41m
 40.5m
 40m
 39.5m
 39m
 38.5m
 38m
 37.5m
 37m
 36.5m
 36m
 35.5m
 35m
 34.5m
 34m
 33.5m
 33m
 32.5m
 32m
 31.5m
 31m
 30.5m
 30m
 29.5m
 29m
 28.5m
 28m
 27.5m
 27m
 26.5m
 26m
 25.5m
 25m
 24.5m
 24m
 23.5m
 23m
 22.5m



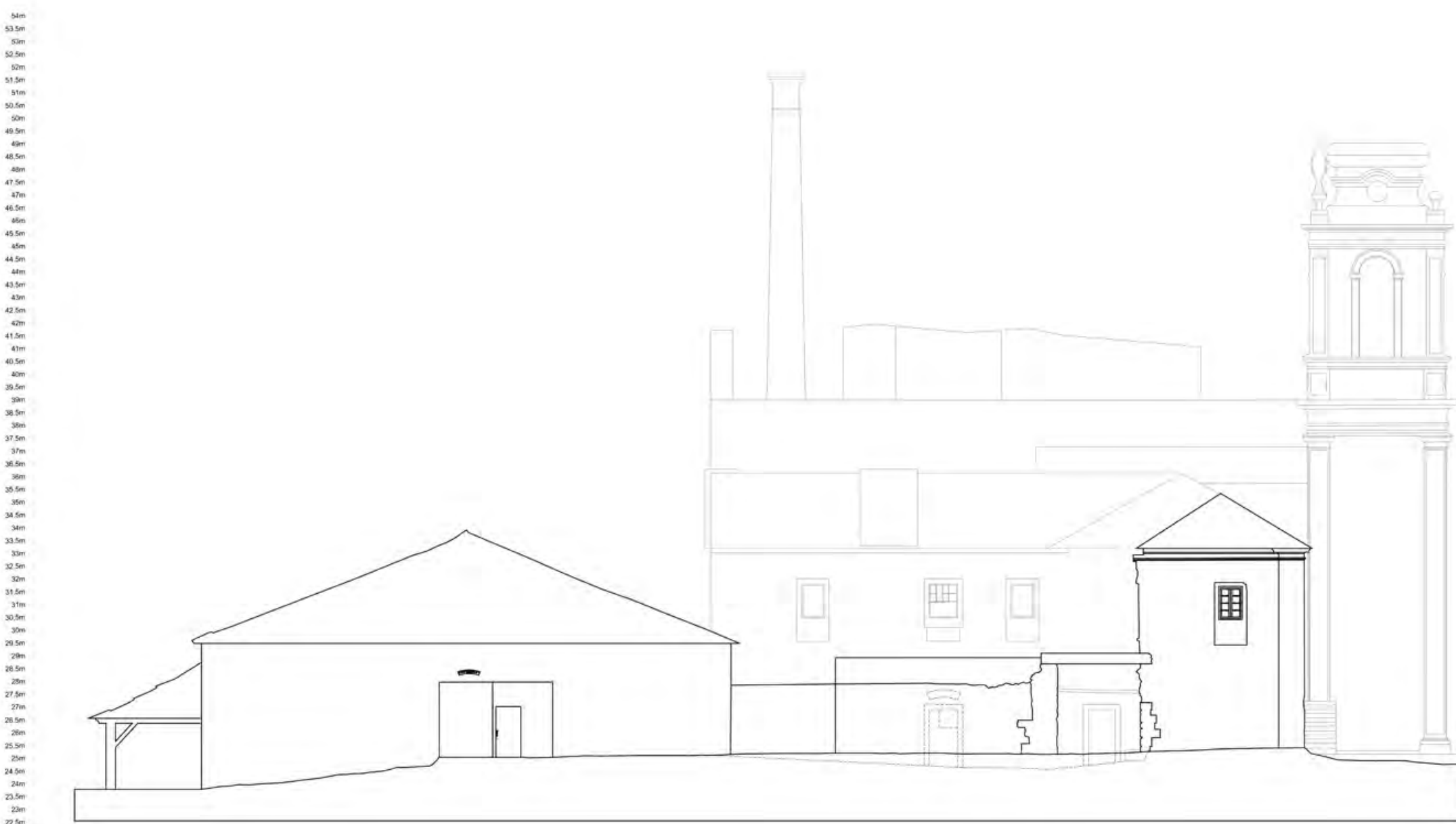
Corte B | Alçado Nascente



Corte D | Alçado Sul



Corte E



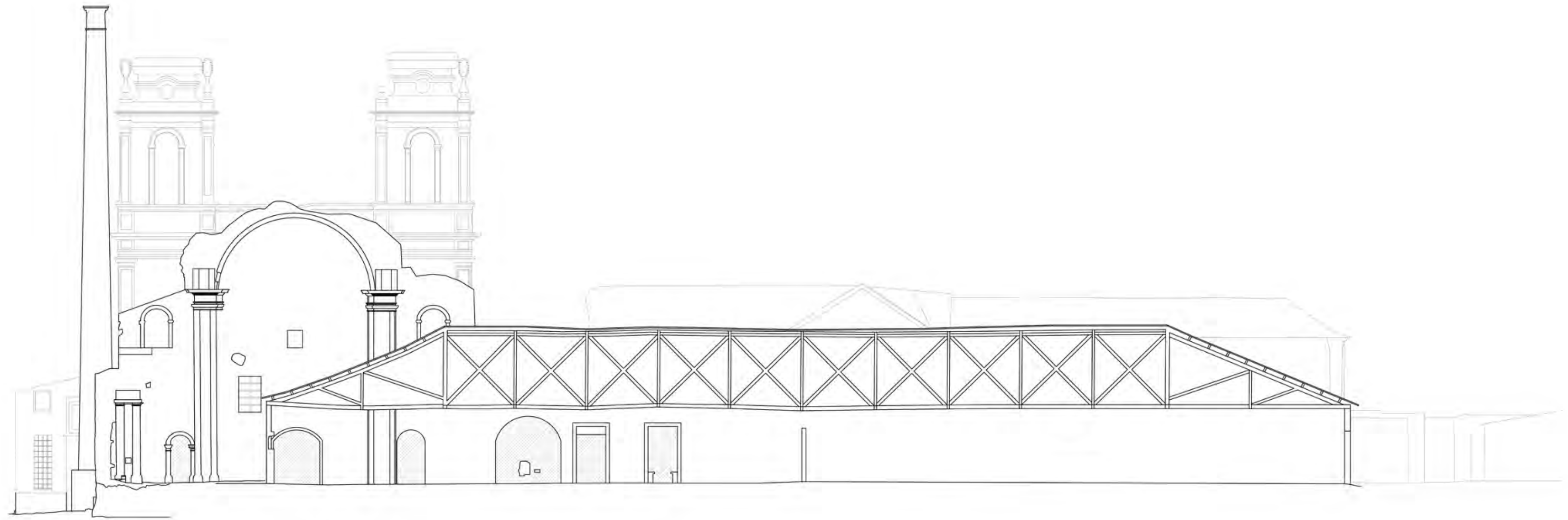
Corte C | Alçado Norte



Corte F



54m
53.5m
53m
52.5m
52m
51.5m
51m
50.5m
50m
49.5m
49m
48.5m
48m
47.5m
47m
46.5m
46m
45.5m
45m
44.5m
44m
43.5m
43m
42.5m
42m
41.5m
41m
40.5m
40m
39.5m
39m
38.5m
38m
37.5m
37m
36.5m
36m
35.5m
35m
34.5m
34m
33.5m
33m
32.5m
32m
31.5m
31m
30.5m
30m
29.5m
29m
28.5m
28m
27.5m
27m
26.5m
26m
25.5m
25m
24.5m
24m
23.5m
23m
22.5m



Corte H

32m
31.5m
31m
30.5m
30m
29.5m
29m
28.5m
28m
27.5m
27m
26.5m
26m
25.5m
25m
24.5m
24m
23.5m
23m
22.5m
22m
21.5m
21m
20.5m
20m
19.5m
19m
18.5m
18m
17.5m
17m
16.5m
16m
15.5m
15m
14.5m
14m
13.5m
13m
12.5m
12m
11.5m
11m
10.5m
10m
9.5m
9m
8.5m
8m
7.5m
7m
6.5m
6m
5.5m
5m
4.5m
4m
3.5m
3m
2.5m
2m
1.5m
1m
0.5m
0m



Corte G

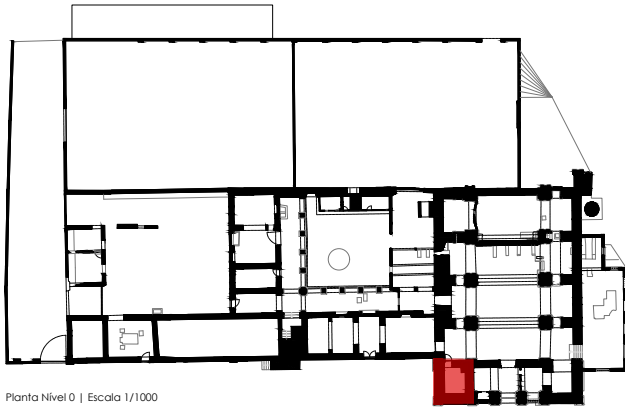
FICHAS DE CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

A Resiliência do Património

Um Centro Criativo no Mosteiro de Santa Maria de Seixa

FCTUC | Departamento de Arquitetura | 2021-2022

Catarina Jegundo | Prof. Doutor Victor Mestre



Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

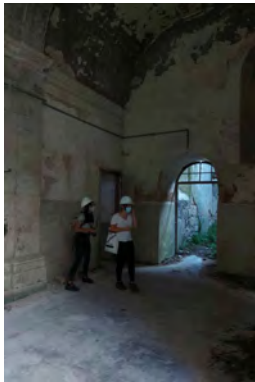
MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA
IGREJA - TORRE

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	s/ informação	s/ informação
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal	Média
Teto	Abóbada de canhão em tijolo revestida a reboco	Média

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira, ferro	Média
Elementos fabris	Parede de alvenaria de tijolo	Média



Fotografia 1



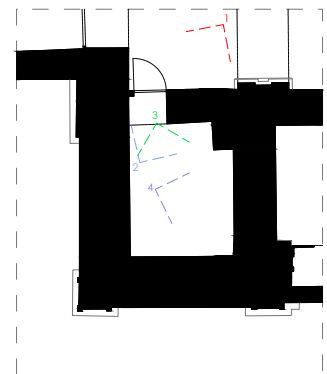
Fotografia 2



Fotografia 3

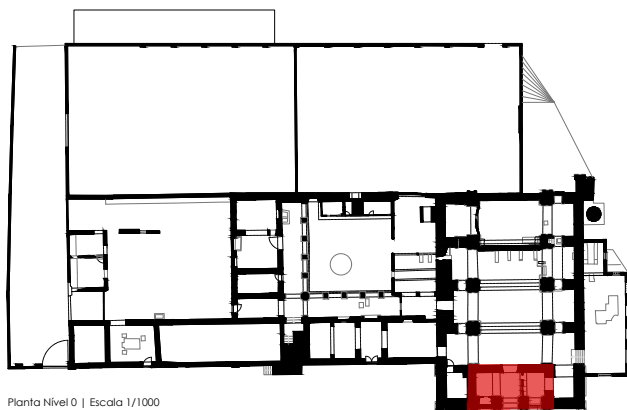


Fotografia 4



Planta Nível 0 | Escala 1/200





Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

IGREJA - NÁRTEX

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Pedra	Média
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco	Média
Teto	Abóbadas de aresta em tijolo, com arcos cruzeiros em pedra, revestidas a reboco, arcos torais de pedra	Média

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira, ferro	Média
Vãos	Arcos de volta perfeita, moldura em cantaria de pedra (2 total e parcialmente entaipados) Frontão no vão principal de entrada em pedra	Média
Elementos fabris	Parede de betão, estrutura de madeira e quadro elétrico	Média



Fotografia 1



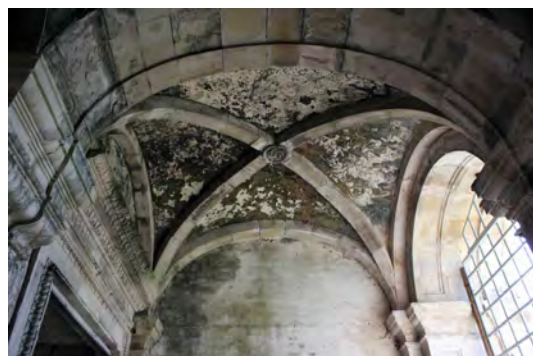
Fotografia 2



Fotografia 3



Fotografia 4



Fotografia 5



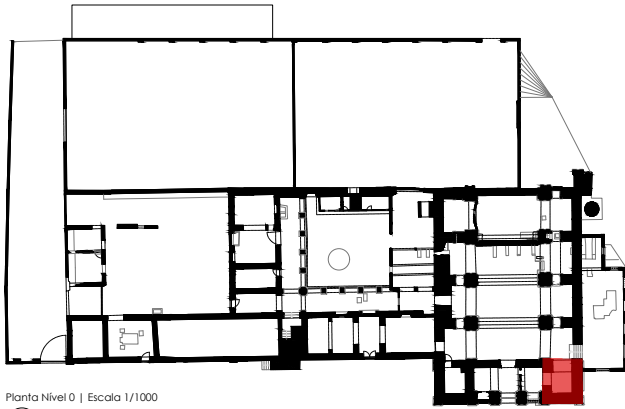
Planta Nível 0 | Escala 1/200



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

IGREJA - TORRE



Planta Nível 0 | Escala 1/1000



Elementos Principais

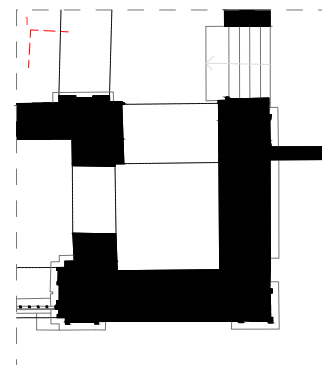
Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Pedra	s/ informação
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal	s/ informação
Teto	s/ informação	s/ informação

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira, ferro	Média

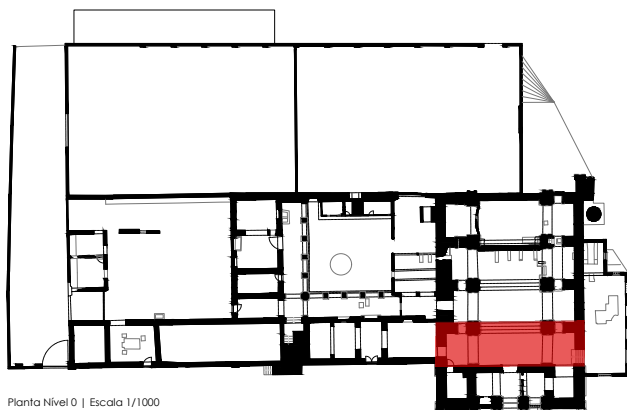


Fotografia 1



Planta Nível 0 | Escala 1/200





Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA
IGREJA - NAVE E CAPELAS LATERAIS

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Pedra, revestimento em betão	Média
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco, lambrim pintado a cinzento	Média
Pilastras	Pilastras colossais em pedra, cornija em pedra	Média
Teto	Abóbada central de aresta revestida a reboco Abóbadas laterais de canhão em tijolo, revestidas a reboco	Em ruína Média

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira, ferro	Média
Vãos	Capelas laterais: arcos de volta perfeita, moldura em cantaria de pedra	Média



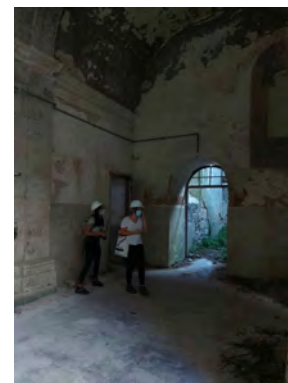
Fotografia 1



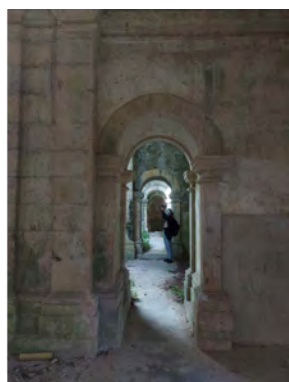
Fotografia 2



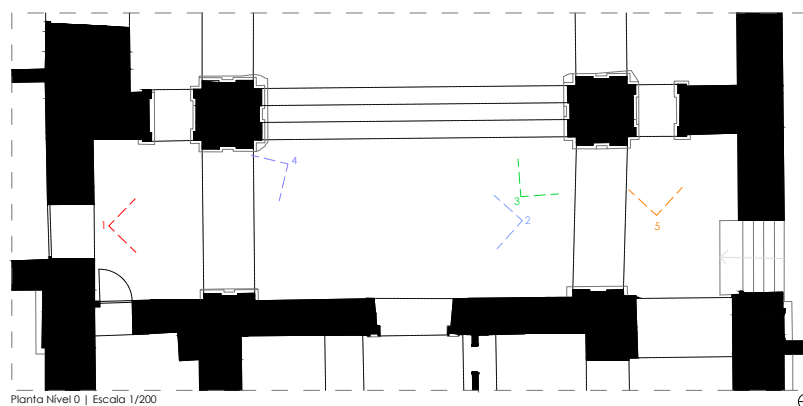
Fotografia 3



Fotografia 4

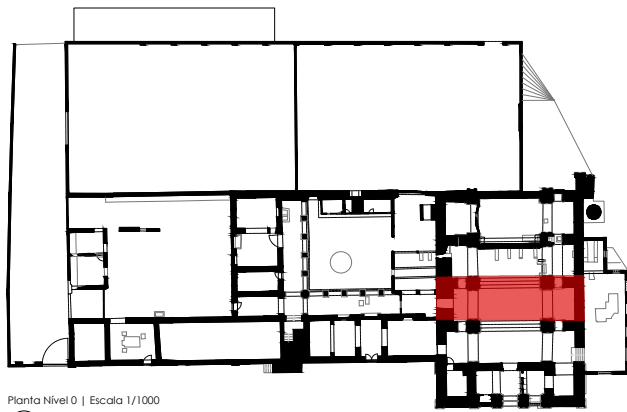


Fotografia 5



Planta Nível 0 | Escala 1/200





Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

IGREJA - NAVE E CAPELAS LATERAIS

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Pedra, revestimento em betão, vegetação	Média
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco, lambrim pintado a cinzento	Elevada
Pilastras	Pilastras colossais em pedra, cornija em pedra	Média
Teto	Abóbadas laterais de canhão em tijolo revestidas a reboco, arcos torais de pedra Cobertura de duas águas em telha cerâmica com estrutura de madeira	Média Em ruína

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Elevada
Vãos	Capelas laterais: arcos de volta perfeita, moldura em cantaria de pedra Galeria: arcos de volta perfeita entaipados, moldura em cantaria de pedra	Média
Elementos fabris	Elementos da antiga fábrica em ferro (encastrados nas paredes)	Elevada



Fotografia 1



Fotografia 2



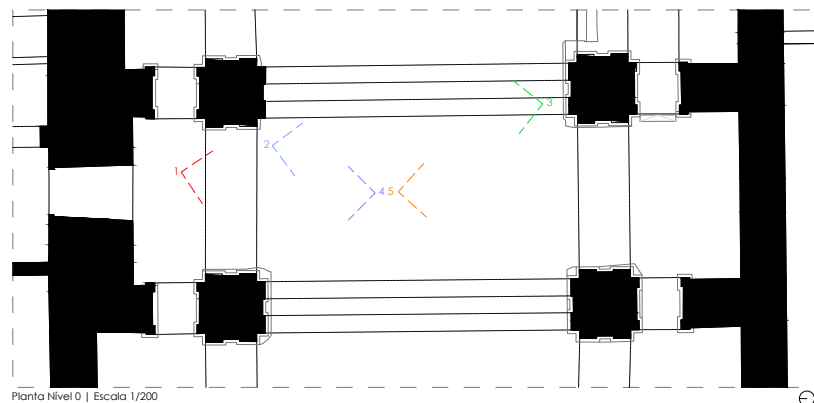
Fotografia 3



Fotografia 4

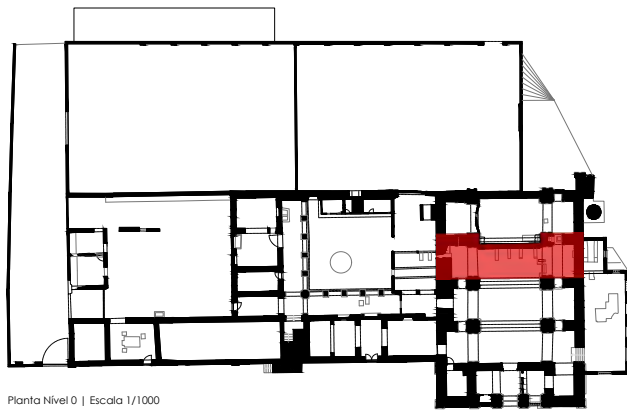


Fotografia 5



Planta Nível 0 | Escala 1/200





Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

IGREJA - NAVE E CAPELAS LATERAIS

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Pedra, revestimento em betão, vegetação	Elevada
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, betão (antiga fábrica), superfície pintada a branco	Elevada
Pilastras	Pilastras colossais em pedra, cornija em pedra	Média
Teto	Abóbadas de canhão em tijolo revestidas a reboco, arcos torais de pedra Cobertura de duas águas em telha cerâmica com estrutura de madeira	Média Em ruína

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Ferro	Média
Vãos	Capelas laterais: arcos de volta perfeita, moldura em cantaria de pedra (Ala esquerda: entaipado) Galeria: arco de volta perfeita, moldura em cantaria de pedra (esquerda: entaipado e s/ moldura)	Média
Elementos fabris	Elementos em madeira e ferro (encastrados na parede), em betão no pavimento e na galeria	Elevada



Fotografia 1



Fotografia 2



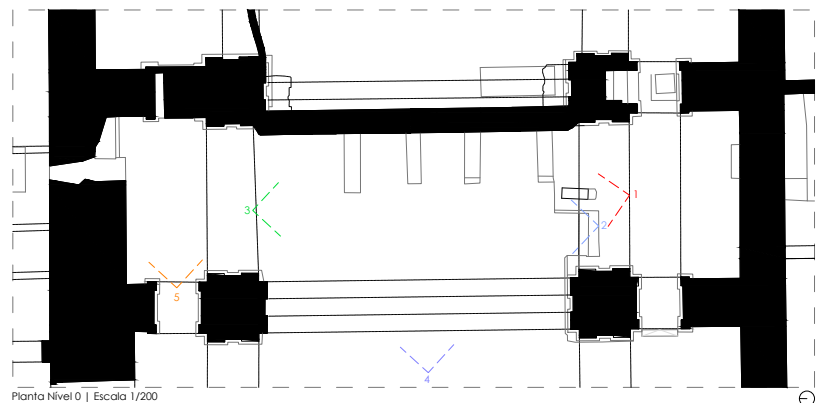
Fotografia 3



Fotografia 4

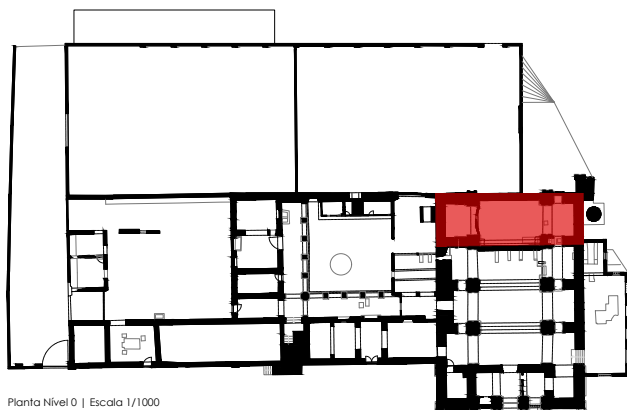


Fotografia 5



Planta Nível 0 | Escala 1/200





Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA
IGREJA - NAVE E CAPELAS LATERAIS

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Pedra, revestimento em betão, vegetação	Elevada
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, betão (antiga fábrica), superfície pintada a branco	Elevada
Pilastras	Pilastras colossais em pedra com púlpitos, cornija em pedra	Média
Teto	Abóbadas de canhão em tijolo revestidas a reboco, arcos torais de pedra Cobertura de duas águas em telha cerâmica com estrutura de madeira	Média Em ruína

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Ferro	Média
Vãos	Capelas laterais: arcos de volta perfeita, moldura em cantaria de pedra (esquerda: entaipado) Galeria: arco de volta perfeita, moldura em cantaria de pedra (direita: entaipado) Vãos da fachada este entaipados	Média
Elementos fabris	Elementos em madeira e ferro (encastrados na parede), meia parede de alvenaria de tijolo	Elevada



Fotografia 1



Fotografia 2



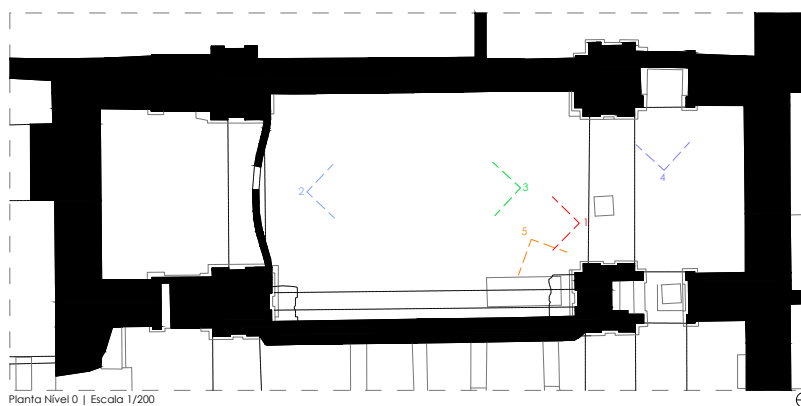
Fotografia 3



Fotografia 4



Fotografia 5



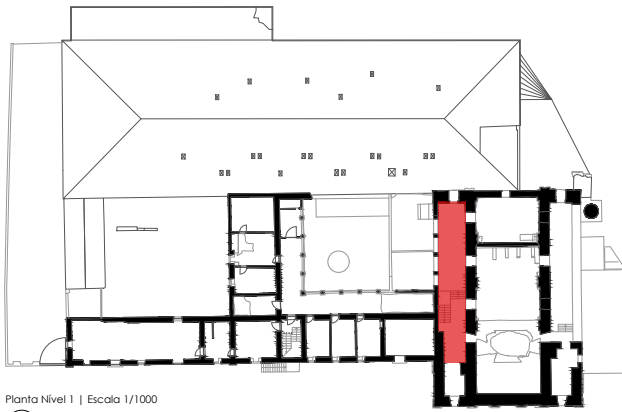
Planta Nível 0 | Escala 1/200



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

GALERIA



Planta Nível 1 | Escala 1/1000

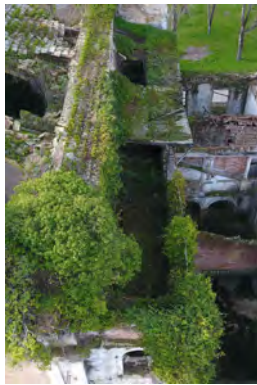


Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Pedra, incluindo as escadas, vegetação	Média
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco	Elevada
Pilares	Tijolo burro e tijolo perfurado	Média
Cobertura	Chapa metálica ondulada apoiada em barrotes de madeira	Em ruína

Elementos Secundários

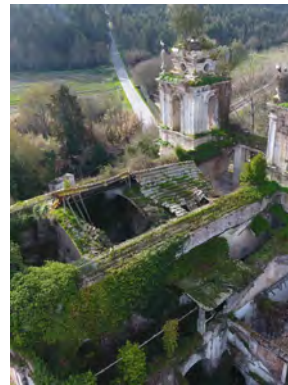
Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Ferro	Elevada
Vãos	Moldura em cantaria de pedra.	Média



Fotografia 1



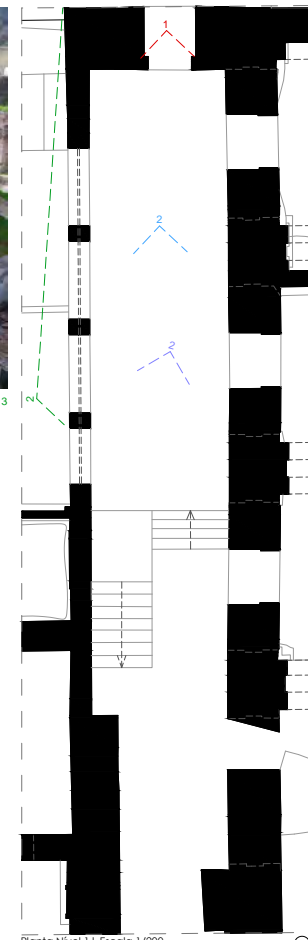
Fotografia 2



Fotografia 3



Fotografia 4

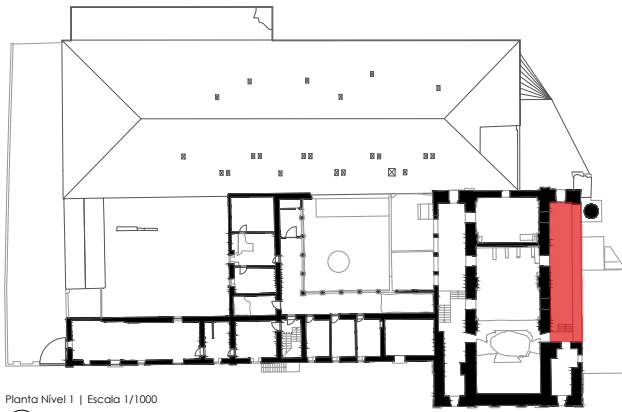


Planta Nível 1 | Escala 1/200

CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

GALERIA



Planta Nível 1 | Escala 1/1000



Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Pedra, incluindo as escadas, vegetação	Média
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco	Elevada
Cobertura	Betão	Média

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Vãos	Moldura em cantaria de pedra, vãos entaipados com tijolo burro e alvenaria de pedra.	Média



Fotografia 1



Fotografia 2

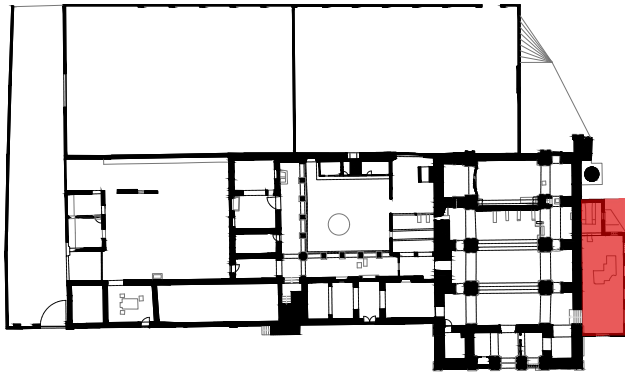


Fotografia 5



Planta Nível 1 | Escala 1/200





CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

ANEXO

Planta Nível 0 | Escala 1/1000



Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Pedra, revestimento em azulejo, vegetação	Elevada
Parede	Alvenaria de tijolo, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco, lambrim de azulejo branco	Elevada
Teto	Betão	Elevada

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Ferro	Média
Vãos	Portão de ferro, vão entaipado com tijolo de cimento	Média
Elementos fabris	Fosso	Média



Fotografia 1

--- 1



Fotografia 2

--- 2



Fotografia 3

--- 3



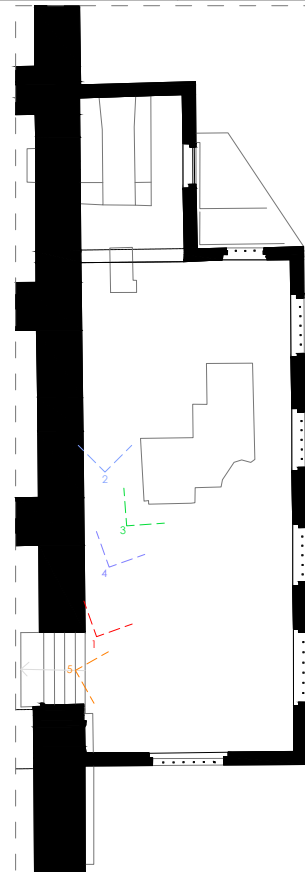
Fotografia 4

--- 4



Fotografia 5

--- 5



Planta Nível 0 | Escala 1/200



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

ARMAZÉM



Planta Nível 0 | Escala 1/1000



Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Betão	Elevada
Parede	Alvenaria de tijolo rebocado	Média
Cobertura	Chapa metálica ondulada apoiada em asnas de madeira	Em Ruína

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Ferro	Média
Vãos	Portão de ferro e vãos do edifício pré-existente entaipados com tijolo perfurado rebocado	Média



Fotografia 1



Fotografia 2



Fotografia 3



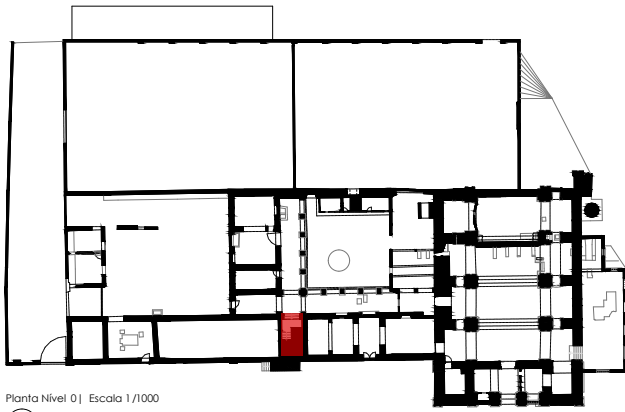
Planta Nível 0 | Escala 1/200



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

ESCADAS



Planta Nível 0 | Escala 1/1000



Elementos Principais

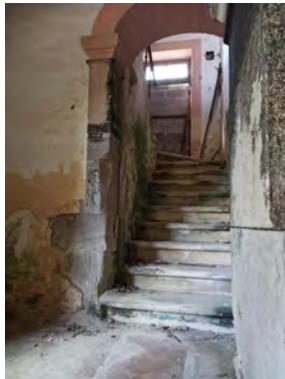
Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Pedra, incluindo as escadas	Média
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco	Média
Teto	Madeira ripada	Média

Elementos Secundários

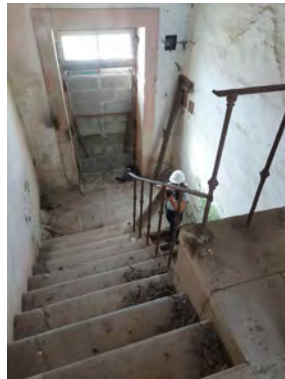
Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Ferro	Média
Vãos	Moldura em cantaria de pedra, pintado a rosa. Vão exterior entaipado	Elevada
Guarda	Ferro forjado	Média



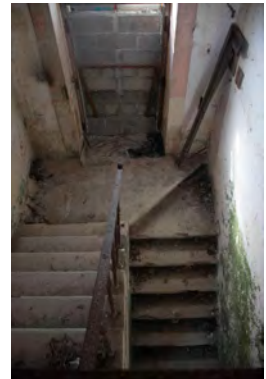
Fotografia 1



Fotografia 2



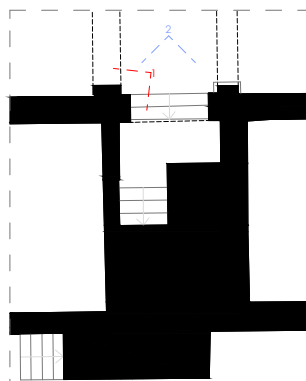
Fotografia 3



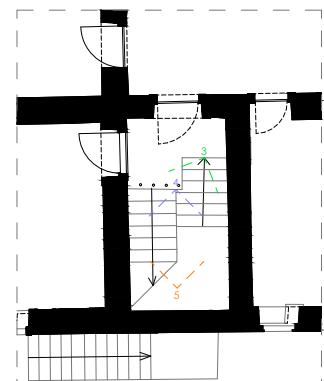
Fotografia 4



Fotografia 5



Planta Nível 0 | Escala 1/200



Planta Nível 1 | Escala 1/200



Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIXA

ENTRADA

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Betonilha, vegetação, areia e terra	Elevada
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco	Elevada
Teto	Madeira	Em ruína

Elementos Secundários

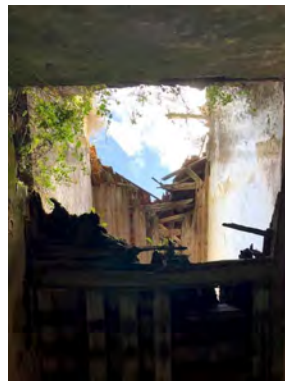
Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Ferro	Elevada
Vãos	Moldura em cantaria de pedra	Elevada



Fotografia 1



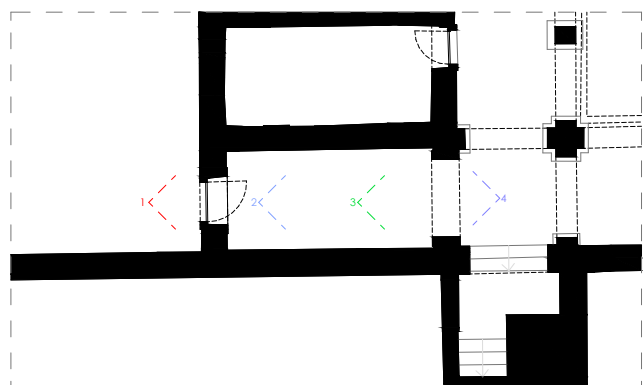
Fotografia 2



Fotografia 3

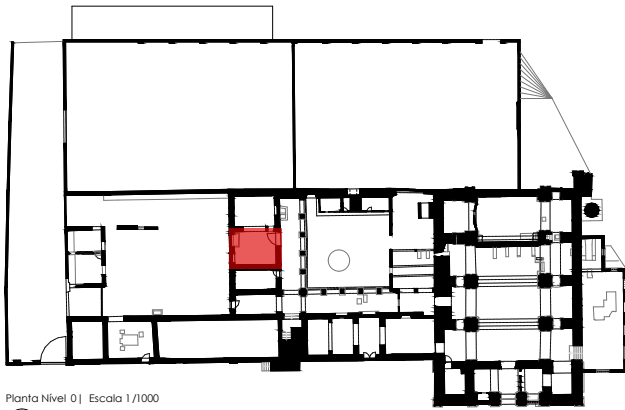


Fotografia 4



Planta Nível 0 | Escala 1/200





Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

COZINHA

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Betonilha, vegetação, areia e terra	Elevada
Parede	Alvenaria de pedra reboco de areia e cal	Elevada
Teto	s/ informação	s/ informação

Elementos Secundários

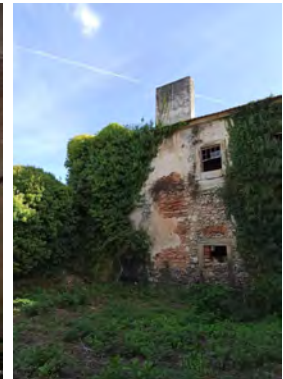
Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Elevada
Vãos	Moldura em cantaria de pedra	Média



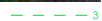
Fotografia 1



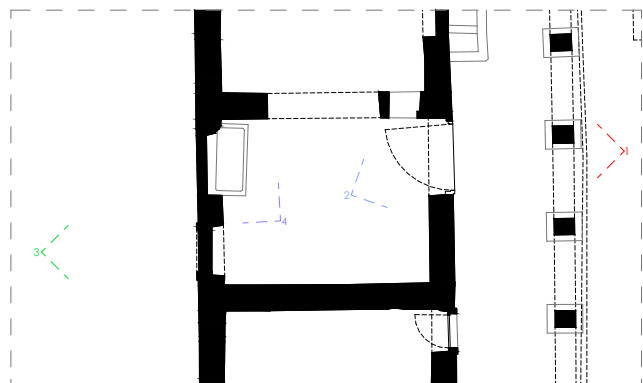
Fotografia 2



Fotografia 3



Fotografia 4



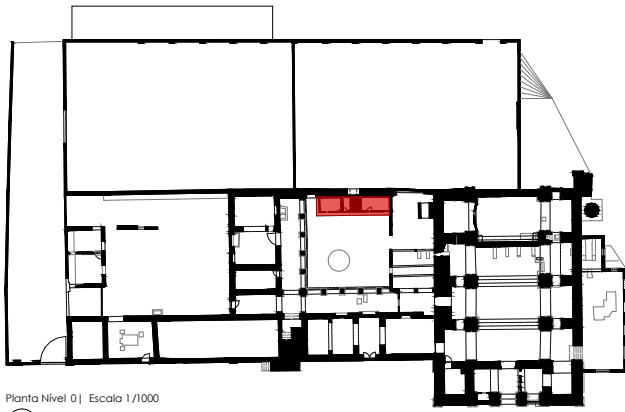
Planta Nível 0 | Escala 1/200



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

INSTALAÇÕES SANITÁRIAS



Planta Nível 0 | Escala 1/1000



Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Betonilha, vegetação	Elevada
Parede	Alvenaria de tijolo reboco de areia e cal, superfície pintada de branco	Elevada
Teto	Betão	Elevada

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Média



Fotografia 1



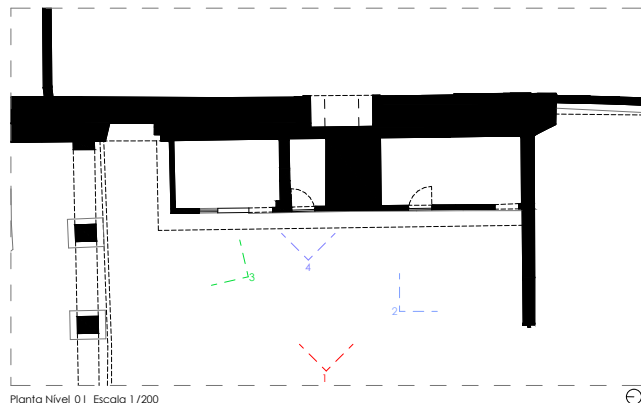
Fotografia 2



Fotografia 3

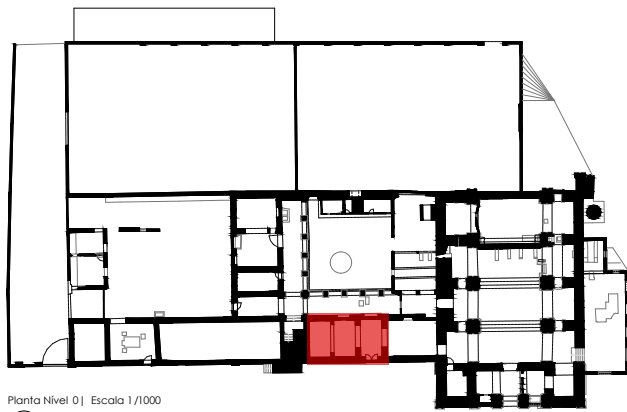


Fotografia 4



Planta Nível 0 | Escala 1/200





Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

HOSPEDARIA

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Betonilha	Elevada
Parede	Alvenaria de pedra (exterior e interior), alvenaria de tijolo, reboco de areia e cal, superfície pinta de branco, lambrim pintado de cinzento, argamassa de argila a cobrir fissuras	Elevada
Teto	Vigas de madeira	Elevada

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Média
Vãos	Porta exterior: moldura em cantaria de pedra e frontão (entaipado) Porta claustro: arco em cantaria de pedra (entaipado)	Elevada Média



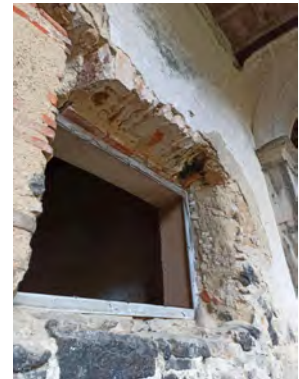
Fotografia 1 - - - - 1



Fotografia 2 - - - - 2



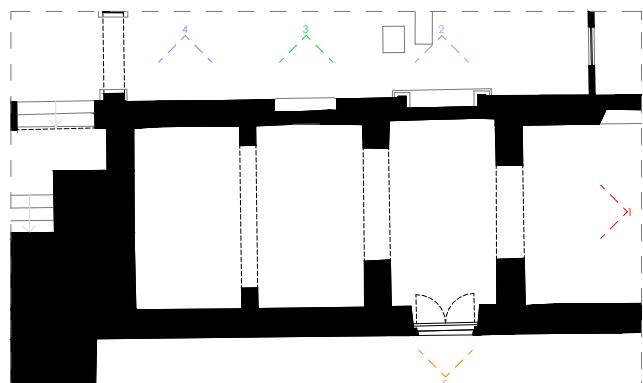
Fotografia 3 - - - - 3



Fotografia 4 - - - - 4

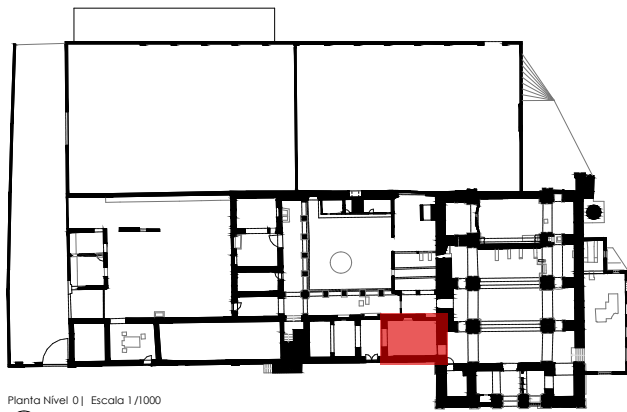


Fotografia 5 - - - - 5



Planta Nível 0 | Escala 1/200





Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIXA

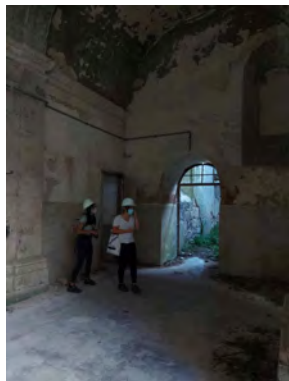
HOSPEDARIA

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Terra, vegetação	Elevada
Parede	Alvenaria de pedra, alvenaria de tijolo (paredes da fábrica), reboco de areia e cal, superfície pinta de branco, lambrim pintado de cinzento argamassa de argila a cobrir fissuras	Elevada
Teto	Vigas de madeira	Em ruína

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Ferro	Média



Fotografia 1



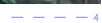
Fotografia 2



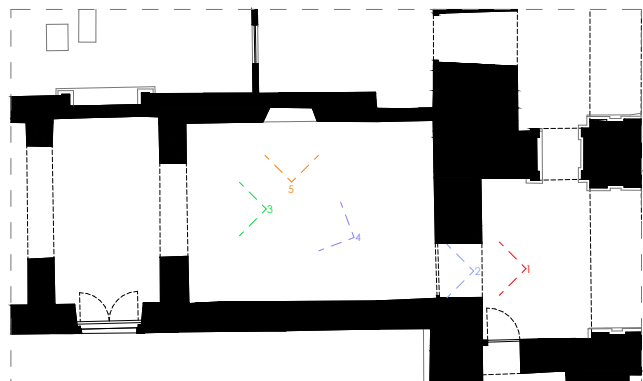
Fotografia 3



Fotografia 4

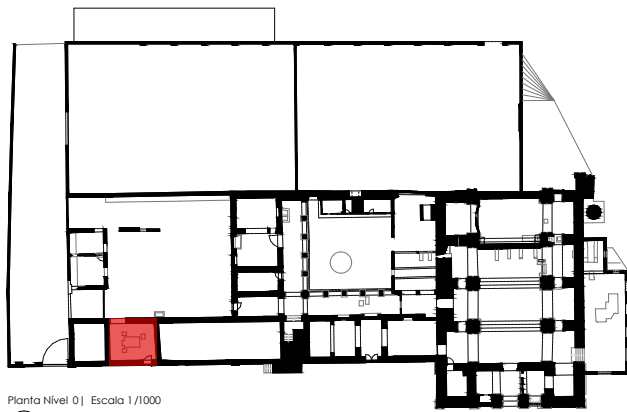


Fotografia 5



Planta Nível 0 | Escala 1/200





Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

CELEIRO

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Betonilha	Elevada
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco, betão	Elevada
Teto	Vigas de Madeira	Média

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Média
Vãos	Fachada principal: Moldura em cantaria de pedra e vãos entaipados Fachada interior: Janela com caixilho de madeira e tijolo, padieira em betão	Elevada



Fotografia 1



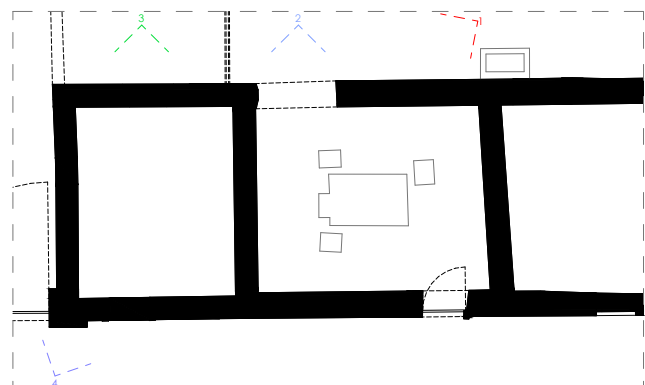
Fotografia 2



Fotografia 3

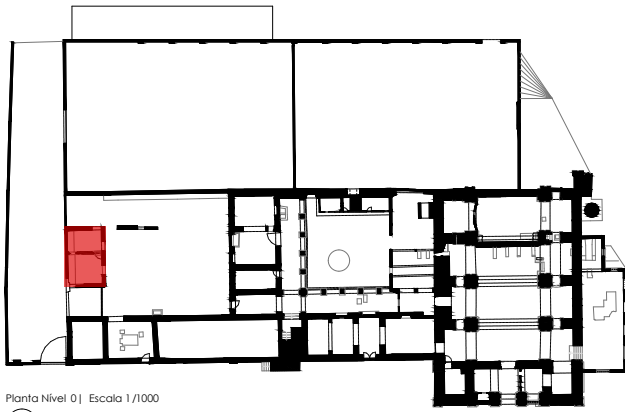


Fotografia 4



Planta Nível 0 | Escala 1/200





Planta Nível 0 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

ANEXO

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	s/informação	s/informação
Parede	Alvenaria de pedra	Elevada
Teto	Telha cerâmica	Elevada

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Vãos	Padieira em madeira	Elevada



Fotografia 1



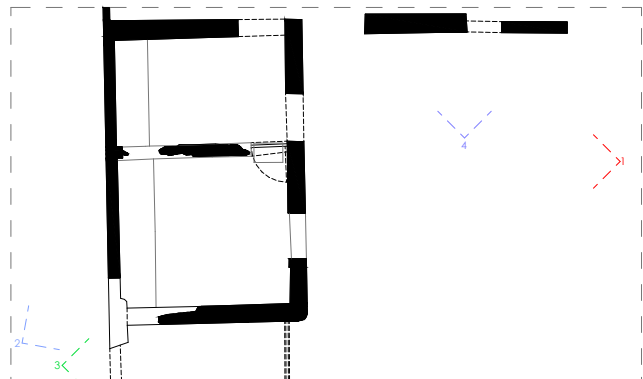
Fotografia 2



Fotografia 3



Fotografia 4



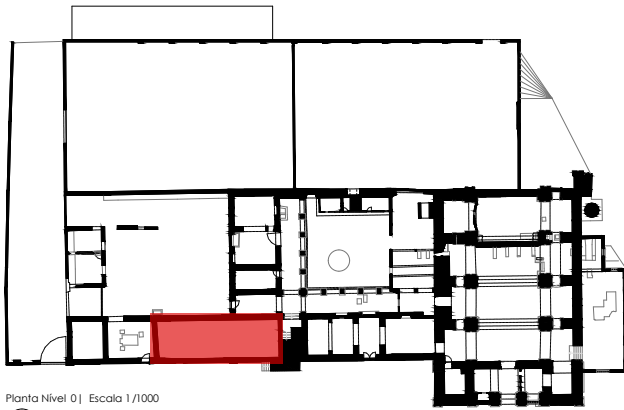
Planta Nível 0 | Escala 1/200



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

CELEIRO E ESCADAS



Planta Nível 0 | Escala 1/1000



Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	s/informação	s/informação
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pinta de branco, lambrim cinzento	Elevada
Teto	Vigas de madeira	Média

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Vãos	Fachada claustro: Vão entaipado com tijolo	Média
Escadas	Madeira	Média



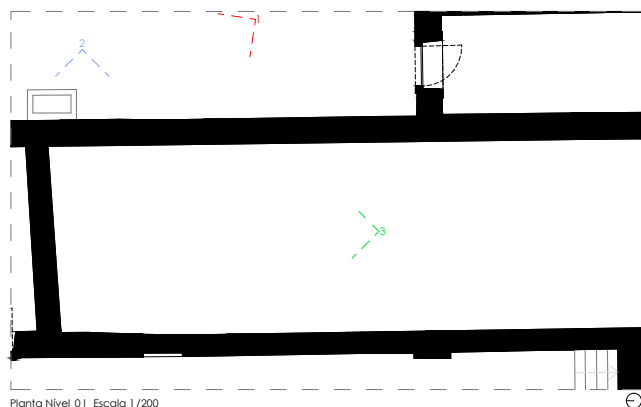
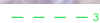
Fotografia 1



Fotografia 2

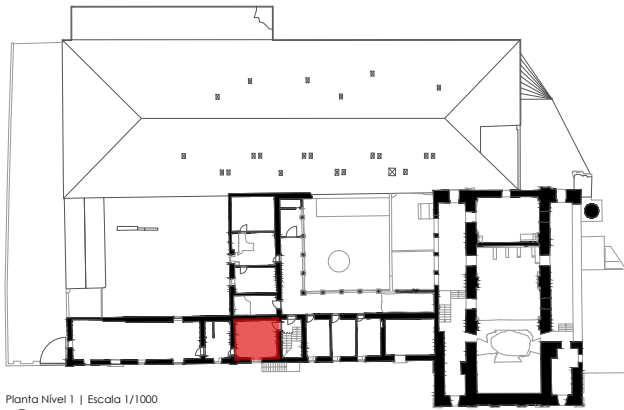


Fotografia 3



Planta Nível 0 | Escala 1/200





Planta Nível 1 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

SALA ABACIAL

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Madeira ripada	Média
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco, lambrim em azulejos, (azulejos em falta)	Média
Teto	Masseira	Média

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Média
Vãos	Moldura em cantaria de pedra, tom branco. Conversadeiras em pedra	Média
	Portas: madeira	Média
	Portadas: madeira	Média



Fotografia 1



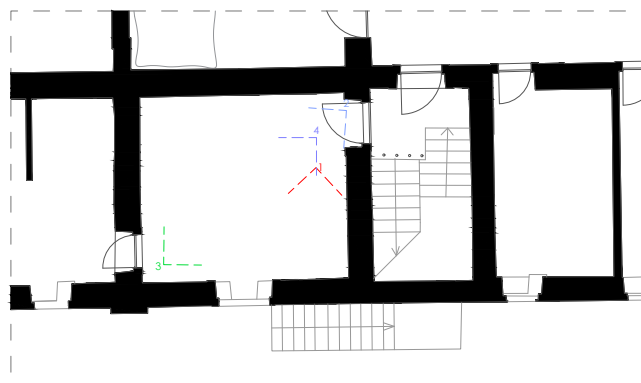
Fotografia 2



Fotografia 3

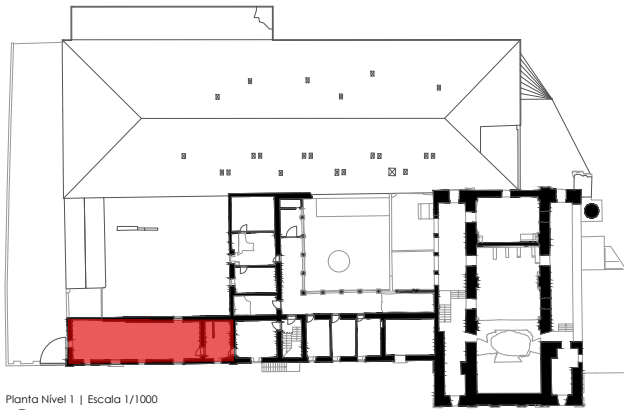


Fotografia 4



Planta Nível 1 | Escala 1/200





Planta Nível 1 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

BIBLIOTECA E ANTECÂMARA

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Madeira ripada	Média
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco, lambrim pintado a cinzento	Média
Teto	Vigas de madeira, estuque liso, superfície pintada a branco	Média

Elementos Secundários

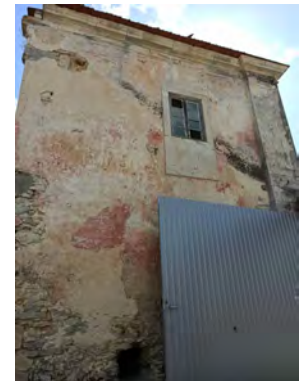
Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Média
Vãos	Moldura em cantaria de pedra, tom branco. Conversadeiras em pedra	Média
	Portas: madeira	Média
	Portadas: madeira	Média



Fotografia 1



Fotografia 2



Fotografia 3



Planta Nível 1 | Escala 1/200



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

CELAS



Planta Nível 1 | Escala 1/1000



Elementos Principais

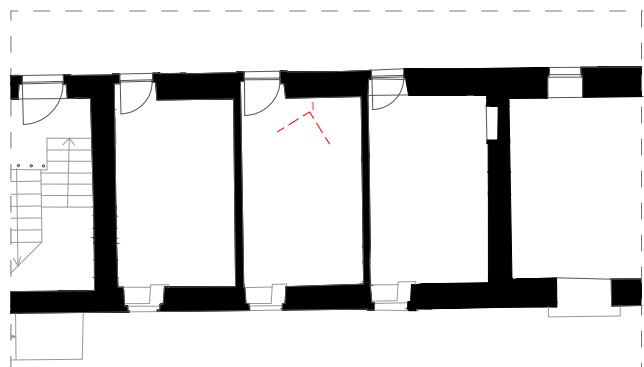
Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Madeira ripada	Elevada
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco.	Elevada
Teto	s/ informação	s/ informação

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Média
Vãos	Moldura em cantaria de pedra, tom branco. Portadas: madeira	Elevada Média



Fotografia 1



Planta Nível 1 | Escala 1/200



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

CELA



Planta Nível 1 | Escala 1/1000



Elementos Principais

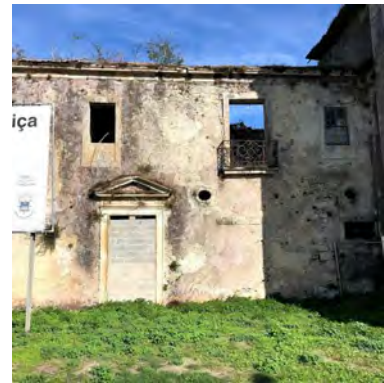
Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Madeira ripada	Em ruína
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco.	Elevada
Teto	Vigas de madeira	Em ruína

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Elevada
Vãos	Moldura em cantaria de pedra, tom rosa. Portas: madeira	Elevada Elevada



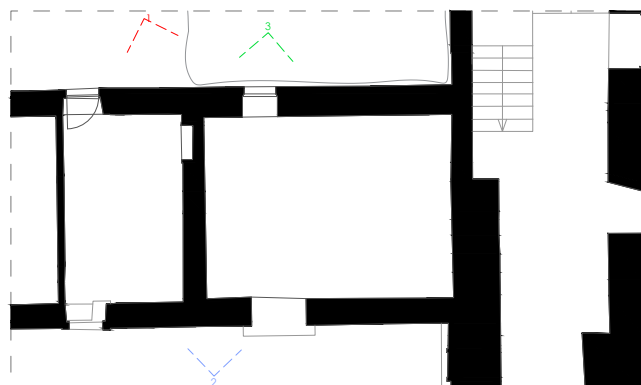
Fotografia 1



Fotografia 2



Fotografia 3



Planta Nível 1 | Escala 1/200



Planta Nível 1 | Escala 1/1000



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

CELAS

Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Madeira ripada	Elevada
Parede	Alvenaria, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco.	Elevada
Teto	Vigas de madeira	Em ruína

Elementos Secundários

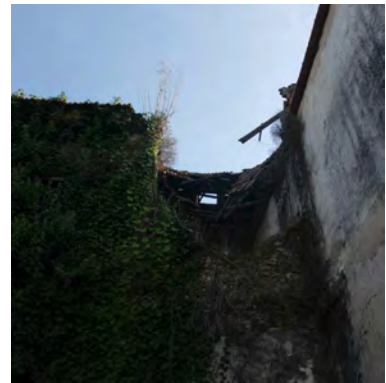
Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Média
Vãos	Moldura em cantaria de pedra, tom rosa. Portas: madeira	Média Elevada



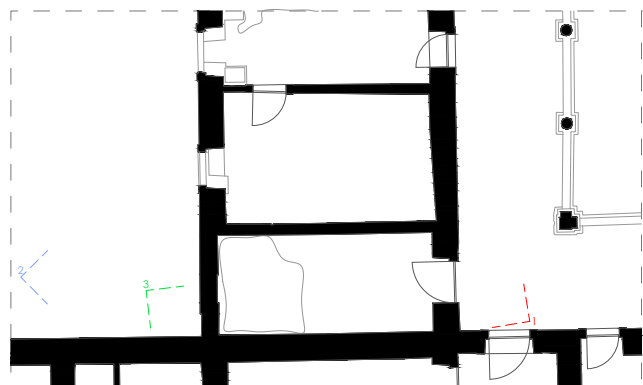
Fotografia 1



Fotografia 2



Fotografia 3



Planta Nível 1 | Escala 1/200



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

CELA



Planta Nível 1 | Escala 1/1000



Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Madeira ripada	Elevada
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco, chaminé.	Elevada
Teto	Ripas de madeira	Em ruína

Elementos Secundários

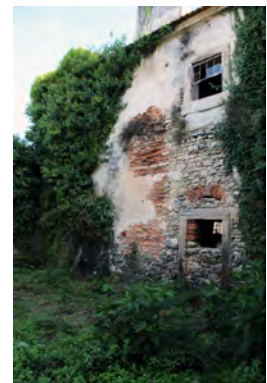
Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Elevada
Vãos	Moldura em cantaria de pedra, tom branco. Conversadeiras em pedra. Portas: madeira Portadas: madeira	Elevada Elevada Elevada



Fotografia 1



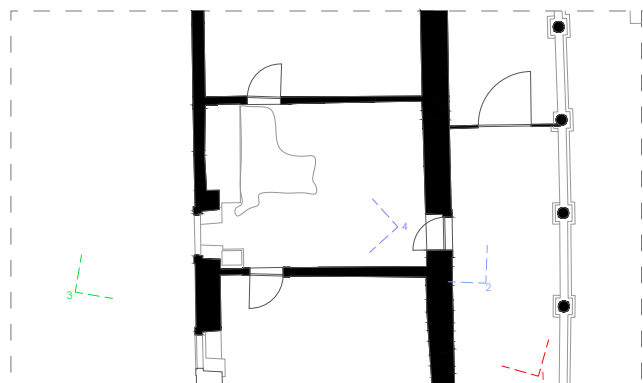
Fotografia 2



Fotografia 3



Fotografia 4



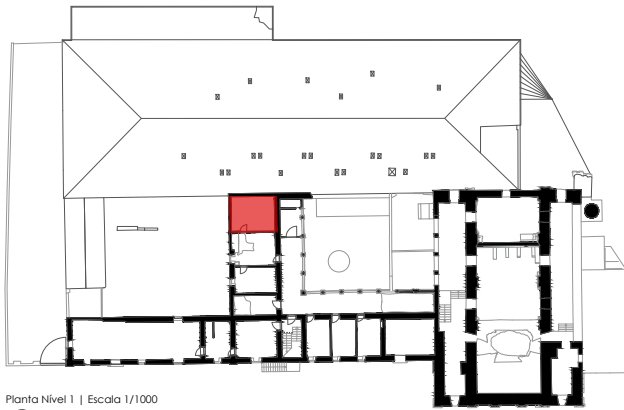
Planta Nível 1 | Escala 1/200



CARACTERIZAÇÃO POR ESPAÇO

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEIÇA

CELA



Planta Nível 1 | Escala 1/1000



Elementos Principais

Elemento	Material Existente	Degradação
Pavimento	Madeira ripada	Elevada
Parede	Alvenaria de pedra, reboco de areia e cal, superfície pintada a branco.	Elevada
Teto	Ripas de madeira	Elevada

Elementos Secundários

Elemento	Material Existente	Degradação
Caixilharia	Madeira	Média
Vãos	Moldura em cantaria de pedra, tom branco. Conversadeiras em pedra. Portas: madeira	Elevada Elevada



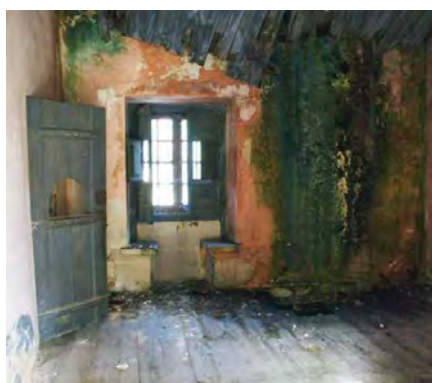
Fotografia 1



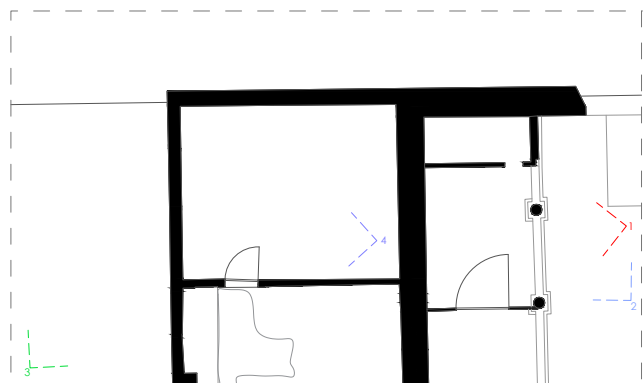
Fotografia 2



Fotografia 3

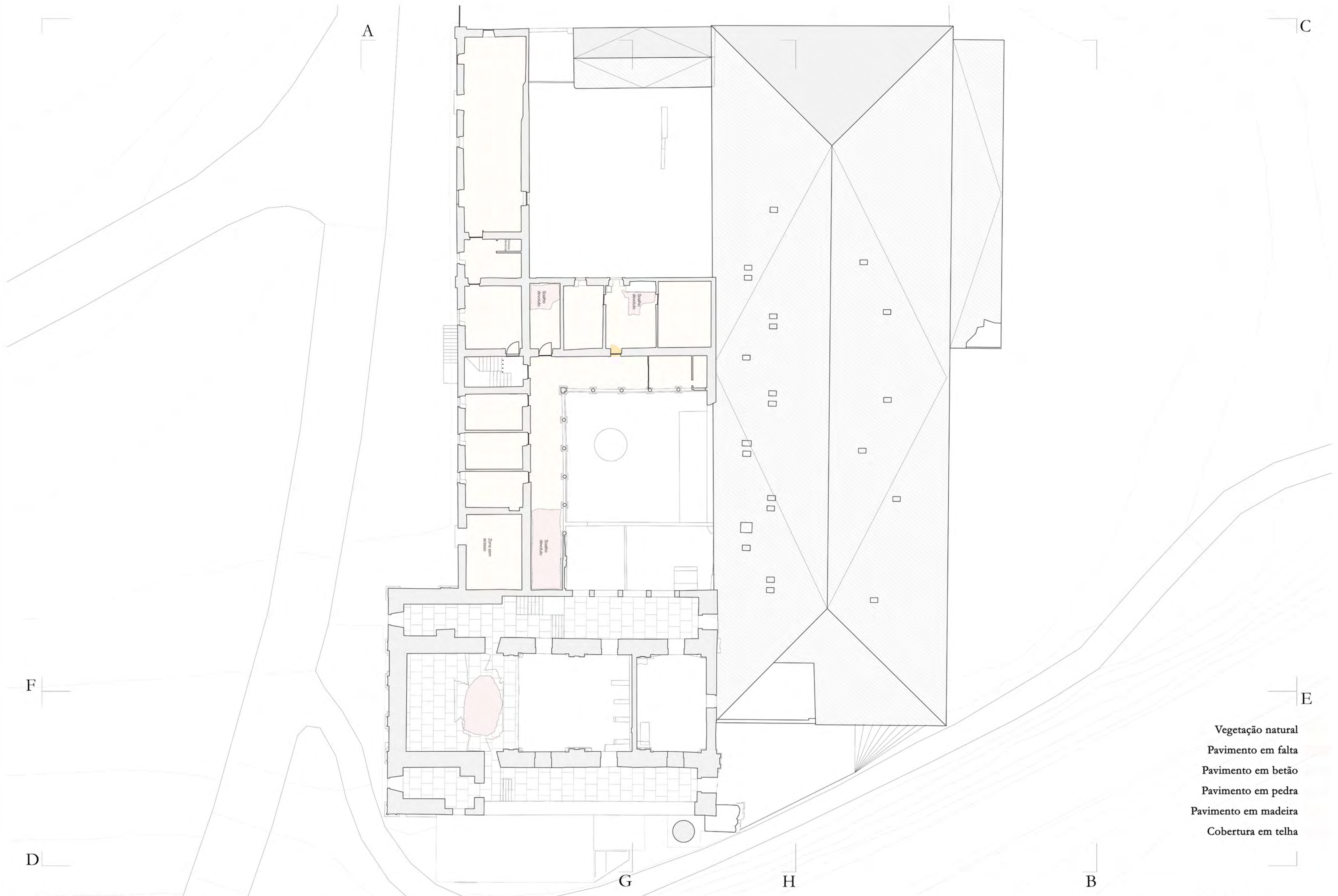


Fotografia 4



Planta Nível 1 | Escala 1/200





A

C

F

E

D

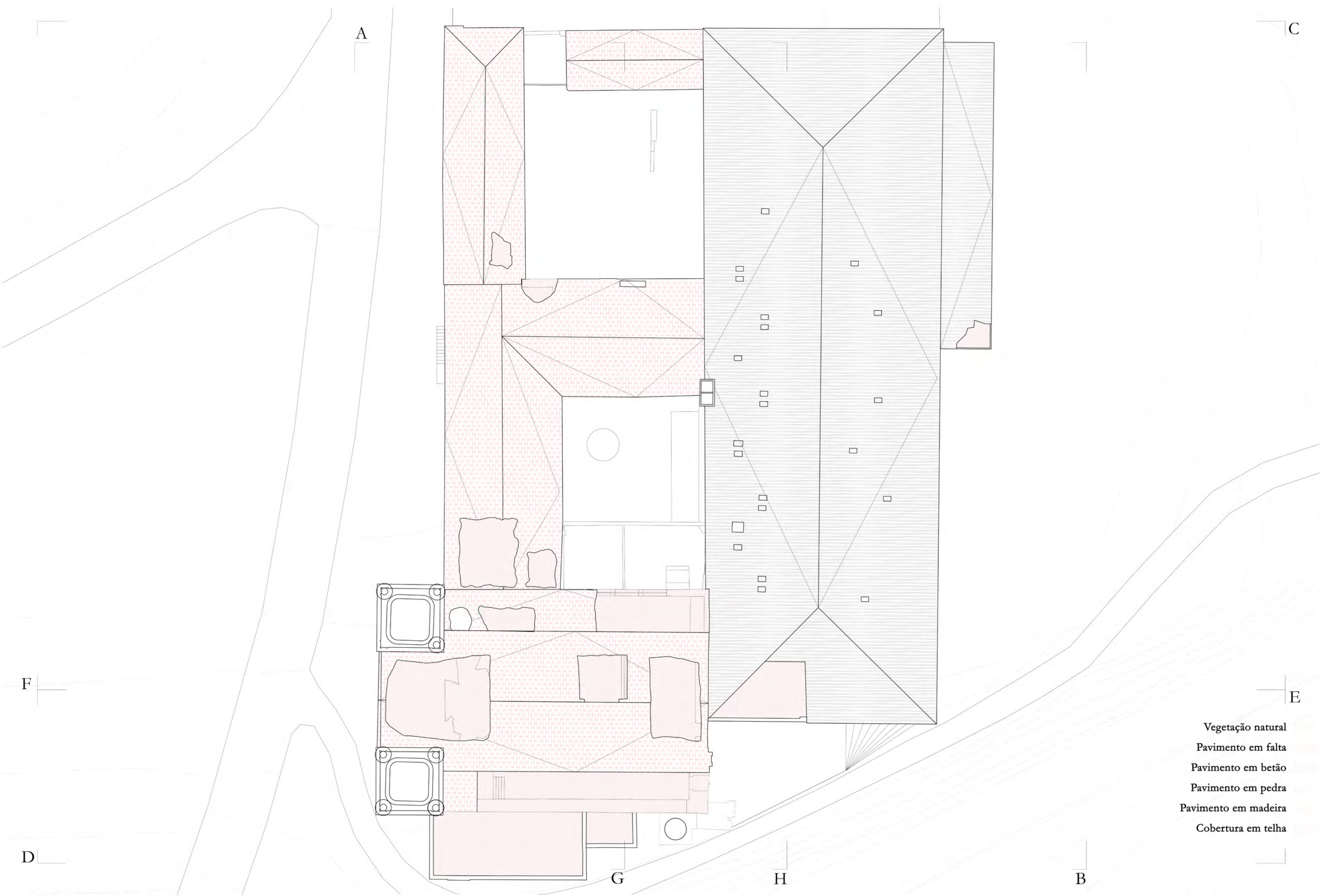
G

H

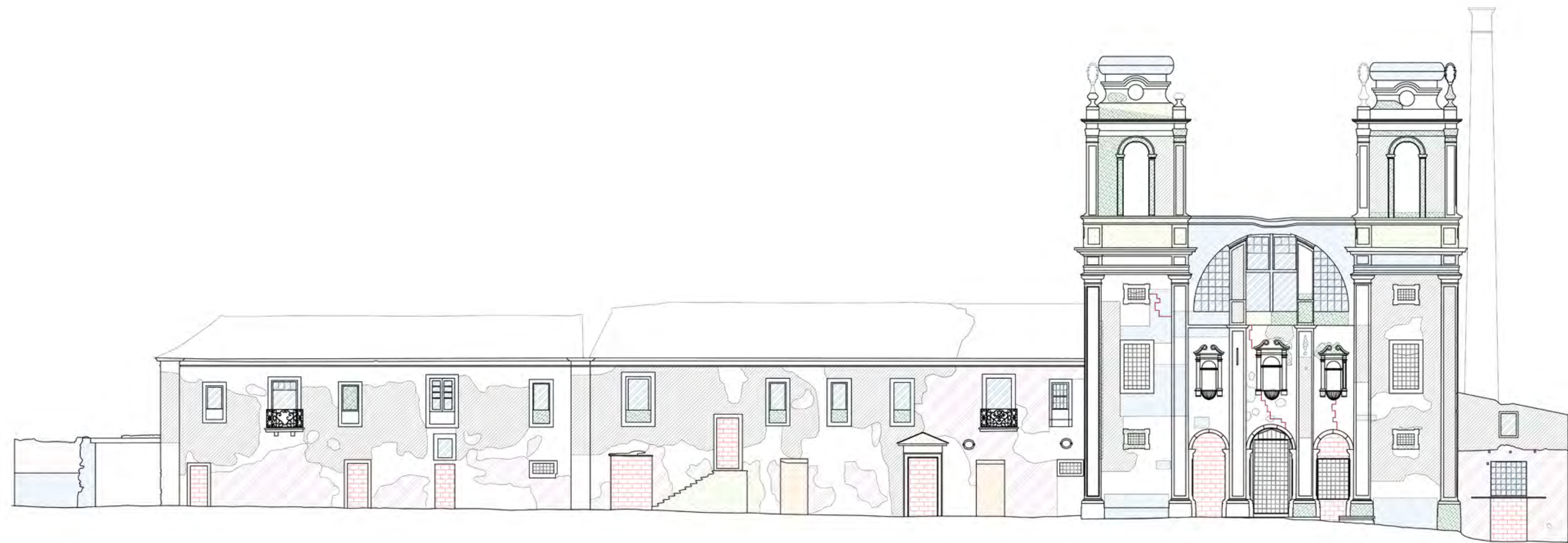
B

- Vegetação natural
- Pavimento em falta
- Pavimento em betão
- Pavimento em pedra
- Pavimento em madeira
- Cobertura em telha





- Vegetação natural
- Pavimento em falta
- Pavimento em betão
- Pavimento em pedra
- Pavimento em madeira
- Cobertura em telha



Corte A | Alçado Poente

Acumulação de vegetação

Manchas de humidade

Vão envelhecido

Vão em falta

Vão entaipado

Desagregação de reboco

Presença de líquenes

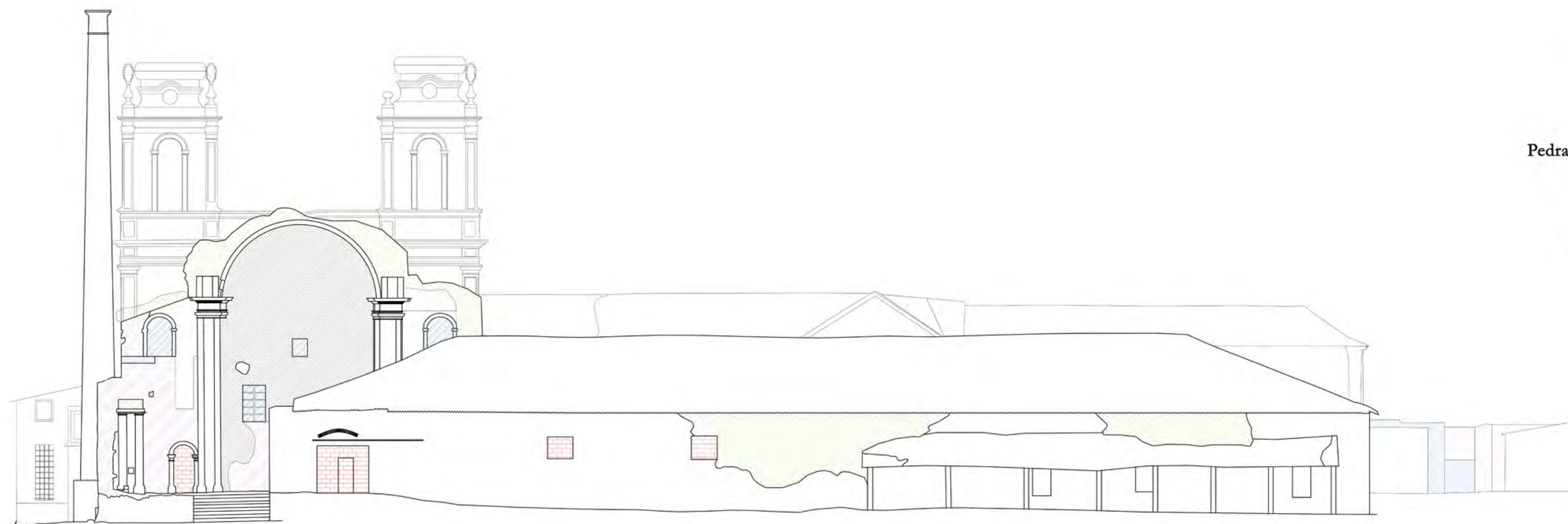
Pedra desagregada ou danificada

Alvenaria de tijolo à vista

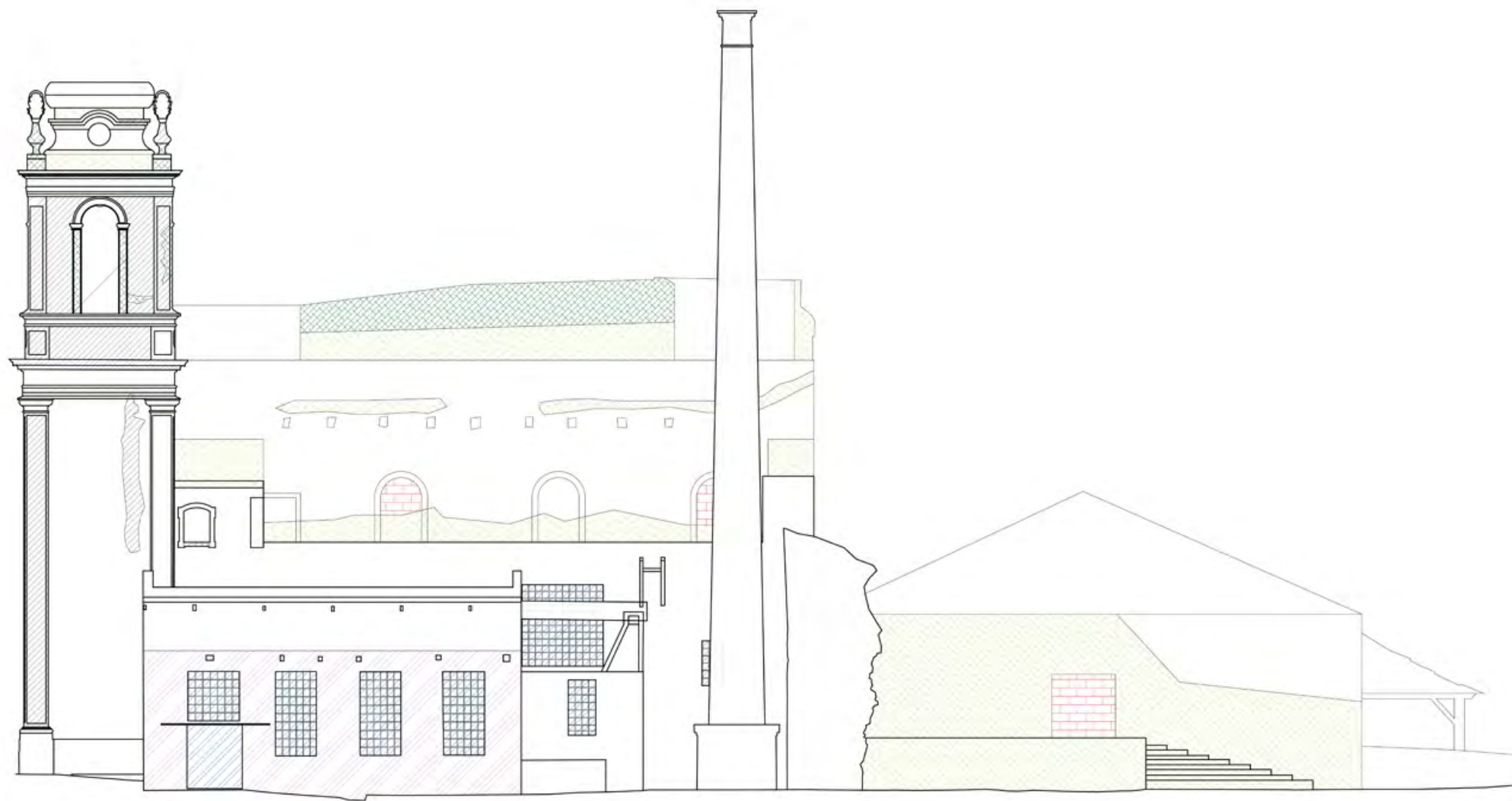
Gradeamento danificado

Ruína

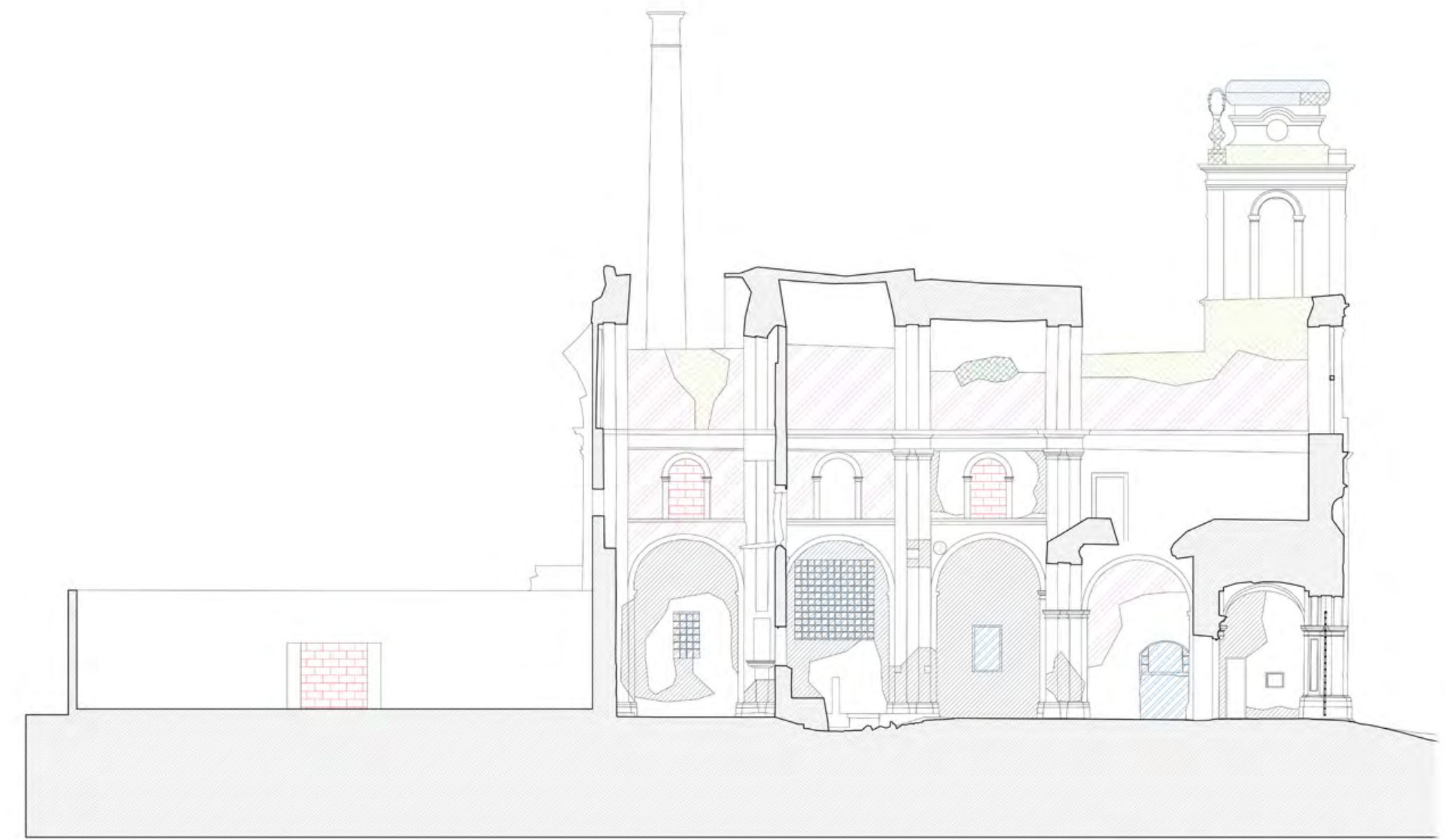
Fratura



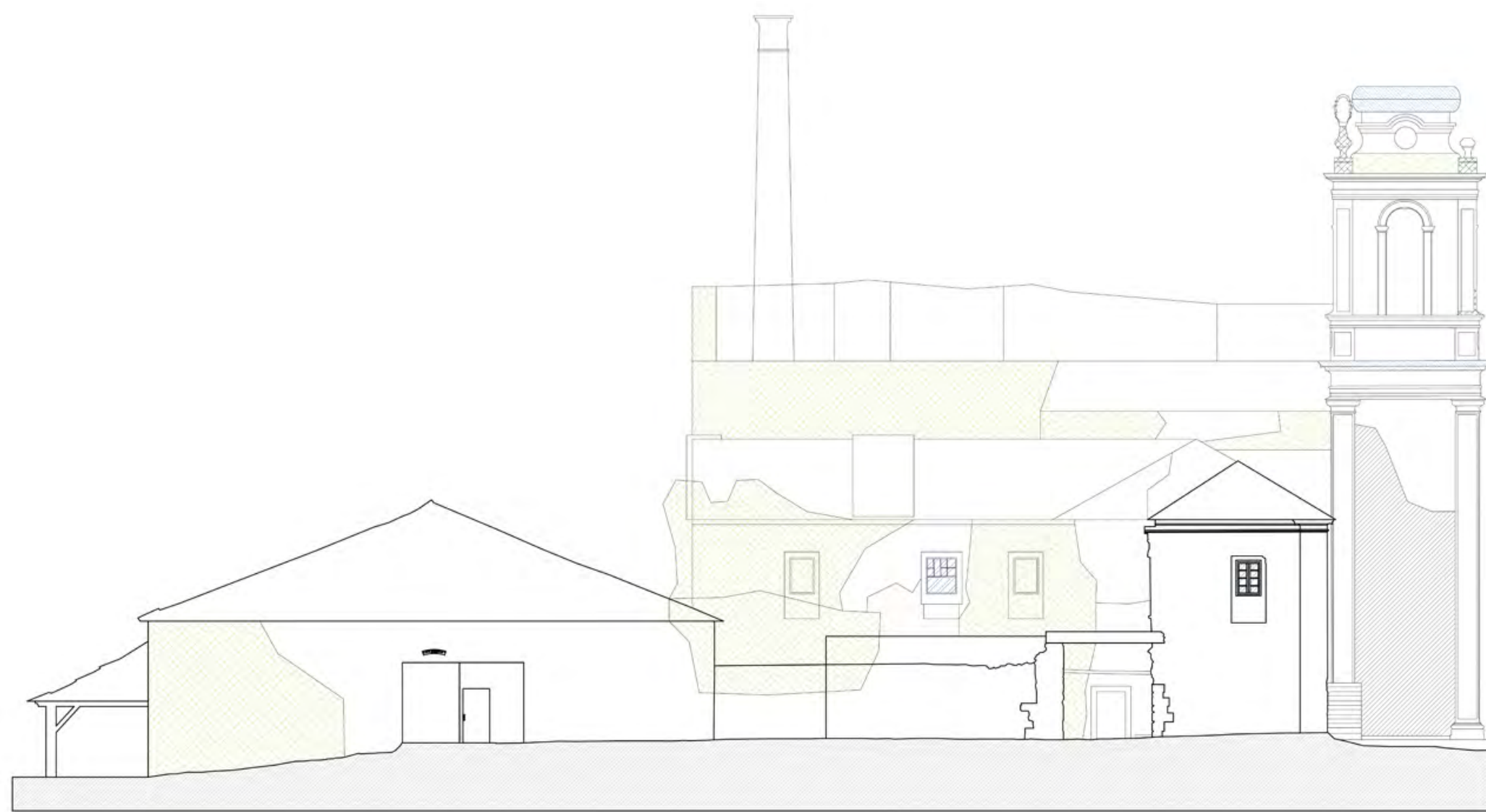
Corte B | Alçado Nascente



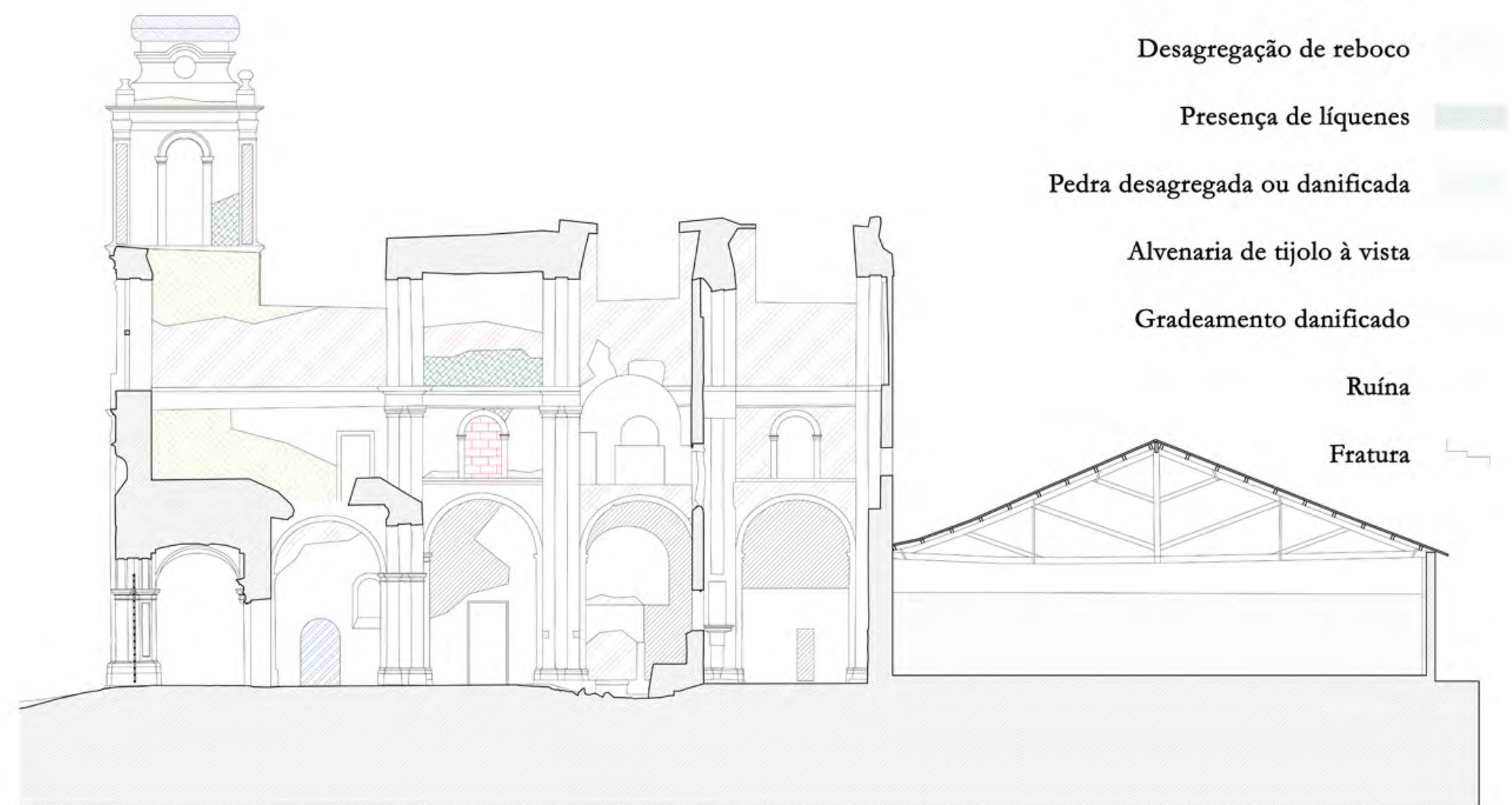
Corte D | Alçado Sul



Corte E



Corte C | Alçado Norte



Corte F

Acumulação de vegetação

Manchas de humidade

Vão envelhecido

Vão em falta

Vão entaipado

Desagregação de reboco

Presença de líquenes

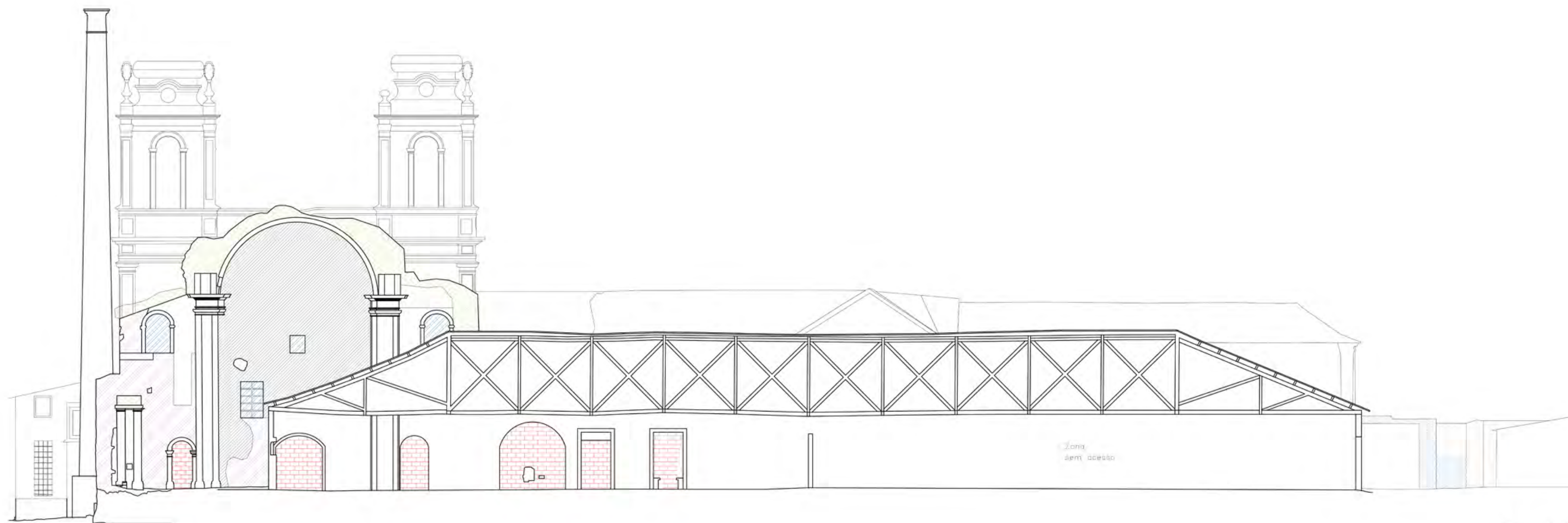
Pedra desagregada ou danificada

Alvenaria de tijolo à vista

Gradeamento danificado

Ruína

Fratura



Corte H

Acumulação de vegetação

Manchas de humidade

Vão envelhecido

Vão em falta

Vão entaipado

Desagregação de reboco

Presença de líquenes

Pedra desagregada ou danificada

Alvenaria de tijolo à vista

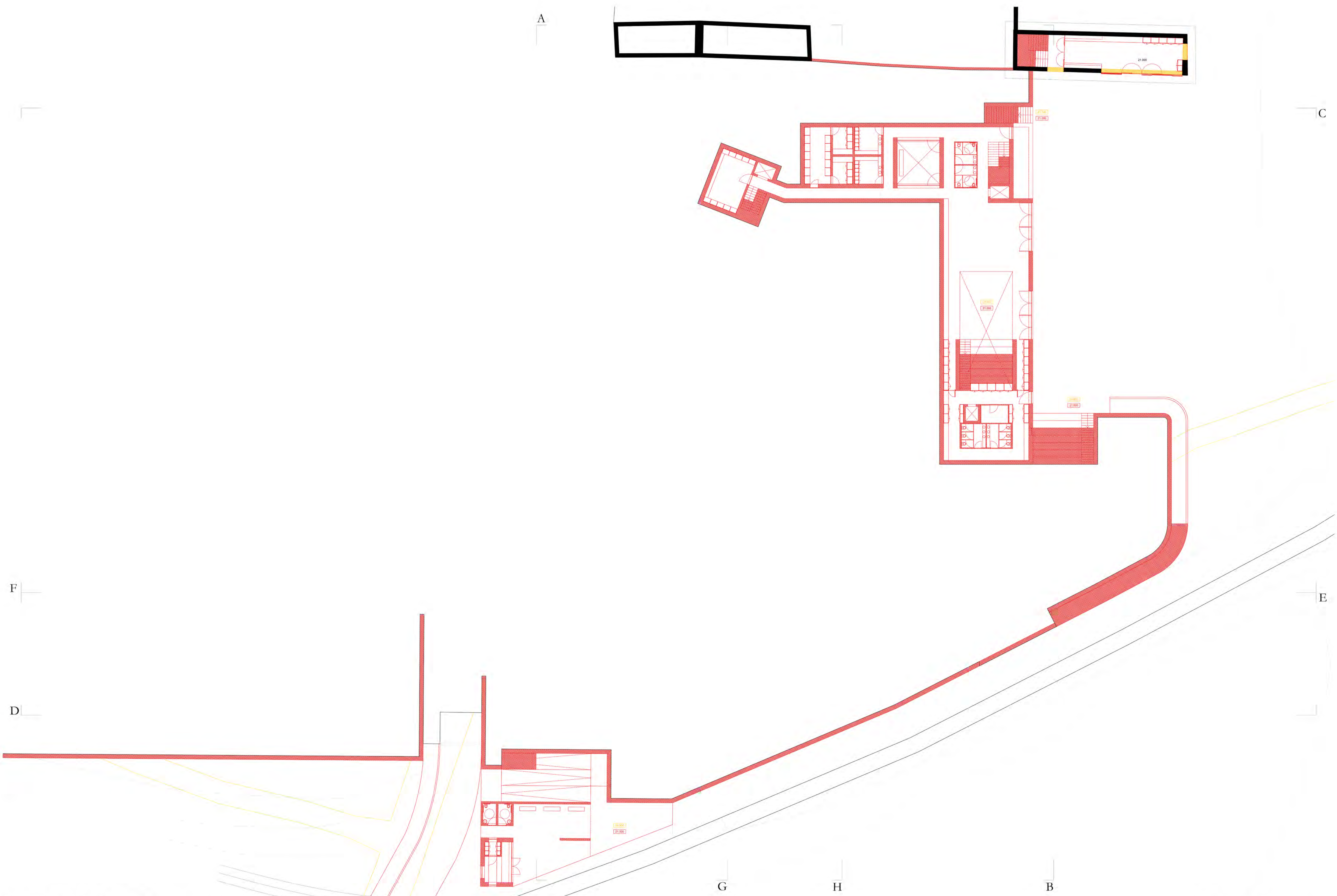
Gradeamento danificado

Ruína

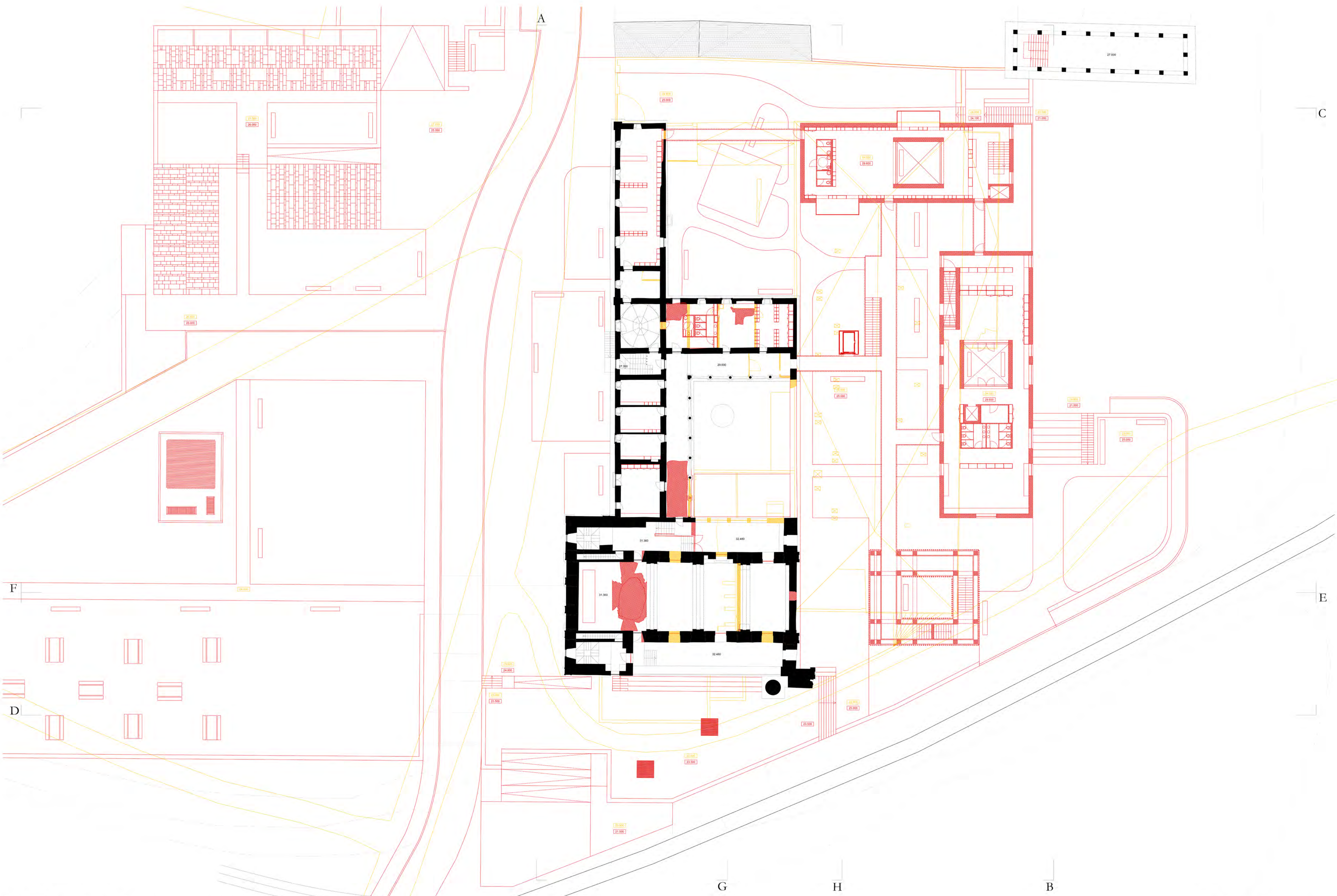
Fratura

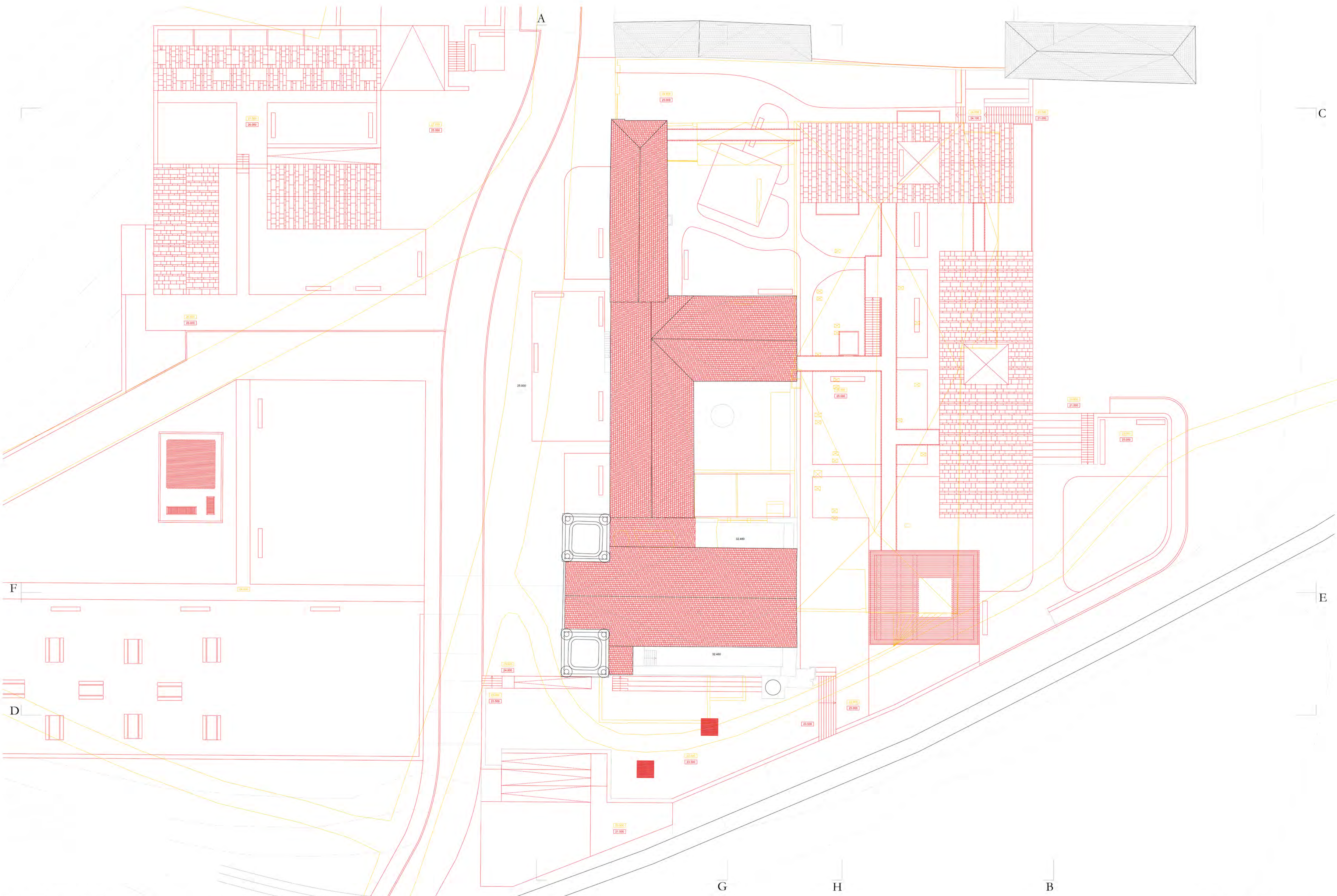


Corte G











Corte A | Alçado Poente



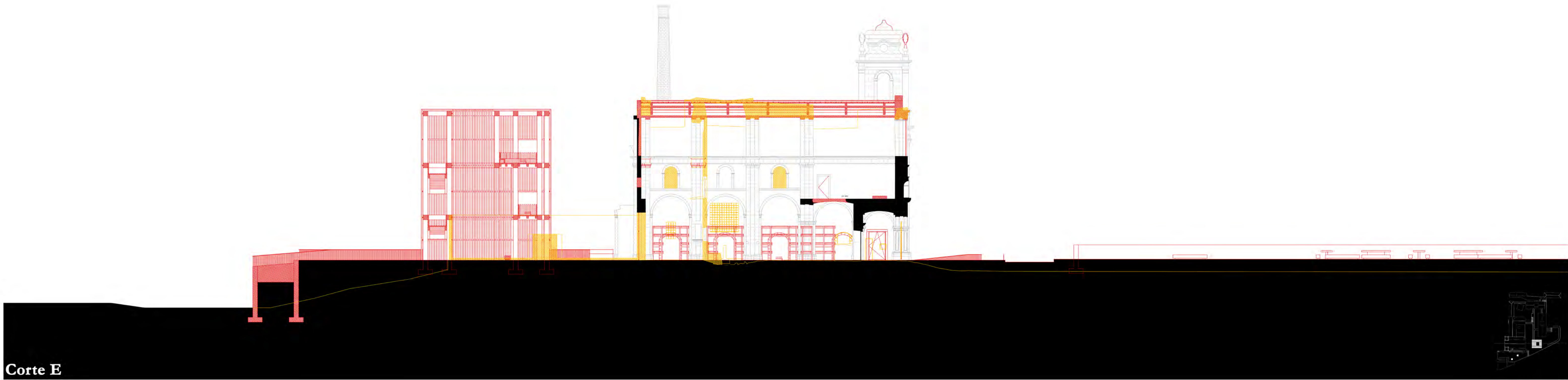
Corte B | Alçado Nascente



Corte C | Alçado Norte



Corte D | Alçado Sul

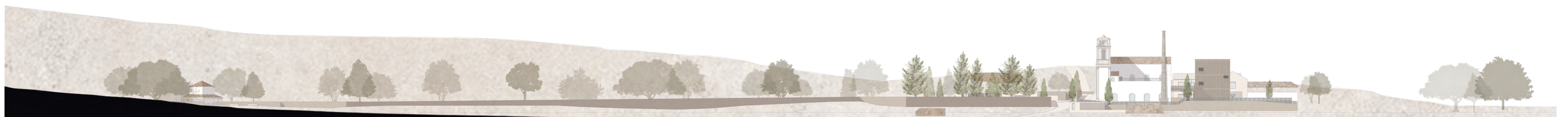


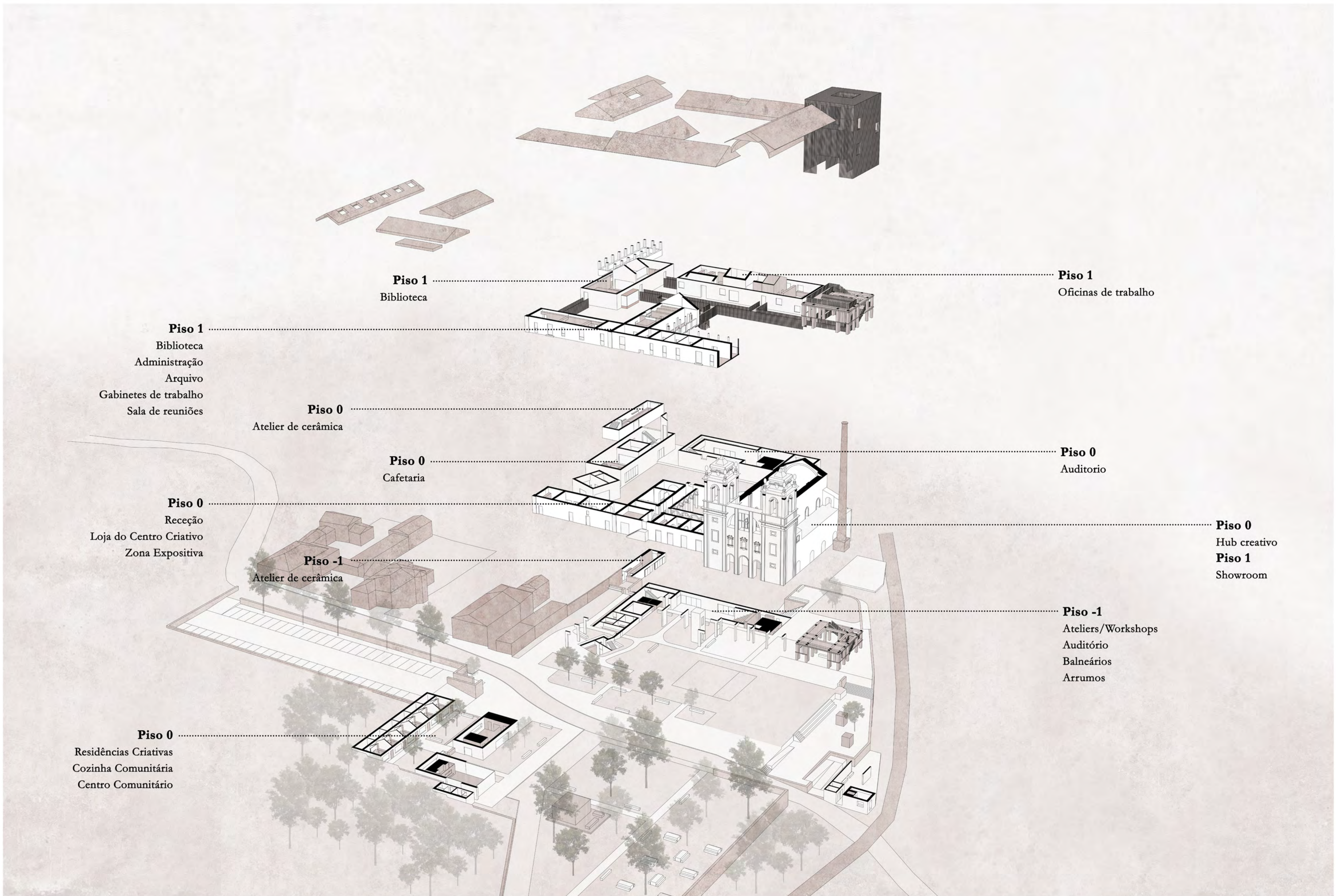


Corte G



Corte H





Piso 1
Biblioteca

Piso 1
Oficinas de trabalho

Piso 1
Biblioteca
Administração
Arquivo
Gabinetes de trabalho
Sala de reuniões

Piso 0
Atelier de cerâmica

Piso 0
Auditorio

Piso 0
Cafetaria

Piso 0
Receção
Loja do Centro Criativo
Zona Expositiva

Piso 0
Hub creativo
Piso 1
Showroom

Piso -1
Atelier de cerâmica

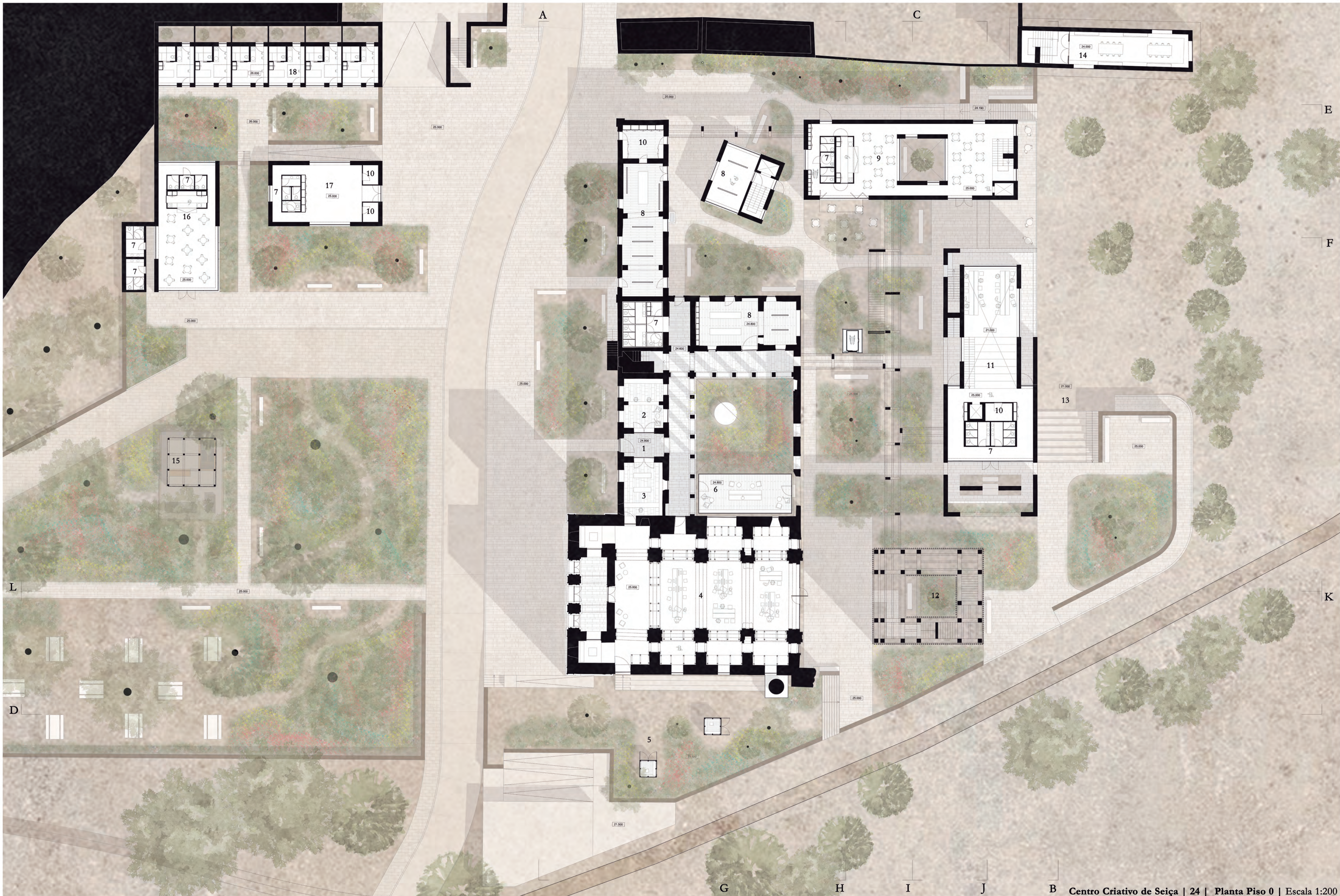
Piso -1
Ateliers/Workshops
Auditorio
Balneários
Arrumos

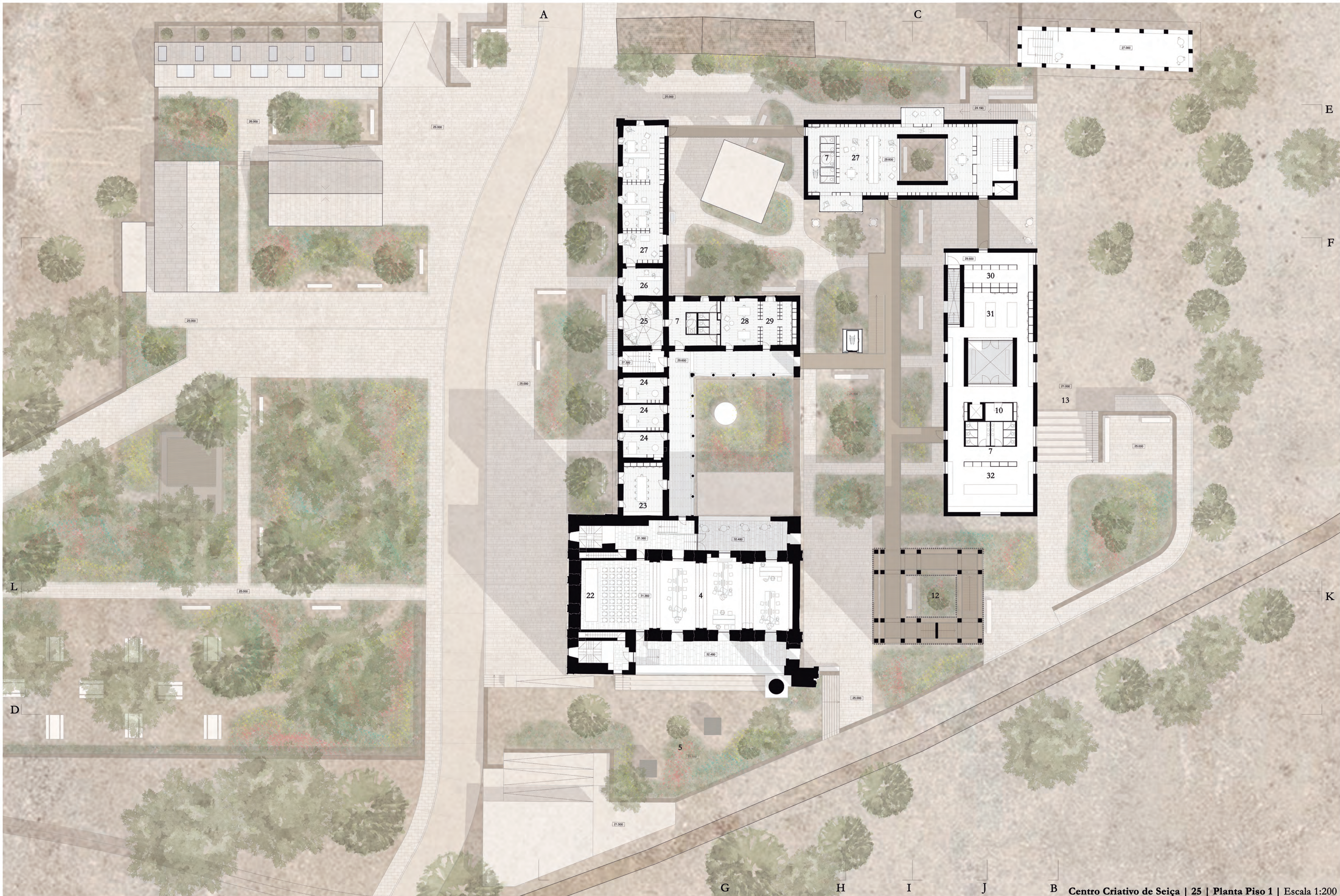
Piso 0
Residências Criativas
Cozinha Comunitária
Centro Comunitário



B Centro Criativo de Seiça | 23 | Planta Piso -1 | Escala 1:200





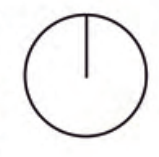


Centro Criativo de Seica | 25 | Planta Piso 1 | Escala 1:200

A Resiliência do Património
 Um Centro Criativo no Mosteiro de Santa Maria de Seica
 FCTUC | Departamento de Arquitetura | 2021-2022 | Catarina Jegundo | Prof. Doutor Victor Mestre

- 1 - Entrada | 2 - Recepção | 3 - Loja Centro Criativo | 4 - Creative Hub/Co-working | 5 - Folie | 6 - Sala de convívio | 7 - I.S. | 8 - Espaços Expositivos | 9 - Cafeteria | 10 - Arrumos | 11 - Auditório | 12 - Memória
- Capela-Mor | 13 - Auditório | 14 - Atelier de cerâmica | 15 - Folies | 16 - Cozinha Comunitária | 17 - Salão Polivalente | 18 - Residências Criativas | 19 - Workshops | 20 - Balneários | 21 - Apeadeiro | 22 - Showroom
- 23 - Sala de reuniões | 24 - Gabinetes | 25 - Sala abacial | 26 - Recepção | 27 - Biblioteca | 28 - Administração | 29 - Arquivo | 30 - Depósito de material | 31 - Oficina de carpintaria | 32 - Oficina de metalurgia







Corte A | Alçado Poente



Corte B | Alçado Nascente



Corte C | Alçado Interior Poente



Corte D | Alçado Sul



Corte E | Alçado Norte



Corte F | Alçado Interior Norte



Corte G | Corte Longitudinal



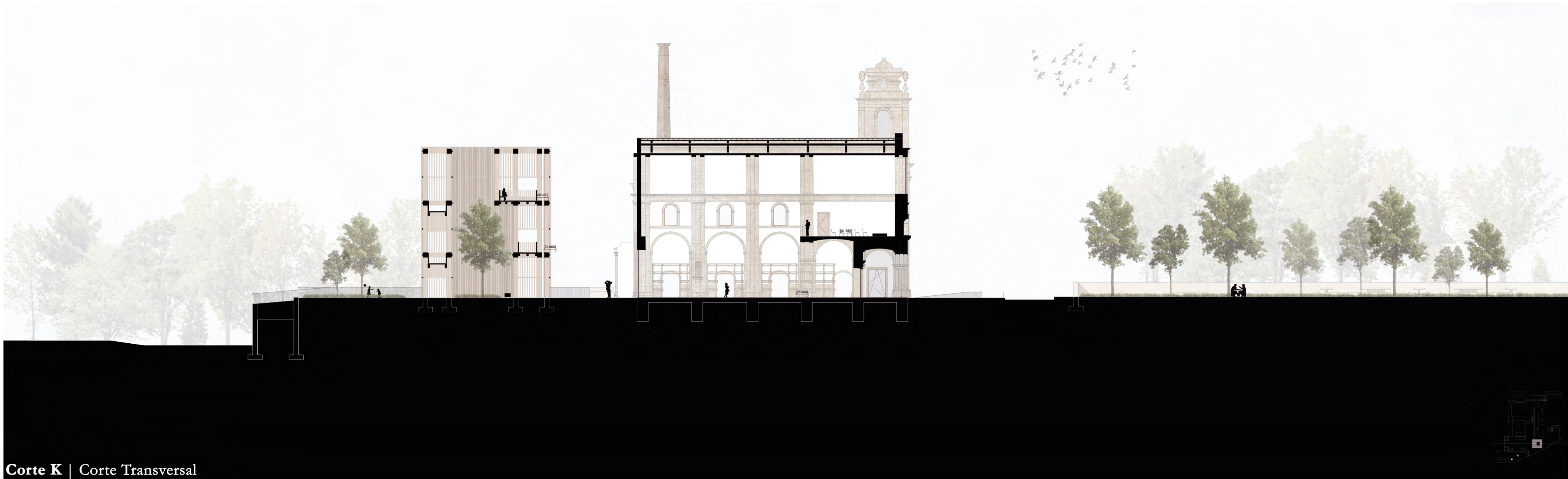
Corte H | Corte Longitudinal



Corte I | Corte Longitudinal



Corte J | Corte Longitudinal

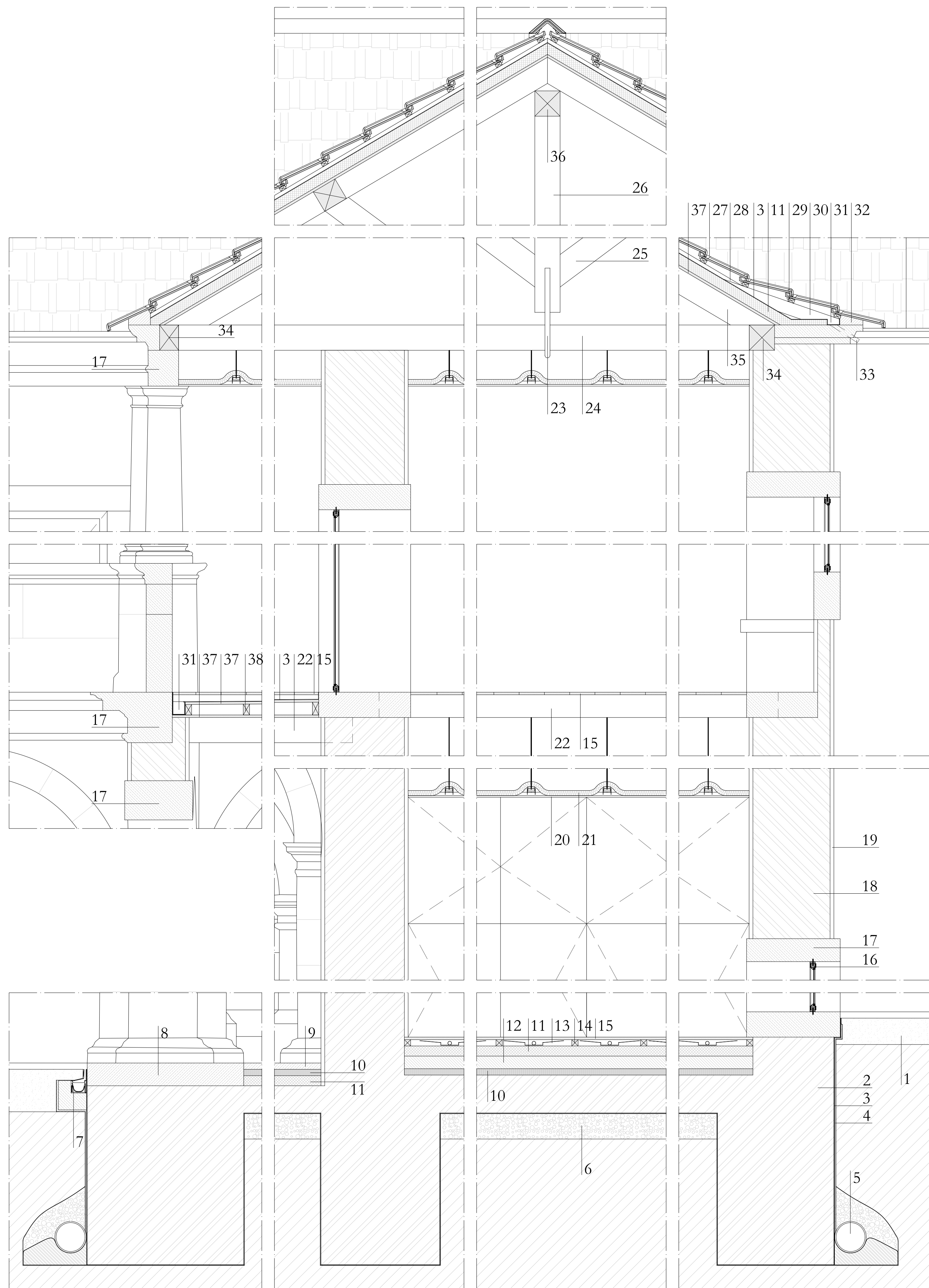


Corte K | Corte Transversal



Corte L | Corte Transversal



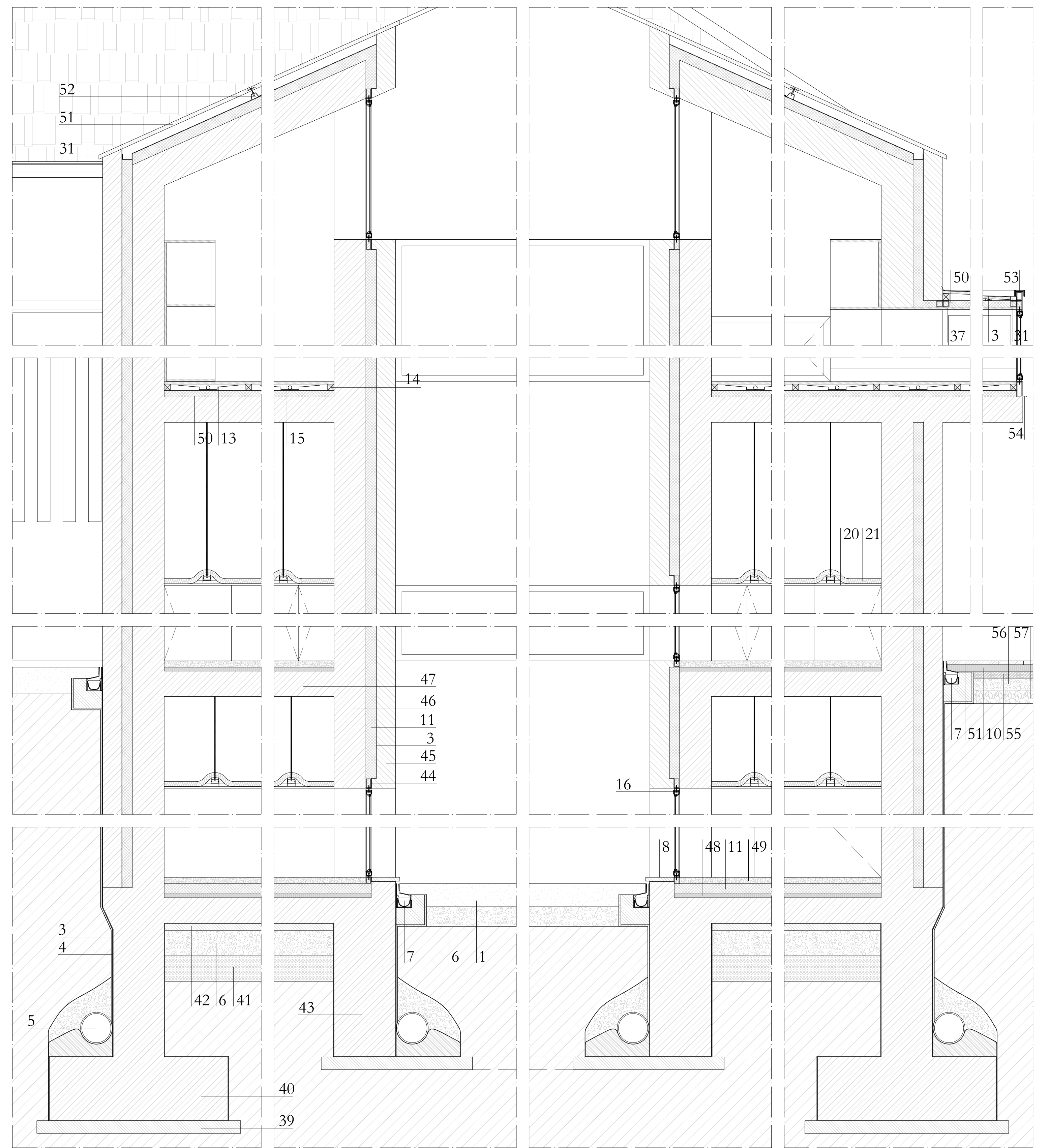
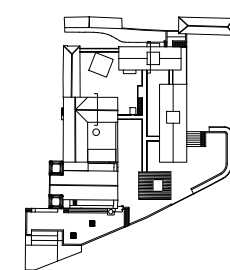


A Resiliência do Património

Um Centro Criativo no Mosteiro de Santa Maria de Seça

FCTUC | Departamento de Arquitetura | 2021-2022 | Catarina Jegundo | Prof. Doutor Victor Mestre

0 0.2 0.5 1m



34 | Centro Criativo de Seça | Pormenores Construtivos | Escala 1:20

1 - Terra compactada 200mm | 2 - Alvenaria de pedra | 3 - Tela impermeabilizante 3mm | 4 - Manta geotêxtil | 5 - Dreno Ø125mm | 6 - Enrocamento 200mm
 7 - Brickslot | 8 - Soleira em pedra calcária | 9 - Lajetas de pedra calcária 50mm | 10 - Camada de regularização 50mm | 11 - Aglomerado de cortiça expandida 80mm
 12 - Massame armado com malhasol 100mm | 13 - Sistema de piso radiante | 14 - Barrote 50x50mm | 15 - Soalho de madeira de carvalho 20mm
 16 - Caixilharia de latão, Secco Sistemi | 17 - Cantaria em pedra calcária | 18 - Parede em alvenaria de pedra | 19 - Reboco de cal hidráulica 30mm | 20 - Pannel de gesso cartonado 13mm | 21 - Lã de rocha 40mm | 22 - Viga de madeira 180x100mm | 23 - Estribo 4mm | 24 - Linha 200x200mm | 25 - Escora 200x200mm
 26 - Pendural 200x200mm | 27 - Telha cerâmica marselha | 28 - Caibro 30x50mm | 29 - Ripa 30x50mm | 30 - Contrafeito 10x10mm | 31 - Calceira metálica 3mm
 32 - Betonilha de enchimento | 33 - Pingadeira 30mm | 34 - Frechal 200x200mm | 35 - Perna 200x200mm | 36 - Cumieira 200x200mm | 37 - Contraplacado folheado de madeira de carvalho 20mm | 38 - Barrotes de nivelamento | 39 - Betão de limpeza 100mm | 40 - Sapata de betão armado | 41 - Tout-venant 200mm | 42 - Betão de limpeza 70mm | 43 - Lintel de fundação | 44 - Tubular metálico com isolamento térmico | 45 - Betão de revestimento, pigmentado na cor creme 150mm | 46 - Betão estrutural, pigmentado na cor creme 250mm | 47 - Laje de betão 200mm | 48 - Camada de regularização 30mm | 49 - Betonilha afagada, pigmentada na cor creme 50mm | 50 - Aglomerado de cortiça expandida 50mm | 51 - Lajetas de pedra calcária 30mm | 52 - Sistema de fixação da pedra | 53 - Remate em rufo de zinco | 54 - Cantoneira de remate de latão 3mm | 55 - Camada de brita 50mm | 56 - Enrocamento 100mm | 57 - Tout-venant 100mm





