

Raquel Maria Filipe Álvares Guedes Vaz

Orientador: Prof. Dr. José Fernando Gonçalves | Co-orientador: Arq.^{to} Luís Miguel Correia

Património: Intervir ou Interferir?

Sta. Marinha da Costa e Sta. Maria do Bouro



Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra

Departamento de Arquitectura

15 · Dezembro · 2009

Sumário:

Resumo	2
Introdução	3
1. Contexto histórico-cultural	
1.1. Contexto internacional	
1.1.1. Nota introdutória	12
1.1.2. Teorias da conservação	19
1.1.3. Convenções doutrinárias internacionais	37
1.2. Contexto nacional	
1.2.1. Nota introdutória	42
1.2.2. Separação entre Estado e Igreja	47
1.2.3. DGEMN e a intervenção no património nacional	53
1.2.4. Turismo cultural	67
2. Objectos de estudo	
2.1. Sta. Marinha da Costa	
2.1.1. Fernando Távora	74
2.1.2. Antigo convento	80
2.1.3. Nova pousada	88
2.2. Sta. Maria do Bouro	
2.2.1. Eduardo Souto Moura	97
2.2.2. Antigo mosteiro	101
2.2.3. Nova pousada	107
2.3. “Património: intervir ou interferir”	125
Conclusão	150
Notas finais	152
Bibliografia	153

Resumo:

A quantidade de preceitos de actuação e conceitos válidos que fundamentam as actuais intervenções de restauro resulta, quase que invariavelmente, do reconhecimento e interpretação crítica dos valores inerentes aos bens patrimoniais, tanto quanto a avaliação do seu significado actual.

A problemática “intervir ou interferir” justifica uma abordagem que tem por objectivo o estudo das recomendações internacionais, a pesquisa de exemplos de aplicação no nosso país e a sua cuidadosa análise, como meio de aferir até que ponto uma intervenção no património pode ter lugar sem com isso interferir com a memória deixada pelos nossos antepassados.

Como motivação para este estudo indica-se a consciência de que a escassez de espaço livre, a acumulação de edifícios históricos e a oportunidade de trabalho colocam cada vez mais a recuperação de património histórico e todas as inquietações a ela inerentes no caminho dos arquitectos.

Dentro da investigação bibliográfica realizada, para enquadrar internacionalmente o tema, sobressai a obra de Françoise Choay “A alegoria do património” e a obra de Kevin Lynch “De que tiempo és este lugar”. No primeiro caso pelo esclarecimento de conceitos e no segundo pelo espírito crítico e progressista da abordagem. Maria João Neto serve de referência para enquadrar o caso português dentro da tradição de intervenção no património, em conjunto com a obra de Miguel Tomé e a prova académica de Susana Lobo.

A dissertação divide-se em duas partes: a primeira, de carácter introdutório, pretende enquadrar o tema da intervenção no património dentro do seu contexto histórico-cultural, partindo do panorama geral (internacional) para o particular (nacional), acabando por abordar a eminente questão do turismo cultural. A segunda parte do trabalho consiste na análise de dois casos específicos, seleccionados dentro do território nacional pela actualidade da abordagem, pela autoria dos projectos e pelo facto dos conteúdos programáticos e tipológicos se revelarem similares. Nomeadamente o caso de Santa Marinha da Costa, (antigo convento adaptado a pousada em 1985 por Fernando Távora) e o caso de Santa Maria do Bouro, (antigo mosteiro adaptado a pousada em 1997 por Eduardo Souto de Moura).

Através da confrontação de intenções, posturas e metodologias de actuação, pretendeu-se esclarecer o propósito e as orientações que convergem para uma intervenção no património honesta e responsável.

Embora seja um tema vastamente documentado, acredita-se que a investigação de casos específicos e novas perspectivas de actuação contribui sempre para o enriquecimento de conteúdos.

Com a realização deste trabalho pretendeu abrir-se espaço ao debate sobre os propósitos que levam à conservação e à reabilitação do património construído. Através do confronto de abordagens, devidamente enquadradas pela apresentação de dois casos práticos de intervenção, a iniciativa visou contribuir de alguma forma para a sustentabilidade de futuros estudos ou intervenções.

Introdução:

Os principais motivos que levaram à escolha do tema prendem-se com a tão actual questão da sustentabilidade, segundo a qual, qualquer estrutura construída e herdada de uma civilização anterior é encarada como um recurso e não como um impasse ao desenvolvimento urbano e cultural. Dada a crescente urbanização e a escassez de espaço disponível para construir, cada vez mais os monumentos e os edifícios históricos acumulados sequencialmente entram no âmbito da actividade dos arquitectos, a quem cabe a tarefa de avaliar, interpretar e continuar essa memória edificada.

O objectivo último desta investigação académica aponta para o esclarecimento dos propósitos ou intenções que levam à preservação ou recuperação de edifícios de elevado valor histórico e cultural.

A metodologia adoptada para alcançar este objectivo consiste na pesquisa de documentação relacionada com o tema e com os casos de estudo, na sua análise e avaliação sintetizada e cruzada com a verificação obtida pela experiência do lugar e pela leitura de fontes gráficas e ilustrativas de cada intervenção. Como conclusão pretende-se aferir, através do estudo de dois casos próximos, a possibilidade de “intervir sem interferir”, algo que só sucede se o método escolhido envolver a naturalidade, o respeito e a honestidade projectual que não pretende substituir, mas sim acrescentar, património ao já existente.

Das leituras efectuadas dá-se especial destaque à “A alegoria do património” de Françoise Choay, pela contextualização do tema no tempo e no espaço e pela simplicidade na distinção de conceitos essenciais como *monumento* e *monumento histórico*; salienta-se também a contributo de Kevin Lynch através da obra “De que tiempo és este lugar” pela perspectiva crítica e progressista com que o autor trata a relação entre espaço e memória. Ainda dentro do contexto internacional da intervenção no património apontam-se mais dois autores cuja obra informou a questão histórica e metodológica da operação de restauro, nomeadamente José Aguiar “Cor e cidade histórica” e Fernández Alba “Teoria e história de la restauracion”. Dentro do panorama nacional foi incontornável a leitura de “Caminhos do Património” sob a edição da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), donde sobressaem textos de Paulo Varela Gomes, Alexandre Alves Costa e Maria João Neto, também autora de “Memória propaganda e poder” obra que foi igualmente imprescindível para a compreensão aprofundada da tradição da DGEMN na intervenção de monumentos nacionais. Lúcia Rosas na sua releitura “Monumentos pátrios” contribuiu para o esclarecimento da relação entre o fenómeno do romantismo e o impulso dado para a recuperação do património. Também Miguel Tomé, segundo uma abordagem mais projectual inerente à sua profissão de arquitecto, contribuiu através de uma obra muito completa e bem ilustrada sobre o “Património e restauro em Portugal” para o fundamento da problemática levantada. Ainda no contexto nacional e a cozer a relação com os dois casos de estudo seleccionados, encontra-se a pertinência da leitura da prova académica de Susana Lobo “Pousadas de Portugal” cuja abordagem pormenorizada de toda a história subjacente à

criação das pousadas, ilustra um conjunto de passos que levaram à actual designação e conceito de “Pousadas Históricas Design”.

Para a análise dos casos específicos recorreu-se a monografias, artigos publicados em revistas, entrevistas e documentos informatizados, sobre os arquitectos e sobre os dois casos de estudo em particular. Assim como a fontes gráficas e descrições históricas disponíveis no site oficial dos Monumentos Nacionais e no Boletim nº130 da antiga DGEMN dedicado à Pousada de Santa Marinha da Costa. Também a obra académica de João Alves da Cunha foi essencial na percepção daquilo em que consistem as “Metodologias de intervenção no património cisterciense” e na avaliação da postura de Souto Moura na sua adaptação a pousada do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

A nível de conceitos¹, partindo do geral para o particular, no que diz respeito a este tema tão vasto, aproveitar-se-á a introdução para esclarecer uma série de “palavras” que vão surgir ao longo do argumento e que na sua compreensão reside grande parte da resolução da problemática encontrada.

O conceito de *cultura*², tal como muitos que chegam à actualidade, tem raízes na terra, literalmente neste caso, aproximando-se de uma herança transmissível que conduz a uma identidade colectiva e ao modo de vida de uma determinada sociedade. A cultura é entendida também *como o cultivo do pensamento*. Enquanto conhecimento particular, a cultura está na base de todas as coisas - é o saber que se filtra pela intuição - é a sensibilidade de cada ser humano, na sua peculiaridade, face ao mundo que o rodeia, a sua “consciência crítica e sistemática da realidade”³. No fundo é um conhecimento proveniente da observação e da possibilidade de percorrer os espaços e experimentar sensações, comprovar ideias e métodos que nos são apresentados pelo passado e pela tradição (educação/história) segundo uma avaliação pessoal, não apenas subjectiva, pois envolve critérios relativos e comuns, humanos, mas nem por isso absoluta, pois depende da especificidade de cada um.

É esta consciência crítica que permite escolher e qualificar de *arquitectura*⁴ aquilo que se constrói e/ou se destrói, segundo parâmetros que a qualificam para o comum. A arquitectura retrata a sociedade, os seus valores, os seus conhecimentos e as suas crenças. É ela que diz ao homem aquilo que ele é, o que mais deseja ou necessita ter, construir. O *património* é o que vai ficando. O que pertence a uma família, a um

¹ Todo o nosso sistema de comunicação se vê mediado pela linguagem, por conceitos, palavras ou sinais que significam coisas ou sensações, nada daquilo a que chamamos realidade se encontra num estado puro e nos é acessível sem “apresentações”. Saber implica conhecer, aprender, experimentar e comprovar. O risco de qualquer teoria, neste caso uma dissertação, tem a ver com a utilização de conceitos que, por sua vez, podem ser confusos ou interpretados de maneira diferente daquela que se pretende por parte do autor.

² Do latim *cultura*, cultivar o solo, cuidar, é um conceito desenvolvido inicialmente pelo antropólogo Edward Burnett Tylor para designar o todo complexo psicológico e metabiológico criado pelo homem. São práticas e acções sociais que seguem um padrão determinado no espaço. Refere a crenças, comportamentos, valores, instituições, regras morais que permeiam e identificam uma sociedade. Explica e dá sentido à cosmologia social, é a identidade própria de um grupo humano num território e num determinado período. *Cultura*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2009. [Consult. 2009]. Disponível em [www:<URL:http://www.infopedia.pt/\\$cultura>](http://www.infopedia.pt/$cultura).

³ Frase de Luigi Giussani (Alla ricerca dell volto humano. Milão: Rizzoli, 1995) em enunciado de frequência de Teoria da Arquitectura I na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL), 2003-04.

⁴ “Podemos dizer que há uma ética na Arquitectura e se o Homem é a unidade da escala que a mede, devem exigir-se a ela as mesmas qualidades que todos exigimos ao verdadeiro Homem” (...) “A Arquitectura tem qualquer coisa de cada um porque ela representa todos, e exactamente será grande, forte, viva, na medida em que cada um possa rever-se nela como um espelho denunciador das suas qualidades e defeitos”. Fernando Távora (“O problema da arquitectura portuguesa” in *Cadernos de Arquitectura*, nº1, Lisboa, 1947), citado por TRIGUEIROS, Luiz, ed. [et. al] - *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993, p.12.

povo ou comunidade alargada e estabelecida num espaço e num tempo que a representa e identifica. A expressão “património histórico” designa um fundo colectivo constituído pelo acumular de objectos passado, obras-primas dos mais diversos saberes destinados a usufruto comum. Dada a constante transformação da sociedade actual, esta palavra transmite hoje em dia um conceito “nómada” de inúmeros sufixos (natural, artístico, cultural, nacional, universal, etc.) remetendo para uma instituição ou mentalidade específica.

A noção de *património histórico* e a noção de *monumento* na sua relação com a memória e com o tempo aparecem muito bem tratados na obra de Françoise Choay, onde a autora analisa os excessos deste novo “culto”, apontando as suas estreitas relações com a crise actual da arquitectura e das civilizações. A autora faz distinção entre *monumento*⁵ e de *monumento histórico*, defendendo que são noções inseparáveis de um contexto mental e de uma visão específica do mundo (cultura ocidental). Enquanto o *monumento* é uma criação deliberada e assumida *a priori* com o objectivo de fazer reviver no presente um passado engolido pelo tempo, o *monumento histórico* não é criado e desejado enquanto tal, e mantém uma diferente relação com a memória e com o tempo. Todo o objecto do passado pode ser convertido em testemunho histórico, sem ter tido por isso na sua origem um destino memorial. O monumento pode ser criado ou eleito como tal, consistindo pela sua preservação e reconhecimento, na manutenção da identidade dos povos e dos grupos sociais.⁶ O monumento prova e testemunha, assegura e tranquiliza ao projectar o *Ser* no tempo. O passado comprovado acalma a inquietude dos princípios, apazigua a angústia da morte e da destruição. O monumento preso ao passado veicula o *valor simbólico*, dissociado do valor utilitário, assumindo uma função antropológica na relação com o tempo vivido e com a memória dos homens.

Entre conceitos tão enredados como *identidade e património* ou *memória e monumento*, haverá lugar para noções como a de *edifício histórico*?

Primeiro será necessário estabelecer que nem todo o edifício antigo é considerado monumento ou património, sendo a sua história contada pelo passar dos anos e não tanto pelo seu *significado cultural*. Todo o monumento constitui marco histórico na memória colectiva. Para ser considerado património, é porque lhe é reconhecido um certo e determinado valor intrinsecamente ligado à identidade e produto daquela nação. O *significado cultural* justifica o interesse comum e pode ser tão diverso como o valor artístico, científico, histórico, paisagístico, social ou técnico. A questão central reside na compreensão do seu contributo. Não se justifica mantê-lo por ele ser velho, antigo, diferente ou bonito, mas sim por ter

⁵ Do latim *monumentum*, deriva de *monere* (advertir, recordar), o que interpela a memória; a informação que fornece não é neutra, exercitando pela emoção uma memória viva; serve para recordar a outras gerações acontecimentos, pessoas, ritos ou crenças, evitando que se deixe morrer uma memória, uma herança ou tradição. Relembra quem somos e onde estamos. A sua especificidade prende-se com o seu modo de actuação sobre a memória.

Furetière (1619-1688) parece ser o primeiro a conceder ao termo um valor arqueológico em detrimento do seu valor memorial; Quatréme de Quincy (1755-1849) denota-o como agente de embelezamento e de magnificência das cidades; os dicionários do séc. XVII denotam-lhe o poder, a grandeza e a beleza, competindo-lhe “afirmar grandes designios públicos, promover estilos, dirigir-se à sensibilidade estética”. No final do século, A.A. Millin elabora os conceitos de monumento histórico e os instrumentos de preservação que lhe estão associados. Mas é Alberti (1404-1472), primeiro teórico da beleza arquitectónica, que insiste com fervor na noção original de monumento, iniciando a substituição progressiva do ideal de beleza pelo ideal de memória do monumento, obra que “faz reviver o nosso passado, assegurar a glória do arquitecto-artista e autenticar o testemunho dos historiadores”. CHOAY, Françoise - *A alegoria do património*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.18.

⁶ O passado localizado e seleccionado contribui para preservar a identidade de uma cultura.

alguma qualidade própria à sua autenticidade, testemunha do tempo em que foi construído e de todo o tempo que já venceu para chegar até nós.

O *monumento arquitectónico*, para além da sua função tipológica ou o *para quê* de ser construído, coloca-se o *porquê* do seu apreço, a razão da sua “*insubstituibilidade*” (de ser insubstituível), questão subjacente à sua classificação. Se a arquitectura é aquilo que diz às pessoas o que elas são - ou neste caso o que elas foram e continuam ou não a ser - será uma obra-prima atemporal e eternamente “reutilizável”, ou antes pelo contrário estará ela sempre ligada ao momento em que foi construída, arrastando-se até nós apenas para nos dizer como era no seu tempo? Será *perenidade*, sinónimo de eternidade ou os edifícios também morrem? Tal como nos custa deixar morrer um ente querido igualmente nos custa deixar desaparecer um bem querido; e então? Restar-nos-á apenas cuidar, preservar? Ou poderemos inovar, continuar?⁷

O sector da intervenção no património inclui uma ampla diversidade de conceitos, doutrinas e filosofias de actuação. A ideia geral que preside a uma intervenção deste género consiste na preservação e salvaguarda de determinados valores e significados culturais que utilizam o objecto como suporte da memória e da identidade. É portanto a *conservação* ou a preservação de tais “valores materializados” que justifica e serve de motivação a qualquer programa ou operação sobre um bem patrimonial. Por motivos práticos, de manutenção do edifício histórico, a conservação é sempre favorecida pela adequação a uma função útil à sociedade que poderá assegurar a continuidade da sua vida. Quanto ao “grau de intervenção” podemos colocar a intervenção que visa apenas a conservação do edifício no “fundo da lista”, fazendo recurso a meios mínimos que se podem cingir à manutenção e preservação do imóvel o objectivo cinge-se à salvaguarda do seu significado (inseparável da sua autenticidade histórica) e à sua transmissão para o futuro. Dentro da conservação podem ser tomadas medidas um pouco mais interventivas, que impliquem não apenas a sua consolidação e o impedimento da natural degradação, mas também a reposição de alguns valores estéticos testemunhados, mas já desaparecidos. O *restauro*⁸ é uma operação que até há pouco tempo se pretendia de carácter excepcional, destinando-se a conservar e a revelar os valores contidos no monumento. Baseia-se no respeito pela substância antiga e pelos documentos autênticos, sendo por isso necessária antes de uma intervenção deste tipo uma investigação preliminar. Os contributos válidos das diferentes épocas devem ser respeitados, não sendo a “unidade de estilo” um objectivo a alcançar. Resumidamente pode-se dizer que o restauro de um objecto constitui uma prática de conservação que, com base no conhecimento científico do estado anterior à sua deterioração, pretende consolidar a sua materialidade e clarificar o seu significado activando-o para o futuro. Ao contrario dos restauros franceses praticados no início do séc. XIX por Viollet-le-duc e em Portugal até meados do século passado pela

⁷ Ninguém tem respostas para todas as perguntas, ou pelo menos as respostas certas. Colocar uma questão não pressupõe ser detentor da solução, é sabido que existem problemas que não têm solução, são as chamadas fatalidades, e a arquitectura não é excepção.

⁸ “A restauração é uma operação que deve ter carácter excepcional” - Carta de Veneza 1964, art. 9º; “(...)deve parar onde começa a hipótese.” - Carta de Burra, 1980, art. 12º; “é uma intervenção dirigida sobre um bem patrimonial, com vista à conservação da sua autenticidade e à sua apropriação pela comunidade.” - Carta de Cracóvia 2000, anexo: definições.

DGEMN, hoje em dia “restaurar um edifício” não significa devolvê-lo ao seu estado primitivo, mas apenas restabelecê-lo ao seu estado imediatamente anterior à degradação presenciada, torná-lo de novo útil à sociedade actual. Em termos de uso e função muitos destes monumentos ou edifícios históricos de elevado valor cultural sofreram “recuperações”, “reabilitações”, “revitalizações”, “reconversões” ou, em caso extremo, “renovações”. Estas operações relacionadas com a funcionalidade dos imóveis, fazendo recurso a técnicas do restauro, pretendem devolver a utilidade prática ao objecto arquitectónico. Todas as “reutilizações” sejam elas mais ou menos respeitadoras, pretendem melhorar as qualidades de habitabilidade dos edifícios históricos que, pela força do tempo, da mudança da sociedade e respectivas exigências se tornaram “desadaptados” face às necessidades contemporâneas.

A ideia subjacente a qualquer de uma destas “re-intervenções” é introduzir algo de novo, em menor ou maior grau. Sendo a *reabilitação* uma operação que pretende reintroduzir “vida” a um edifício desactivado ou devoluto, visando uma apropriação controlada, compatível e respeitadora do imóvel, adequada à herança cultural e ao ritual de espaços do objecto a reabilitar. Limita-se no fundo à introdução do mínimo indispensável ao novo uso, procurando com isso minimizar o impacto no significado cultural do lugar. Operações como a *reconversão* e a *renovação*, menos sensíveis aos aspectos da autenticidade física patente na matéria original, associam-se a intervenções mais profundas com muitas alterações e com a introdução de novos elementos. Aproximando-se de reconstruções ou mesmo de projectos de raiz, que podem ser reversíveis (se se atender aos princípios da carta de Veneza) ou irreversíveis se se optar por uma obra mais radical ou definitiva. Muitas das vezes estas intervenções são desenvolvidas na pretensão de conseguir um “diálogo” com o antigo mas que, ao visar “reconverter” um edifício, na sua essência esta operação não pretende conservar o objecto pelo seu valor intrínseco mas sim apropria-lo de modo a mudar a sua finalidade, logo pondo em risco o essencial do seu carácter, a origem da sua tipologia e o seu autêntico significado cultural.

No fundo, aquilo que se conserva pode simplesmente salvar-se da destruição, talvez afastando-o do perigo, ou pode ser restaurado mediante reparações menores, sendo também possível reconstruir-se como uma cópia do seu estado original. Pode ser recuperado com materiais originais trabalhados, com material novo mas simulado, ou com material evidentemente novo. A *patine* pode ser imitada, preservada ou eliminada.

Dado que a própria visão da história muda constantemente, as controvérsias podem ser avassaladoras, decidir desde a preservação mediante a restauração, a recolocação à reconstrução completa pode ocultar muitas subtilezas e convidar a uma ampla discussão. Em determinadas culturas o objecto histórico é reconstruído em intervalos regulares, conservando não os velhos materiais mas a antiga forma.⁹ Segundo outra tese só a “carapaça histórica” deve ser preservada, podendo depois albergar usos activos e normais

⁹ O Templo de Ise, no Japão, por exemplo, é totalmente reconstruído em cada vinte anos, com novos materiais e num novo lugar, conservando a forma mais primitiva de todos os edifícios japoneses.

no seu interior. Supõe-se que os “exteriores” são públicos e regulados, ao contrário dos “interiores” que são privados e livres, sendo as modificações físicas interiores necessárias para esses novos usos toleradas.¹⁰

O contexto histórico-cultural apresentado no desenvolvimento da primeira parte desta dissertação serve de fundamento e averiguação das origens e teorias de que faz parte o fenómeno da salvaguarda patrimonial. Abrange, sob uma perspectiva global que justifica os limites geográficos mundiais e europeus, desde um período bastante extenso entre o séc. II a.C. (época dos primeiros colecionadores de preciosidades egípcias e mesopotâmicas), passando pela “inconsciência histórica” da Idade Média e pelo Renascimento (onde surgem as primeiras iniciativas dos Papas, impulsionados por artistas e humanistas na salvaguarda do património) até à actualidade, que tem origem na mentalidade oitocentista e na institucionalização do saber e da arte promovidos pela Revolução Francesa. Sendo a Industrialização responsável pela nova determinação temporal que partilhamos e a que se deve, em parte, o fenómeno do romantismo e o despertar de valores afectivos em relação à protecção dos monumentos.

Dentro do contexto português, os limites cronológicos do tema recuam ao séc. XVIII pela revalorização do estilo Gótico ditada por figuras do romantismo inglês. Faz-se referência a algumas iniciativas monárquicas em prol dos monumentos e a figuras eruditas que de alguma forma contribuíram para a valorização do património. Também os dois momentos anti-clericais vividos em Portugal (um em 1834 e outro em 1911) convergem para uma transformação e reutilização dos bens patrimoniais nacionalizados. A incontornável acção da DGEMN (1929-2006), no âmbito de intervenção nos *monumentos nacionais*, é abordada como meio de comparação e explicação dos critérios de restauro adoptados até à actualidade. A primeira parte desta investigação é “cosida” com a segunda (objectos de estudo) através da referência a um fenómeno cada vez mais imperativo face à questão da intervenção no património - o turismo cultural - que desde meados do século passado, através da Empresa Nacional de Turismo (ENATUR) se tem vindo a afirmar como principal factor de desenvolvimento económico, social e cultural do nosso país.

A ligação a um acontecimento histórico provado e a qualidade estética de um edifício continuam a ser os principais critérios da preservação¹¹. O desejo de deter o passado é próprio do ser humano, contudo, não é fácil reproduzir as circunstâncias que lhe deram origem, pelo que a consciência da mudança é fundamental. Por vezes as estruturas históricas são concebidas como construídas de uma só vez e potencialmente eternas, mesmo que na realidade tenham sofrido um processo contínuo de transformação física e de ocupação humana. É imperativo que todos os “dogmas” acerca da bondade intrínseca das coisas antigas não dificultem a consideração racional dos valores existentes. Se as envolventes antigas são superiores às mais recentes (umas vezes são, outras não) então devem ser estudadas para averiguar quais são essas “qualidades superiores” de modo a alcança-las de uma nova maneira.

¹⁰ O *fachadismo* é algo que contraria a verdadeira essência da arquitectura e que separa a envolvente construtiva do seu espaço interior.

¹¹ Supostamente os motivos científicos da arqueologia e os económicos da promoção turística aparecem depois. Ao contrário, como veremos, do que se passou no nosso país.

Se a história, tal como a paisagem, se estabelece apenas se a olharmos, e para a olharmos temos de estar excluídos dela, em que medida corrompe o sentido de integridade histórica do monumento a utilidade contemporânea por mais discreta que se aplique?

Esta é de facto, uma questão pertinente no âmbito deste Tema, no entanto não cabe aqui desenvolvê-la.

O presente estudo centra-se na ilustração da problemática anunciada - “património: intervir ou interferir” - através de dois exemplos (relativamente recentes e seleccionados em território nacional) que serão antecipados pelo enquadramento histórico-cultural já referenciado. Depois de devidamente apresentados serão confrontadas intenções, posturas e metodologias de abordagem, na perspectiva última de esclarecer qual deve ser - realmente - o *propósito* de uma intervenção no património, quais os caminhos que para ele convergem e aqueles que dele se afastam.

O primeiro objecto de estudo será o caso de Santa Marinha da Costa, em Guimarães. Um antigo convento do séc. XII adaptado a Pousada em 1985 pelo arquitecto Fernando Távora. É uma intervenção que surge ainda no contexto das actuações da DGEMN, revelando-se de especial importância pela renovação da abordagem metodológica e projectual, no confronto com outras vertentes profissionais, segundo uma perspectiva de intervenção integrada, orientada por uma vasta cultura arquitectónica e também pelo conhecimento profundo da realidade específica do projecto e dos debates nacionais e internacionais sobre o tema. Esta nova abordagem procurou uma autonomia disciplinar em relação às orientações que tradicionalmente moldavam os restauros dos “monumentos nacionais”, juntando uma contrabalçada reflexão entre as importantes qualidades patrimoniais reconhecidas no edifício e a necessidade de adaptação a princípios contemporâneos inerentes a um novo programa com regras rígidas de comodidade e organização espacial. Em termos metodológicos, o projecto para Santa Marinha da Costa, preconizou uma reflexão sobre os instrumentos de intervenção, sobre o papel da História e sobre os mecanismos de análise e de conhecimento, superando o excessivo *valor histórico*, ou pelo menos a sua apreensão independente do valor artístico e do “valor de novo”.

O segundo caso de estudo - Santa Maria do Bouro, em Amares, antigo mosteiro cisterciense reconvertido a pousada, em 1997, pelo arquitecto Eduardo Souto Moura - concretiza um entendimento peculiar de alguns dos temas basilares de uma operação projectual sobre a preexistência. As questões levantam-se ainda antes avançar com um plano de intervenção, acusando indefinições em relação àquilo que deve ser considerado, ou não, património: “*tudo é património, logo só pode haver um método e uma postura*”.¹² Para a elaboração do projecto, o arquitecto escolhe a actualidade como referência cultural, que é, para a generalidade do edifício, o tempo de ruína. Ao recusar repor determinados elementos, Souto Moura deixa

¹² Eduardo Souto Moura, entrevista sobre a obra de Santa Maria do Bouro, citado por CUNHA, J. Alves da - *Metodologias de intervenção no património cisterciense em Portugal*. Lisboa: FAUTL, 2003. Dissertação de Mestrado. P.186-219.

claro que não está interessado em reconstituir a história ou reencontrar a imagem perdida do Mosteiro, optando antes por fixar o seu momento actual, com intenção de aprofundar a poética que nele vislumbra. A sua intervenção é orientada para a memória do presente, uma imagem que ele próprio testemunha, em detrimento de uma memória do passado, testemunhada por outros.

No Bouro, Souto Moura entende a ruína do antigo edifício como o próprio material de construção, como objecto “encontrado” e aberto a receber novos significados. Encara a intervenção não como uma operação de restauro (no sentido convencional) mas como uma nova construção “no respeito pela história”.¹³ Neste contexto, o projecto expõe fisicamente a ruína, operando numa contenção de meios estilísticos de modo a reforça-la, intercalando apenas materiais que permitam assegurar o seu funcionamento e habitabilidade. Em Guimarães, Fernando Távora trata de clarificar o processo histórico do edifício, recuperando a sua *essência* perdida na aferição do seu “ritual de espaços”. Contempla a *reconstituição espacial* das fases entendidas como determinantes na vida do monumento, em detrimento dos seus valores formais, demolindo e acrescentando aquilo que se concluiu necessário segundo uma linguagem moderna e simplificada. O que “não cabe” no antigo edifício é acrescentando, sem complexos, num novo corpo.

Em ambas as adaptações foi tido como princípio básico a continuidade e naturalidade da intervenção.

Em Sta. Marinha a máxima foi “continuar, inovando” e no Bouro experimentou-se “habitar a ruína”.

Na sociedade global e em permanente mudança de que fazemos parte, é particularmente expressiva a diversidade de abordagens face às questões metodológicas e programáticas dos projectos de adaptação.

A multiplicidade de conceitos e preceitos de actuação que fundamentam as actuais intervenções no património resultam, quase que invariavelmente, do reconhecimento e interpretação dos valores inerentes aos bens patrimoniais, tanto quanto à avaliação (sempre subjectiva) do seu significado actual.

Conjugada com a heterogeneidade de linguagens formais e dos próprios sistemas construtivos contemporâneos, é a capacidade crítica impulsionada por Brandi¹⁴ que fundamenta cada uma das novas intervenções. A proposta de Souto Moura, por certo excêntrica¹⁵, abre um caminho divergente na política de intervenção no património, não só pelo facto de abdicar da distinção clara entre “velho” e “novo” como por se afastar da leitura de Távora que pressupunha a reconstituição espacial dos episódios essenciais do edifício. Neste sentido, poderemos adiantar que a ideia de “habitar a ruína”, tão fundamentada pelo seu autor, não poderá deixar de ser vista, sob perdas múltiplas, como uma “ironia” da sociedade do nosso tempo.

¹³ Eduardo Souto de Moura, citado em *Guia das pousadas e hotéis de sonho*. Lisboa: Edições Expresso, 2001, vol.1, p.53.

¹⁴ Ver nesta dissertação, p. 19-37.

¹⁵ Adj., n., que se situa fora do centro, com um centro diferente; o que pratica excentricidades. *Excêntrico*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2009. [Consult. 2009]. Disponível em WW:<URL:http://www.infopedia.pt/diciope.jsp?Entrada=exc%EAntrico&dicio=0&Expoente=1&op=DefExpoente.

1. Intervenção no património: contexto histórico-cultural

1.1. Contexto internacional

A consciência da historicidade e a evolução da teoria de intervenção em monumentos¹⁶

Grandes civilizações como a grega e a romana realizavam descomplexadamente obras de reconstrução ou mesmo novas construções nos moldes das danificadas. Não se preocupavam como o estilo específico da obra a ser restaurada e aplicavam as técnicas e os estilos das épocas em que eram modificadas. Curiosamente, estas culturas que não conheciam o verdadeiro significado de uma restauração, pelo menos não tal como o conhecemos hoje, acabam por partilhar de uma visão bastante actual.

A colecção de obras de arte antigas, que veio a antecipar o museu, parece remontar aos finais do séc. II a.C. Os objectos de arte eram procurados, seleccionados e adquiridos pelas suas qualidades intrínsecas, cujo valor não derivava nem das relações com a história que eles autenticavam ou permitiam datar, nem tão pouco da sua antiguidade, eram valiosos porque davam a conhecer os feitos de uma civilização superior, admirada pela sua arte e capacidade técnica. O valor estético atribuído às criações do Egipto, da Macedónia e da Grécia Clássica estava na origem deste interesse.

Não se tratava de uma atitude reflectivo-didáctica ou cognitiva, mas de um simples processo de apropriação por parte dos coleccionadores que lhes adicionavam um valor decorativo. A selecção destas peças, baseada em escolhas do gosto, não era orientada por uma visão do passado mas por uma visão estetizante do presente. A estes amantes de arte antiga faltava um distanciamento histórico consciente, sustentado por um projecto deliberado de preservação.

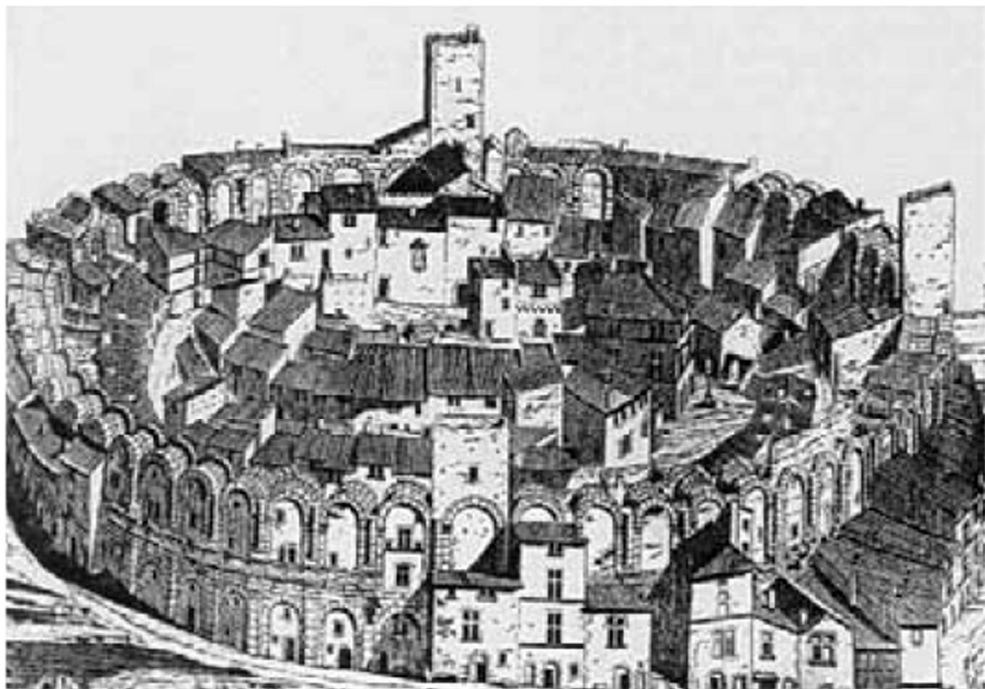
Nos finais da Idade Média a indiferença relativa aos monumentos, que tinham perdido a sua utilidade, faz com que os imponentes edifícios da antiguidade sejam transformados em pedreiras ou então recuperados e “desvirtuados” através de apropriações mundanas.¹⁷ Razões práticas e de economia, em tempos de crise, estão na origem de muitos dos edifícios de culto pagão terem sido objecto de uma conservação deliberada, por incitação, directa ou indirecta, do Clero.

Em inícios de 400, foi criado um decreto a favor da utilização secular dos templos a proteger enquanto monumentos públicos e no séc. VI, a atitude do Papa Gregório I é exemplar de uma política de reutilização.¹⁸ De facto, as grandes habitações patrícias, então abandonadas, foram transformadas em mosteiros ou conventos, e as suas grandes salas de recepção convertidas em locais para o culto cristão (igrejas ou capelas). O Panteão, consagrado em 609 à Virgem Maria, constituiu um precedente durante quase três séculos.

¹⁶ Para melhor esclarecimento sobre este tema consultar também a obra de Fernández Alba (e outros) - *Teoría e história de la restauracion: master de restauracion y rehabilitacion del patrimonio*. Madrid: Munill-Lería, 1997, vol1.

¹⁷ O Circo Máximo em Roma, por exemplo, durante a Idade Média foi totalmente ocupado por habitações.

¹⁸ “Não destruíam os templos pagãos, mas apenas os ídolos que eles acolhem. No que diz respeito aos edifícios propriamente ditos, contentai-vos em aspergi-los com água benta e neles colocar os vossos altares e as vossas relíquias”. Gregório I, citado por CHOAY, Françoise, *op. cit.*, p.33.



Monumentos ocupados durante a Idade Média | Anfiteatro de Arles em 1686

Porém, o interesse utilitário não era o único em jogo na preservação dos antigos vestígios, outros motivos envolviam o saber literário e a própria sensibilidade artística. O respeito declarado a essas obras está em conformidade com as posições tomadas pela Igreja face às letras e ao saber clássicos, alternadamente promovidos em nome das humanidades. Existe pois atracção intelectual, mas também emocional: as obras antigas fascinam pelas enormes dimensões, pelo requinte dos pormenores, pela riqueza dos materiais e pela perícia da sua execução. O valor atribuído a estes vestígios é quase mágico, pela curiosidade que despertam e pelo prazer que oferecem à percepção.

Pode-se dizer que o proto-humanismo já se tinha apoderado destes antigos vestígios ao cristianizá-los. Tenha sido por motivos de sensibilidade artística ou por motivos puramente práticos, esta atitude foi estimulada sem quaisquer hesitações ou escrúpulos, despromovida da distância simbólica e das proibições que a historização lhe teria imposto. Tal como para os colecionadores, estas criações da antiguidade não representam ainda o motivo de *monumentos históricos* – a sua preservação é, com efeito, uma mera reutilização, no primeiro caso decorativa e neste último funcional.

Já no ano de 1420 os grandes monumentos antigos viam-se abandonados por entre as vinhas e os pastos, quando não estavam ocupados por precárias habitações. Nesta época, os monumentos antigos, antes claro de serem reconhecidos como tal, não eram apenas “reciclados” utilitariamente mas, com a mesma descontração, desmantelados em fragmentos e reinseridos em novas construções, muitas vezes só para as embelezar¹⁹. Roma do séc. VI torna-se na “mina” mais importante de materiais prestigiosos para os novos santuários da cristandade. Nesta obra “salvadora” dos Papas, são difíceis de traçar as fronteiras entre as medidas ditadas pela utilidade prática e as que inspiram o interesse histórico ou ainda a vontade de afirmar uma *identidade colectiva* através dos seus monumentos.

Só no Renascimento com a conseqüente “revolução do saber” os monumentos romanos começam a ser reconhecidos na sua dimensão histórica. A fase do *Quattrocento* corresponde ao renascer do interesse intelectual pelos vestígios do passado, que liberto das paixões medievais, lança um olhar distanciado e erudito, às obras do passado. Surge o *Monumento Histórico* na sua tomada de consciência, duplamente relacionada com as noções de História e de Arte por meio de uma ligação afectiva à *memória* do ser humano.

Para Petrarca (1304-1374), os edifícios eram portadores de uma segunda mediação que autenticava e confirmava a dos antigos manuscritos, testemunhavam a realidade de um passado engolido pelo tempo e deviam por isso ser arrancados ao labor banalizante do presente para erradicar a glória dos séculos que lhes deram origem. Os humanistas preconizaram uma aproximação meramente literária aos edifícios

¹⁹ Tal como acontece em Sta. Maria do Bouro, estes materiais eram encarados, não como provas vivas de uma técnica secular, mas como “*materiais disponíveis, abertos e manipuláveis*”. MOURA, Eduardo Souto, “Reconversão do mosteiro de Santa Maria do Bouro numa pousada”, em *Santa Maria do Bouro: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro*. Lisboa: White & Blue, 2001, p.5.

antigos, sem tecer qualquer juízo estético, eles procuravam apenas confirmar a verdade que vinha nos livros com as inscrições antigas gravadas nos próprios edifícios a que estes faziam referência.²⁰

A este interesse intelectual opõe-se mais tarde a visão interpretada pelos “homens da arte” que, distintamente dos humanistas, estavam interessados fundamentalmente na plasticidade das formas dos edifícios. Dondi (1318-1389) relata a novidade de uma experiência baseada na contemplação desinteressada da obra antiga, reivindicando e assumindo o seu sentido artístico. Parece ter sido Poggio (1380-1459) o primeiro a aliar os dois olhares, o do sábio e o do esteta, inter-relacionando as duas visões na mais profunda e completa experiência da arte. Em 1420, Alberti (1404-1472) é levado a conhecer a arte de Roma através de Donatello (1386-1466), Brunelleschi (1377-1446) e Ghiberti (1378-1455), participando num processo de “impregnação mútua”²¹. Entre artistas e humanistas, vê-se traçando conjuntamente o território da Arte articulado com a História para aí implantar o *monumento histórico*.

Contra as forças de destruição que ameaçavam os monumentos antigos, estes tinham por única protecção a paixão pelo saber e o amor pela arte destes dois grupos de intelectuais. A partir de 1430, humanistas e artistas, são unânimes em reclamar a conservação e a protecção vigilante dos monumentos romanos. Sucedem-se vozes como as de Poggio e Dondi abominando o desprezo e a destruição face às obras de um passado tão grandioso²², contrapondo-lhes a necessidade de uma conservação moderna, já não apropriadora e lesiva, mas distanciada, objectiva e provida de medidas de restauro e de salvaguarda dos edifícios antigos contra as múltiplas agressões de que eram alvo.

Em meados de *Quattrocento*, Nicolau V ordena a Alberti o levantamento topográfico de Roma que está na base de um grande plano reestruturação da cidade. Alberti é igualmente encarregue, por sua Santidade, da conservação e recuperação dos grandes monumentos da Antiguidade. Finalmente em 1462, Pio II Piccolomini declara a necessidade de “*conservar a Cidade-Mãe na sua dignidade e esplendor*”, apelando para a “*manutenção e preservação das basílicas, igrejas e todos os outros lugares santos dessa cidade, mas também para que as gerações futuras encontrem intactos os edifícios da Antiguidade e os seus vestígios (...)*”²³, enunciando a propósito dos edifícios antigos, com o peso da sua autoridade apostólica e, sob pena de excomunhão ou pesadas multas, um conjunto de interdições precisas e formais, das quais não estaria isento, qualquer categoria de infractores. Mais tarde Sisto IV manda restaurar o templo de Vesta e isola o arco de Tito, ainda encastado nas fortificações medievais dos Frangipanni.

²⁰ Como se questiona F. Choay, quantos deles não terão ido a Roma medir os templos pela única intenção de interpretar os textos de Vitruvio.

²¹ Para Alberti, autor da célebre “De re aedificatória”, os edifícios de Roma são simultaneamente a ilustração das regras da beleza arquitectónica que ele tanto se esforça por traduzir em termos matemáticos e o culminar de uma “História da Arquitectura”, cujo princípio ele situa na “desmesura”. Todavia o “estaleiro romano” era primeiro lido como uma lição de construção e só depois como uma introdução ao problema da beleza.

²² “É uma vergonha e uma abominação ver o porfírios e os mármores a serem arrancados a estes antigos edifícios e transformados continuamente em cal. As circunstâncias presentes são muito tristes e a beleza de Roma está a ser destruída.” Poggio, citado por CHOAY, Françoise, *op. cit.*, p.45.

“a mão ímproba dos que transferem e integram os antigos mármores e as velhas pedras noutras construções, sórdidas” (...) “A infâmia que sucede à glória (...) traduz a preocupação de ordem exclusivamente histórica ou juntando-se-lhe o lamento angustiado de uma beleza perdida”. Dondi, *ibidem*.

²³ [proibindo] “a todos (...) sem excepção, (...) demolir, destruir, danificar ou transformar em cal, directa ou indirectamente, pública ou secretamente, qualquer edifício público da Antiguidade e todos os vestígios de edifícios antigos (...) mesmo que se encontrem em propriedades que lhes pertençam, na cidade ou no campo”. Pio II, *ibidem*, p.46.

Não cabe aqui enumerar todas as medidas de salvaguarda tomadas no Renascimento, senão sublinhar esta prematura preocupação por parte das autoridades apostólicas em recuperar os monumentos antigos.

Tais medidas não detiveram no entanto as denúncias audazes do jovem Rafael (1483-1520) que acusa os Papas de protegerem Roma com uma mão e a degradarem com a outra.²⁴ A alegada atitude contraditória dos Papas é ditada sobretudo por políticas económicas e razões técnicas ligadas à necessidade de modernizar e embelezar a “Cidade-Mãe” dando-lhe de novo o estatuto de capital secular.

Esta ambivalência, que pode ou não ser conotada com uma duplicidade de interesses, anuncia uma dimensão importante no panorama ocidental sobre o discurso de salvaguarda e conservação do património edificado, dos monumentos históricos em geral e das antiguidades em particular, face à urgente necessidade da recuperação funcional dos imóveis antigos e degradados.

A partir do séc. XVII, sobre o efeito de mobilidade que caracteriza a Europa erudita, os conteúdos da noção de antiguidade não paravam de enriquecer e seu campo de estudo de alargar. Adquire-se uma nova coerência visual e semântica ancorada ao trabalho epistémico do “esclarecido” séc. XVIII que vai orientar o grande projecto de democratização do saber. O primeiro museu como o conhecemos hoje foi criado ainda no séc. XVII em Inglaterra²⁵, mas só em 1759, por obra do parlamento inglês, é criado o museu público (Museu Britânico) que institucionaliza definitivamente a conservação material dos objectos de arte antigos.

Os monumentos arquitectónicos surgem como particularmente ricos em informação, na medida em que constituíam o quadro espacial das instituições, para além de que a sua forma, a sua decoração e as suas inscrições se referem concretamente às crenças, aos hábitos e aos costumes da época a que se referem. Ao contrário dos humanistas do séc. XV, os antiquários do séc. XVIII desconfiavam dos livros, considerando que o passado melhor e mais seguramente se revelava através dos seus testemunhos involuntários. O conjunto material das produções de uma civilização, na condição de ser convenientemente interpretado, é estabelecido como o seu mais crédulo testemunho, suplantando o discurso escrito.²⁶ Ainda que, também para estes coleccionadores do séc. XVIII, as antiguidades fossem evocadas mais enquanto curiosidades e maravilhas, do que propriamente enquanto valores do saber ou da arte.

A arquitectura e os seus vestígios monumentais durante os nove séculos da Idade Média colocam problemas de identificação e datação, ainda mais difíceis dada a desafeição generalizada do gótico²⁷. O reconhecimento da sua ousada exploração técnica vai lentamente deixando de ser privilégio exclusivo de

²⁴ “O cadáver dessa nobre cidade, outrora rainha do mundo, hoje pilhada e devastada tão miseravelmente” (...) “ toda esta nova Roma que vemos actualmente na sua grandiosidade e na sua beleza, com os seus palácios e igrejas, foi inteiramente construída, tal como está, com a cal feita do mármore antigo”. Rafael, citado por CHOAY, Françoise, *op. cit.*, p.48.

²⁵ Surge em 1683 a partir da doação da colecção de John Tradescant, feita por Elias Ashmole, à Universidade de Oxford, hoje é conhecido como Ashmolean Museum. [Notas sobre a história dos museus]. [Em linha]. [Consult. 2009]. Disponível em [www:<URL:http://www.museus.art.br/historia.htm](http://www.museus.art.br/historia.htm).

²⁶ “Por este termo de antiguidade entendo apenas aquilo que pode surgir debaixo dos olhos e tudo o que se pode representar por imagens” (...) “é um facto demonstrado que os mármore e os bronzes nos dizem muito mais dos funerais do que os autores antigos; e que os conhecimentos que retiramos dos monumentos são muito mais seguros do que os que aprendemos nos livros.” Montfaucon, citado por CHOAY, Françoise, *op. cit.*, p.56.

²⁷ A Idade Média, era encarada com desprezo por Vasari e Alberti, recusando a esses “tempos intermédios” (nove séculos) qualquer contribuição de valor para as Artes. Avaliada à luz do classicismo, não se lhes fez qualquer referência na “História da Arquitectura”.

alguns religiosos e eruditos, alargando-se durante os sécs. XVII e XVIII, aos protagonistas do classicismo, teóricos, arquitectos e engenheiros. No fundo tratava-se de cultivar os ganhos afectivos veiculados pelos edifícios da antiguidade, independentemente do seu estilo, sendo estes tão poderosos quanto o amor pelo saber ou pela arte. A interiorização destes ganhos torna-se definitivamente necessária para se instaurar uma conservação oficial e sistemática dos monumentos históricos, com todas as estratégias organizadas em sua defesa e que dela são corolário.

Vários autores atribuem à Revolução Francesa (1789-99) uma cota parte da destruição do património arquitectónico e escultórico de França (mais concretamente de Paris, palco da revolução). No entanto, após uma delapidação cega e enraivecida no que respeita às relíquias do feudalismo, foi o próprio espírito revolucionário e liberal que restaurou a tradição pré-revolucionária da filosofia erudita no que diz respeito à conservação de monumentos. Com os mínimos custos possíveis, competia às comissões revolucionárias então formadas, democratizar o Saber e a Arte, adaptar os bens nacionalizados aos seus novos utilizadores ou descobrir novos usos para os edifícios que tinha perdido a sua função original.²⁸

O museu deixa de ser um espaço associado à cultura de elite e passa a servir a instrução da nação, espaço de pedagogia cívica e de educação histórica dos cidadãos. Os inúmeros fragmentos “arrancados às mãos da destruição” educam o gosto e o sentido estético das massas, bem como lhe conferem consciência e conhecimentos técnicos e artísticos. O interesse para a história, a beleza do trabalho e o valor pedagógico para a arte e para a técnica são pela primeira vez enumerados em conjunto e constituem uma definição implícita de *monumentos* ou de *património histórico*.

Os monumentos demolidos, danificados ou desfigurados por ordem ou com o consentimento das comissões revolucionárias são-no enquanto expressão de poderes e valores odiados (Clero, monarquia e feudalismo). Mais que meros actos de vandalismo manifestam a rejeição face a um conjunto de bens cuja inclusão macularia, a seu ver, o património da nação, impondo-lhe os emblemas de uma ordem extinta e oposta à liberdade. É uma destruição que se assemelha à devastação cristã do séc. V que, tal como afirma Vasari, não se fez por ódio às artes, mas para insultar e abater os deuses pagãos.

Não há dúvida que os textos relativos à conservação, reactivos ou não, antecipam, pela sua lógica e clareza, as doutrinas e procedimentos de protecção dos monumentos históricos elaborados nos sécs. XIX e XX. Em contrapartida, poderá ser questionada a natureza e o significado da relação que os liga ao vandalismo ideológico: se terá uma Nação o direito de destruir os fundamentos materiais da sua história dado que os indivíduos e as sociedades não podem preservar e desenvolver a sua identidade apagando a memória viva dos factos que tiveram na sua origem. Quer deles se orgulhem, quer não, é através da sua duração e da herança monumental de uma nação que esta assegura a sua própria continuidade.

²⁸ Tarefa difícil como sabemos ser, ainda hoje para os nossos contemporâneos, mais ainda para uma comissão recém-estabelecida na pós-revolução.

A chegada da Era Industrial²⁹ enquanto processo de transformação e também de delapidação do ambiente urbano e natural contribui, juntamente com outros factores, para inverter a hierarquia de valores atribuídos aos monumentos históricos: pela primeira vez, desde os “amantes da arte” renascentistas, são privilegiados os valores da sensibilidade, nomeadamente os valores estéticos do monumento dando origem ao fenómeno do *romantismo*³⁰. A ascensão destes valores afectivos vai integrar progressivamente o *monumento histórico* no novo “culto da arte” dotando-o de um valor pictórico e cenográfico complementar.³¹

Todo o processo de industrialização é legitimado pela consciência da modernidade, é o caminhar da história, a ideia de progresso e a perspectiva de futuro que determinam o sentido e os valores do monumento histórico. Encarada pelos românticos como a “fronteira do irremediável”, a Revolução Industrial desencadeia a tomada de consciência de uma mudança de Era histórica, uma ruptura traumática do tempo e foi esta constatação de mudança que criou, face ao monumento histórico, uma mediação e uma distância consecutivas, ao mesmo tempo que contribui para libertar energias adormecidas a favor da sua protecção.

As obras-primas do passado adquirem finalmente uma nova determinação temporal: a distância que delas nos separa é, a partir de então, a duplicada! Pode dizer-se que os anos 20 do séc. XIX inscrevem definitivamente o monumento histórico no signo do insubstituível. E, a partir de 1830, trabalhos “arqueológicos” iriam durante décadas realizar com regularidade, ardor e competência uma obra selectiva, simultaneamente reflexiva e prática em monumentos de reconhecido valor cultural.

As “sociedades civilizadas” actuais manifestam-se essencialmente interessadas no valor nacional e histórico dos edificios antigos, tendendo a promover dos mesmos uma concepção museológica. A sua crescente necessidade de preservação destes “testemunhos do passado” é antes de mais, produto de uma mentalidade ocidental e os edificios contemplados por estas primeiras medidas de precaução foram regra geral subtraídos às incertezas da utilização viva e destinados à mesma “visita” que as obras de um museu.

Conclui-se, numa época em permanece mudança como a nossa, que o distanciamento relativo aos monumentos do passado exige uma longa aprendizagem, um decurso natural do tempo que o *saber* não pode encurtar, algo fundamental para que o respeito se sobreponha à familiaridade.

Razão ou emoção? Consciência demolidora ou protecção ideal? Considerações de natureza puramente discursiva que serviram, e que servem ainda hoje, para mascarar e autorizar a destruição real e irreversível de um passado e de uma memória que não podem ser substituídos.

²⁹ Iniciada na Inglaterra em meados do séc. XVIII, expandiu-se pelo resto do mundo a partir do séc. XIX.

³⁰ Visão do mundo oposta ao racionalismo; centrada no indivíduo, marcada pelo lirismo, pela subjectividade e pela emoção.

³¹ Os séculos XVII e XVIII ficaram conotados com a “Era da Imagem” e da representação.

1.1.2. Teorias da conservação

Verifica-se ao longo dos tempos que, tanto os excessos radicais de um “pseudo-modernismo”, que defende a “limpeza” geral da herança construída em nome do progresso, como as vontades alegóricas de recuperação ou imitação de um passado distante, convergem numa oscilação de atitudes marcadas, ora por excessos de optimismo, mais ou menos predador, ora de pessimismo não menos destruidor, em relação à coexistência *pacífica* de diferentes expressões contemporâneas com os salvados do passado

É na procura de respostas, face à constatação de problemas a nível teórico e metodológico - no confronto entre a necessidade de reutilização dos edifícios e a salvaguarda dos seus valores patrimoniais - que se considera pertinente, no âmbito deste trabalho, visitar *teorias de conservação* e debates, mais ou menos actuais, no interior da disciplina, apurando as suas implicações práticas numa intervenção no património.

Viollet-le-duc (1814-1879):

*“Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo a um estado completo que pode não ter existido nunca em nenhum momento”.*³²

Na França oitocentista restaurar um monumento significava proceder à sua reconstrução.³³ O principal objectivo era garantir a sobrevivência da identidade nacional tal como esta era transmitida em “imagem arquitectónica”.³⁴ Os *monumentos* eram tomados como testemunhos históricos, cuja lógica estilística particular representava um determinado momento para o qual se deveria orientar todo o processo de restauro. Acreditava-se portanto que a recuperação da *mensagem* contida nesse “documento histórico-arquitectónico” era técnica e artisticamente possível. O objectivo de restabelecer a “unidade estilística”³⁵ à obra de arte legitimou a remoção de elementos arquitectónicos acrescentados por outras épocas³⁶

A Viollet-le-duc³⁷ reconhece-se o mérito de articular uma teoria cujas componentes se encontravam ainda bastante dispersas³⁸, consolidando o restauro como disciplina autónoma da concepção arquitectónica. Os seus restauros baseavam-se em “estudos arqueológicos”, apoiados nos fragmentos originais do edifício e na sua própria indução arquitectónica, que em teoria não dava lugar a criatividade ou críticas pessoais. O espírito progressista ao serviço da sua inegável capacidade técnica, levou-a acreditar na possibilidade de refazer uma obra de arte incompleta ou “adulterada”, baseando-se na noção de coerência do conjunto.

³² VIOLLET-LE-DUC, Eugène – “Restauração” em *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI Siècle*. Paris: A. Morel, 1866, vol.10, p.14.

³³ Reintegrar as partes em falta, através da cópia de motivos análogos existentes no edifício ou em construções similares da mesma região, tendo por referência o seu “determinado” estilo original.

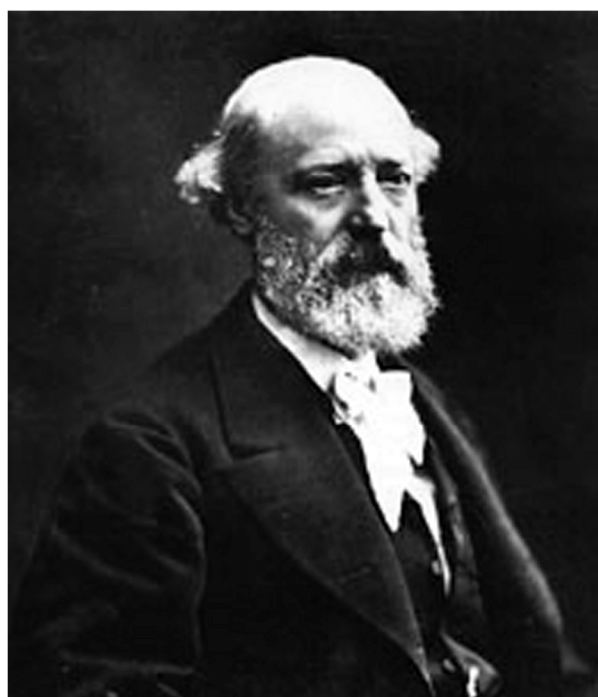
³⁴ Mesmo em detrimento da própria matéria que lhe dava forma, e neste quadro uma cópia fiel adquiria um valor similar ou bastante próximo do original.

³⁵ É esta intenção de restaurar o estilo (ou a forma original) que justifica a sua designação de *restauro estilístico*.

³⁶ No restauro feito à Igreja de Saint-Semin em Toulouse, Viollet-le-duc suprimiu todos os vestígios do gótico para alcançar um “românico puro”.

³⁷ Surge em cena, através de Mérimée (Inspector-Geral dos Monumentos de França), jovem arquitecto que rapidamente ascende a técnico e teórico do restauro de monumentos góticos franceses.

³⁸ Antes da sua contribuição os critérios de intervenção assentavam numa dispersão de métodos, numa falta de coerência e justificação teórica.



Viollet-le-duc (1814-1879)

A sua formação estruturalista orientava a aplicação do *tipo* nas reconstruções, a procura da perfeição formal de cada obra, independentemente da sua verdadeira “história arquitectónica”. O domínio da linguagem com que se exprimia o monumento definia os critérios filológicos³⁹ que guiavam todo o processo.⁴⁰ Valorizando a capacidade de “vestir a pele” do arquitecto primitivo e completar o monumento conforme o seu “provável plano original”, admitia inspiração pessoal em supor como este reagiria perante o mesmo problema.⁴¹

Sublinhou a importância social e económica dos monumentos, considerando imprescindível reutilização dos edifícios para a sua sobrevivência material.⁴² O seu pensamento respondia a solicitações nacionalistas mas teve também uma componente sonhadora e progressista, participando do conceito de *lógico e estrutural* proposto pelo positivismo da época. A sua teoria teve seguidores por toda a Europa e, apesar da crescente oposição aos seus princípios, foi doutrina preferencial, até meados do séc. XX, no nosso país.⁴³

John Ruskin (1819-1900):

*“Podemos viver sem a arquitectura de uma época, mas não podemos recordá-la sem a sua presença. Podemos saber mais da Grécia e de sua cultura pelos seus destroços que pela sua poesia e sua história (...) vale mais um material grosseiro mas que narre uma história, do que uma obra rica e sem significado. A maior glória de um edifício não depende da sua pedra ou de seu ouro, mas sim o facto de estar relacionada com a sensação profunda de expressão” (...) e “uma expressão não se reproduz”.*⁴⁴

Em Inglaterra, no início de um século conturbado e dividido entre conservadores e progressistas, a dispersão da actividade restauradora revela-se favorável à contestação dos princípios do restauro francês. A maior oposição surge pelas ideias de John Ruskin⁴⁵ que defendia a conservação litigiosa como modo de preservação dos monumentos, contrapondo-se a um processo de reconstituição estilística que conduzia à perda irreversível de grande parte do conteúdo documental, afectando a autenticidade histórica da obra.

Numa perspectiva moral, a Arquitectura é entendida por este sociólogo como pedra angular da história das civilizações que, na sua nobre missão documental, não pode ser tocada sob perigo de ser corrompida. Considera o monumento histórico como suporte da memória da qual depende a identidade e o sentido do Ser e, numa visão ética e religiosa, entende-o como dádiva de Deus, cabendo ao Homem apenas assegurar a sua

³⁹ *Filologia* é a ciência que estuda uma língua, literatura, cultura ou civilização sob uma visão histórica, a partir de documentos escritos.

⁴⁰ Não é a forma fossilizada do estilo que interessa, mas sim a sua lógica, o processo de correspondência da regra com um tempo e com as suas possibilidades técnico-formais.

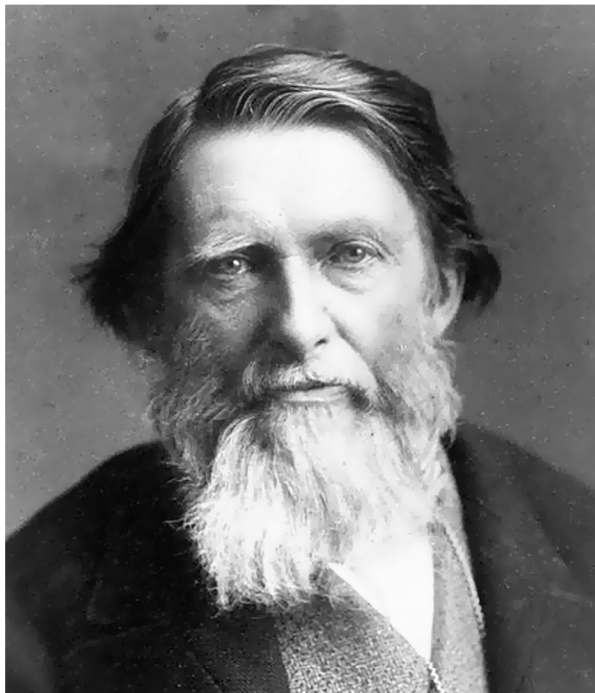
⁴¹ Como veremos mais à frente, Távora na sua obra de adaptação em Sta. Marinha da Costa, encara o novo corpo como uma fatalidade que só poderia ter sido construído daquele modo e naquele lugar. “*Nós quisemos integrar-nos nesse crescimento (...) se esta ampliação tivesse sido feita pelos frades do século XVIII seguramente seria algo parecido*” Fernando Távora, citado por TRIGUEIROS, Luiz, ed. [et. al], *op. cit.*, p.36.

⁴² Incompatível com o culto da ruína e com a sua valorização estética e simbólica.

⁴³ Facilitado por condições político-ideológicas favoráveis, durante a ditadura salazarista, o *restauro estilístico* serviu de filosofia de actuação nas intervenções levadas a cabo pela DGEMN ao serviço do Estado Novo português, até à segunda metade do século passado.

⁴⁴ RUSKIN, John - *Las siete lámparas de la arquitectura*. Madrid: Stylos, 1987, p.168-169.

⁴⁵ Escritor inglês que se vincula ao romantismo literário e que contribuiu indirectamente, através das suas teorias conservadoras para a salvaguarda do património arquitectónico. Ainda que sirva de argumento privilegiado à oposição de Viollet-le-duc, importa salientar que nunca escreveu nada especificamente contra este arquitecto nem contra nenhum dos seus trabalhos de restauro. As suas primeiras reflexões em defesa de um modelo rigoroso de conservação emergem antes de se publicarem as teorias-base do restauro estilístico, ainda que os seus efeitos práticos tenham sido muito posteriores.



John Ruskin (1819-1900)

transmissão para as gerações seguintes, numa dupla responsabilidade para com o passado e para com o futuro. Tanto a história como a situação actual deveriam ser respeitadas até às últimas consequências, cingindo-se a intervenção à prevenção da destruição natural do monumento, só assim seria possível evitar que se perdesse para sempre o contacto com o legado deixado pelos antepassados.⁴⁶

Como escritor⁴⁷, crítico de arte e amante da música e do desenho, Ruskin vincula-se ao *Romantismo*, valorizando a sensibilidade sobre a razão. Neste contexto é caracterizado por uma postura fatalista⁴⁸ oposta ao positivismo de Viollet-le-duc que, na sua apologia do *ruinismo*⁴⁹ defende a não-intervenção, por considerar que qualquer interferência imprimia um novo carácter à obra de arte, retirando-lhe veracidade.⁵⁰

Aplica metaforicamente à arquitectura um conceito biológico, entendendo a obra como algo que nasce, vive e se não for devidamente cuidada, através de operações básicas de manutenção, acaba simplesmente por morrer. Neste sentido, compara o restauro com a irrisória pretensão de “ressuscitar os mortos”. Acredita inclusivamente na degradação como parte da história, sendo as suas marcas como “rugas”, sinais da passagem do edifício pelo tempo. Considerava também impossível restituir a alma dada ao edifício, pelo seu primeiro construtor, através do restauro, contestando a cientificidade do “método arqueológico” e de analogia formal, que considerava não só uma impossibilidade prática, como uma condenação definitiva à *patine* do objecto. Para Ruskin a restauração era a mais bárbara destruição a que o edifício poderia estar sujeito e propunha a erradicação do termo dos dicionários de arquitectura, substituindo-o por “*reparação*”.

Camillo Boito (1835-1914):

Em Itália, depois de uma primeira validação do Gótico, passaram a reconhecer-se todos os estilos na sua especificidade histórica e artística, o que veio a desencadear novas teorias de restauro.⁵¹ Camillo Boito foi responsável pela conciliação coerente e sem precedentes entre as teorias proteccionistas de Ruskin e a necessidade de restaurar de Viollet-le-duc. Reconhece o testemunho dual da obra (histórico e artístico) e destaca-se pela filiação do restauro numa corrente científica que alerta para urgente necessidade de evitar a destruição do património, aos poucos substituído pelo “falso histórico”.

De Ruskin partilha a noção de anterioridade contida no monumento e o perigo da sua corrupção histórica. Sem negar o valor artístico da obra, destaca como preponderante o valor do monumento enquanto

⁴⁶ “Tomem bem conta dos vossos monumentos e não haverá necessidade de os restaurar”. RUSKIN, John, *op. cit.*, p.183. (tradução livre)

⁴⁷ A sustentação ideológica da conservação estrita foi divulgada fundamentalmente através das obras “The seven lamps of architecture” (1849) e “The stones of Venice” (1853). As iniciativas propostas por esta filosofia viriam a ganhar nova dimensão pela mão de William Morris (1834-1896) seu seguidor.

⁴⁸ Ruskin defendia a ideia romântica de que as edificações deveriam atravessar os séculos de maneira “intocada”, envelhecendo segundo o seu destino, lhes admitindo a morte se fosse o caso. Remetendo para o conceito de romântico de pitoresco, assume a ruína como o testemunho da idade, do envelhecimento e da memória, podendo nela estar expressa a essência do monumento enquanto significado histórico-cultural de uma nação.

⁴⁹ O “culto da ruína”, valorização da ruína enquanto fonte de prazer estético; passividade face à degradação, apologia da não-intervenção; crença no poder pictórico e emotivo contido nos fragmentos moribundos e o encanto pelo mistério do que teriam sido; sentimento romântico nostálgico e melancólico.

⁵⁰ Admitia apenas acções de conservação e consolidação estrutural, se estritamente necessário, na condição de serem invisíveis.

⁵¹ A estas noções oitocentistas não foi de modo nenhum alheia a afirmação da História da Arte como disciplina autónoma.



Camillo Boito (1835-1914)

testemunho histórico. Nesse sentido critica e considera insustentáveis as teorias de segregação estilística, preconizadas pela escola francesa, apontando as reconstruções como verdadeiros atentados à autenticidade do monumento. Por outro lado, rejeita a visão fatalista, opondo-se à “morte dos monumentos” e apelando para a necessidade da sua recuperação. Tal como Viollet-le-duc sublinha a importância da reutilização para a manutenção dos edifícios, propondo todavia uma intervenção mínima a admitir as novas adições como medida extrema de consolidação e de modo a que sejam reconhecidas como acrescentos modernos, permanecendo distintas das partes originais.

Dentro das suas bases teóricas, sustentadas por estratégias de conservação integrada, divide a actividade restauradora em três tipos: para os edifícios da Antiguidade, recomenda um *restauro arqueológico* de acção mínima, contemplando apenas a consolidação técnica; para os monumentos medievais ou ruínas, aponta um *restauro pitoresco*, invisível e exercido sobretudo a nível estrutural; para os monumentos modernos, sugere um *restauro arquitectónico*, envolvendo todo o edifício e promovendo a sua utilidade prática.⁵²

Durante o *III Congresso de Arquitectos e Engenheiros Civis em Itália* (1883), Camillo Boito apresenta uma série de princípios⁵³, de onde resulta a fixação oficial de conceitos-base para uma teoria moderna de restauro. A nova concepção participava das ideias moralistas de Ruskin, não deixando de abraçar uma atitude racional *violletiana* que aproveitava o avanço da técnica como forma de obter melhores resultados e legitimar, através da cientificidade, a prática de intervenção em monumentos. Ficavam assim lançadas as bases de uma nova teoria, suficientemente sólidas para assegurar a preservação dos valores históricos, espirituais e estéticos dos edifícios, dando também lugar à reutilização contemporânea do monumento.⁵⁴

Luca Beltrami (1854-1933):

*“com’era, dov’era”*⁵⁵

Considerando o acto artístico único e irrepitível, Luca Beltrami reclama contra a utilização de critérios gerais, reivindicando a individualidade de cada intervenção enquanto prova da sua veracidade. À busca de modelos contrapõe um rigoroso conhecimento documental, baseado na pesquisa apurada de fontes

⁵² Podemos alegar alguma controvérsia nesta separação, ou até contradições entre aquilo que é restauro da matéria e daquilo que é o restauro da sua realidade existencial, algo não se esgota na superfície visível, sendo esta essência inseparável da sua concepção interna e material: *“entender a autenticidade como algo que afecta estritamente a condição visual da arquitectura antiga e não tanto, ou menos, a sua condição material e real, é uma completa distorção da disciplina”*. Antón Capitel (tradução livre), citado por NETO, Maria João - *Memória, propaganda e poder: o restauro dos monumentos nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP publicações, 2001, p.50.

⁵³ Enumeram-se oito princípios-chave na teoria de Boito para a intervenção no património histórico: 1) respeito pela matéria original; 2) ideia de reversibilidade e distinguibilidade; 3) importância da documentação e de uma metodologia científica; 3) interesse por aspectos consertativos e de mínima intervenção; 4) ênfase no valor documental dos monumentos; 5) evitar acréscimos e renovações que, se fossem necessários, deveriam ter carácter diverso do original, mas não poderiam destoar do conjunto; 6) complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguissem a forma primitiva, ser de material diverso ou ter inscrita a data de sua restauração ou, ainda, no caso das restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas; 7) obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se a perda dos elementos característicos ou, mesmo, pitorescos; 8) respeitar as várias fases do monumento, sendo a remoção de elementos somente admitida se tivessem qualidade artística manifestamente inferior à do edifício.

⁵⁴ De facto, grande parte das ideias de Camillo Boito foi incluída na redacção da legislação italiana de protecção do património. Mais tarde em 1931, estas mesmas ideias, através de Giovannoni, um dos seus seguidores, influenciaram decisivamente a redacção da Carta de Atenas para o restauro. Camilo Boito foi, sem dúvida, um dos mais importantes responsáveis pela fundação da conservação enquanto disciplina específica do conhecimento humano.

⁵⁵ Termo italiano que traduzido à letra significa *“como era, onde estava”* e foi a máxima apadrinhada por Beltrami, cujos restauros conduziam a uma reposição total ou parcial, fundamentada em registos fidedignos da obra original (documentos escritos, elementos gráficos, desenhos, fotografias, etc).



Luca Beltrami (1854-1933) | Campanile di San Marco (1788-1903)

escritas e iconográficas a par de uma análise profunda e minuciosa da obra a restaurar. Recusa tanto as reconstituições hipotéticas baseadas em referências estilísticas duvidosas como quaisquer teses fatalistas.

O objectivo desta tendência seria preservar “legado artístico do monumento”, salvaguardando os seus valores figurativos e actuando no sentido da restituição dos elementos necessários à expressão plástica do monumento. A designação comum de *restauro histórico* baseia-se na necessidade destas reintegrações se ancorarem a “provas concretas” ou vestígios físicos e de carácter documental. Segundo esta ideologia, a especificidade artística de cada monumento, residia na sua formalização e na capacidade de, através dela o objecto permitir a leitura de cada conteúdo singular.⁵⁶ Enquanto método, defendia que se eliminassem sobreposições e acrescentos que pudessem alterar a integridade (figurativa) ou o reconhecimento da obra. A máxima “*com’era, dov’era*” marca a sua ideologia positivista e dá origem a autênticas reconstruções arquitectónicas.⁵⁷ O método, que em teoria parecia sério e rigoroso, acabou por se revelar infeliz na aplicação prática, baseado em más interpretações críticas de fontes e testemunhos pouco rigorosos, foi a subjectividade que tomou conta das intervenções.

Num momento em que todas as teorias são questionadas, as ideias de Beltrami tornam-se muito actuais entre nós. A seu tempo foram-lhe reconhecidas aplicações danosas devido a carências disciplinares e metodológicas nas fases de processamento de informação documental. Actualmente, com a proliferação da capacidade crítica, cada intervenção está sujeita a um maior ou menor controlo na utilização das fontes documentais por parte do arquitecto responsável, algo que adiante teremos oportunidade de confirmar.

Alois Riegl (1858-1905):

Em 1902, Alois Riegl foi encarregue de dirigir a comissão austríaca dos monumentos históricos e uma das suas principais tarefas consistia em preparar a nova legislação de salvaguarda do património. Como reflexão prévia e orientadora das medidas jurídicas que preparava, em 1903 publica “*O Culto Moderno dos Monumentos*”, um artigo que continha um profundo raciocínio crítico sobre a noção de monumento e a primeira interpretação da disciplina de acordo com uma nova “teoria de valores”.

A sua tese assentava primeiramente na distinção entre *monumento* e *monumento histórico*. A análise deste último é estruturada pela oposição de duas categorias de valores: os valores *rememorativos* ligados ao passado e à memória; e os *valores contemporâneos*, ligados ao presente. Dentro dos primeiros, a par do

⁵⁶ Estes argumentos que legitimavam reconstruções e reproduções fidedignas, fundamentaram teoricamente o desenvolvimento de inúmeros “projectos cópia”, como o é a Campanile di San Marco. Em termos arquitectónicos este mediático exemplar do “restauro histórico” não é mais que uma cópia moderna colocada no lugar do original, como esclarece Cesare Brandi em 1960, as diferenças entre a reconstituição e cópia, assumindo que só em termos urbanísticos este caso se pode considerar uma reconstituição. Apesar de incorporar alguns fragmentos resgatados do corpo original, é um facto que esta suposta “reconstituição” adultera a realidade estética da obra afectando a sua autenticidade histórica e artística, tal qual como a técnica de “reconstituição” que Souto Moura utilizou no Bouro, desmontando as pedras e voltando a montá-las no mesmo lugar.

⁵⁷ Legitimadas por métodos mais rigorosos e “fidedignos” do que os critérios especulativos do *restauro estilístico* onde o monumento era o próprio documento, a partir do qual o restaurador, através da sua capacidade indutiva, completava as partes em falta, segundo uma lógica estilística ou coerência global detectadas por analogia a outros exemplos ou partes do próprio edifício.



Alois Riegl (1858-1905)

valor histórico, avança com o *valor de antiguidade*⁵⁸. No segundo conjunto de valores, distingue o *valor artístico relativo*⁵⁹ e o *valor de uso*⁶⁰ e por fim aponta um outro valor emergente, o *valor de novo*, que a sociedade sempre atribuiu a uma aparência cuidada, no seu apreço ou preferência em relação à coisa velha. A par destas definições deixa a descoberto as exigências simultâneas e por vezes contraditórias, ou regidas por critérios opostos, entre os valores que envolvem a recente noção de monumento histórico.⁶¹ Esta avaliação do peso relativo dos valores em presença no monumento assume uma enorme importância operacional para determinar qual a melhor estratégia de salvaguarda a adoptar. Na óptica do autor, mesmo os valores contraditórios produzem compromissos negociáveis caso a caso, em função do estado do monumento e do respectivo contexto social e cultural em que se insere.

O contributo deste jurista, filósofo, historiador e museólogo vienense, não se dirige propriamente a questões práticas ou doutrinárias de intervenção, mas antes à análise crítica, do ponto de vista administrativo, para uma política de salvaguarda dos monumentos. Segundo esta “concepção relativista”, a definição do tipo de intervenção a que vai estar sujeito o monumento, seja qual for o seu tipo de enquadramento histórico e artístico, depende directamente da correcta avaliação dos valores patrimoniais em presença no edifício.

Gustavo Giovannoni (1873-1947):

No seguimento das ideias de Boito, os princípios de Giovannoni funcionaram como uma “primeira carta de restauro”,⁶² accionando a ruptura entre “tempos históricos” e “tempos modernos”, através da obrigatoriedade de diferenciar o moderno, possibilitando sem choque, a coexistência deste com o antigo. Na sua teoria de restauro tolera a coexistência de *monumentos vivos* com *monumentos mortos*⁶³ e considera cinco modelos de intervenção susceptíveis de uma ordenação hierárquica: a *consolidação*⁶⁴ à qual se segue a *recomposição*⁶⁵ e se necessária a remoção de acrescentos ou *desmontagem*⁶⁶ de partes não originais e, finalmente o *completamento*⁶⁷. Só em último caso admite a possibilidade da *inovação*.⁶⁸

⁵⁸ Semelhante ao valor ético e religioso de devoção proposto por Ruskin, um valor que não resulta de interpretações artísticas ou históricas, mas que é adquirido pela sobrevivência de um objecto à passagem do tempo.

⁵⁹ É relativo porque se refere ao valor artístico atribuído pela sensibilidade contemporânea.

⁶⁰ Que engloba as condições materiais de utilização prática, inerentes a toda a arquitectura e marca a distinção entre monumento histórico e ruínas, que não possuem qualquer valor de uso, detendo apenas um valor memorial histórico.

⁶¹ Ao *valor de novo* contrapõe-se o *valor de antiguidade* que ameaça o *valor de uso* do monumento, enquanto este, por sua vez, pode causar incompatibilidades com o *valor artístico* ou com o *valor histórico*.

⁶² Estão na base das normas fundamentais da Carta de Roma (1931) e da Carta de Atenas (1933), bem como do espírito que preside à criação e acção de organismos internacionais de salvaguarda do património arquitectónico nascidas sobretudo no pós-2ª-Guerra, como a UNESCO, o IBI e o ICOMOS.

⁶³ As ruínas e, toda a edificação que é testemunho de uma cultura desaparecida, cujo uso original se desvaneceu no tempo assim como qualquer possibilidade de reutilização funcional, são tomados por *monumentos mortos*. *Monumentos vivos* são aqueles que mantêm o seu uso original, ainda que actualizado, ou que permitem ser reutilizados de acordo com programas adequados, ou usos similares aos originais, permitindo que a sua adaptação à vida contemporânea decorra com o mínimo de alterações possível.

⁶⁴ Idealmente a única a que se devia recorrer, sendo uma intervenção de carácter técnico, desenvolvida com o objectivo de permitir a sobrevivência física do edifício, podendo esta ser feita com modernos materiais e tecnologias desde que estes ficassem ocultos.

⁶⁵ Implicava a recolha de fragmentos dispersos e a sua remontagem nas determinadas posições originais, recuperando assim a imagem total ou parcial.

⁶⁶ Só seria admitida caso os acrescentos não tivessem valor artístico ou documental e quando o seu despojar não afectasse a legibilidade global da obra.

⁶⁷ Esta prática era aceite desde que assente em sólidas bases documentais, não podendo ser dominante face às pré-existências ainda autênticas.



Gustavo Giovannoni (1873-1947)

fontes:
<http://commons.wikimedia.org>

⁶⁸ Só se admitia se a sua inevitabilidade fosse provada. As novas partes deveriam identificar-se claramente e os materiais utilizados ser distintos dos originais. Evitando o mimetismo estilístico, a sua formalização seria de carácter esquemático e com datação devidamente assinalada de modo a evitar "equivocos".

Também a este autor podemos atribuir a ampliação do conceito de monumento ao ambiente em seu redor, deixando este de ser apreendido de forma isolada para passar a ser entendido no espaço em que se insere.⁶⁹ Na sua tese realça a importância das relações contextuais que os edifícios mantêm com o sítio onde estão implantados, com a arquitectura e com o próprio urbanismo da sua envolvente.⁷⁰ Coube-lhe conciliar (enquanto arquitecto, urbanista e historiador de arte) os valores museológicos e os valores de uso contidos nos conjuntos urbanos antigos, integrando-os numa concepção geral de organização do território. Estendendo a noção de monumento ao de *conjunto histórico* (portador de valores artísticos e memoriais), Giovannoni sistematiza os princípios do “restauro científico” estendendo-os à natureza urbana dos monumentos e a todo um “núcleo histórico” a preservar. Aos *sventramenti* higienistas da sua época contrapõe uma estratégia de adaptação e requalificação moderada centrada na política de *diridamento*.⁷¹

Por *restauro científico* entende-se uma nova metodologia de conservação que procura garantir a sobrevivência da autenticidade do monumento enquanto valor documental, histórico e artístico, recusando a possibilidade de renovação de acordo com paradigmas arquitectónicos contemporâneos,⁷² por esta afectar drasticamente a salvaguarda material e espiritual desses valores.

Cesare Brandi (1906-1988):

*“(…) momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão ao futuro”.*⁷³

Após a 2ª Guerra Mundial abre-se de novo o debate em torno da intervenção no património: a urgência de recuperar as cidades destruídas e ver apagados os sinais da guerra dita a revisão dos princípios e metodologias propostos por Camillo Boito e Gustavo Giovannoni que começavam a ser criticados por se revelarem demasiado lentos e complexos. A sobrevalorização histórica era também contestada, num momento em que se reclamava a valorização espiritual e simbólica dos monumentos.⁷⁴ Impunha-se a reformulação do restauro como acto crítico e criativo, subordinado ao valor estético e expressivo do monumento.

⁶⁹ A noção de “património urbano histórico” associado a um projecto de conservação nasce em França, na época de Napoleão III, aquando da remodelação da cidade de Paris pelo barão Haussmann (1809-91). Ruskin e Morris tinham igualmente chamado a atenção para a importância do conjunto urbano antigo como memória do passado, encarnando também o papel atribuído ao monumento histórico. Viollet-le-duc e Sitte abraçam o princípio de que a cidade antiga servia o sentido pedagógico do presente, sobressaindo uma concepção de conservação urbana de natureza museológica.

⁷⁰ Este arquitecto reage contra o isolamento urbano dos monumentos, provocado pela demolição dos elementos agregados, com o fim de obter a “unidade visual” dos mesmos, em detrimento dos pequenos mas antigos conjuntos urbanísticos e da “arquitectura menor” em geral. Giovannoni defende a relação histórica do monumento com a sua *envolvência*, enunciando o conceito de *ambiente* como definição urbana.

⁷¹ Consiste no saneamento e reparação de uma área urbana, eliminando as reformas inadequadas e degradações de modo a que o lugar recupere a sua condição primitiva, resultando higiénico e funcional.

⁷² Por outro lado, Gustavo Giovannoni foi um dos maiores inimigos da revolucionária arquitectura moderna, opondo-se a iniciativas de reconstrução ou de inserção nova como único sistema a implementar, não a considerando minimamente apta para se integrar nos bairros antigos.

⁷³ BRANDI, Cesare - *Teoria do Restauro*. Lisboa: Orion, 2006, p.4.

⁷⁴ Os métodos de restauro utilizados anteriormente à 2ª Guerra Mundial foram abandonados em favor de métodos diligentes de reconstrução dos monumentos ou mesmo de cidades históricas inteiras como no caso de Varsóvia, Génova ou Bruxelas.



Cesare Brandi (1906-1988)

Dos protagonistas desta nova teoria de intervenção, responsável pela criação duma série de paradigmas que se reúnem no conceito de *restauro crítico*, destacam-se também autores como Argan, Bonelli e Pane, pais de uma nova escola de pensamento da qual resulta, quase directamente, uma nova carta internacional de restauro - *A Carta de Veneza* (1964). A sobrevalorização histórica relativamente aos aspectos artísticos dos monumentos, conduzia a práticas de natureza museológica ou arqueológica das quais resultava, segundo a crítica, a incapacidade de comunicar os valores estéticos necessários à interpretação do monumento enquanto obra de arte, que era “congelado” na situação em que sido encontrado.

Cesare Brandi reúne o seu pensamento numa obra síntese - *Teoria del Restauro*⁷⁵ onde defende que a qualidade do restauro depende directamente do juízo crítico da *artisticidade* do objecto sobre o qual se incide⁷⁶, ou seja, na capacidade de reconhecer no objecto, a par da sua função histórica, o seu estatuto enquanto obra de arte.⁷⁷ Destaca a importância da materialidade⁷⁸ enquanto meio específico da manifestação da imagem, sendo para transmitir os seus significados que se justificam as análises, os longos estudos e as cuidadas intervenções⁷⁹. É sobre esse material que devem incidir o conhecimento científico e técnico do seu comportamento no tempo e a selecção dos melhores procedimentos a utilizar. A própria matéria da obra de arte torna-se parte da história, não podendo ser substituída por outra (mesmo que química e fisicamente idêntica) sem uma enorme perda de valor.⁸⁰

Chama atenção para que, entre o momento da criação e o momento actual, existe um período intermédio constituído por outros tantos “presentes históricos” que já se tornam passados de cujo trajecto a obra conserva feições, todas as suas marcas têm de ser tomados em conta no momento da intervenção.⁸¹ Brandi afirma que o restauro deve inserir-se no processo histórico como mais um evento na complexa série de acções humanas que incidiram sobre o monumento e que o projectaram para o futuro.⁸² Insiste no respeito pela *patina* (entendida como sedimentação do tempo na matéria) e na preservação de partes originais que representem fielmente o estado do objecto antes da intervenção, sendo a sua justaposição com partes acrescentadas claramente identificável. Na visão do autor, cada obra de arte constitui uma unidade singular, que não pode ser separada em partes⁸³ ou restaurada por analogia a outras obras do

⁷⁵ Publicada em 1963 e inicialmente formulada para a resolução de problemas em arte móvel mas que, pela sua amplitude, permitiu estender os seus princípios ao património edificado.

⁷⁶ O restauro deve ser condicionado pela obra e nunca o oposto: “A operação prática de restauro estará para o restauro como a pena para a norma, necessária para a eficiência mas não indispensável para a validade universal da própria norma”. BRANDI, Cesare, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁷ Para este reconhecimento entrará “em consideração não apenas a matéria pela qual a obra de arte subsiste, mas a bipolaridade com que a obra de arte se oferece à consciência” algo que ocorre pelas instâncias “estética” e “histórica”; respectivamente o motivo pelo qual a obra de arte é reconhecida enquanto tal e enquanto produto humano de um tempo e de um espaço, que num outro tempo [o nosso] se (re)encontra. Cf. BRANDI, Cesare, *op. cit.*, p.3.

⁷⁸ Pela qual “deverão ser feitos todos os esforços e investigações para que possa durar o mais longo tempo possível”. BRANDI, Cesare, *op. cit.*, p.4.

⁷⁹ “Todas as que a própria obra solicite na sua fixa e irrepitível subsistência da imagem”. *Ibidem*.

⁸⁰ Desta reflexão surge o seu primeiro axioma: “apenas se restaura a matéria da obra de arte”. *Ibidem*, p.5.

⁸¹ “O restauro deve permitir o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem produzir um falso histórico ou um falso artístico e sem anular os traços da passagem da obra de arte pelo tempo”. *Ibidem*, p.6.

⁸² “O restauro para representar uma operação legítima, não deverá pressupor nem o tempo como reversível, nem a abolição da história”. *Ibidem*, p.33.

⁸³ “Será como ler as palavras num dicionário, as mesmas palavras que o poeta havia agrupado num verso e que, soltas do verso, retornam a grupos de sons semânticos e nada mais”. *Ibidem*, p.14.

mesmo período ou local.⁸⁴ Considera a *lacuna* uma interrupção no tecido figurativo da obra, indicando que o seu preenchimento deve ser feito de modo a tornar as partes integradas imperceptíveis à distância a que a obra de arte “deve ser lida”, ao mesmo tempo que permite a sua identificação quando observada em pormenor.⁸⁵ Fora do âmbito do restauro inscreve operações como a reconstrução, a renovação e a reconstituição. Esclarece que as adições das várias épocas constituem sempre um novo testemunho do fazer humano e da sua história, ao passo que a demolição, embora constitua também um acto histórico, não se documenta a si mesma e pode conduzir à obliteração de uma importante etapa na vida do monumento.⁸⁶

Na base das propostas do *restauro crítico* reside uma rigorosa metodologia que se centra na análise crítica, de base científica e filológica, da qual resulta o esclarecimento da autenticidade com que a imagem do monumento foi transmitida e qual o estado da matéria de que essa imagem resulta. São os resultados desse processo analítico que suportam a tomada de decisões que, como síntese operativa informa as acções de restauro e que justifica a sua denominação.

A abordagem de Brandi alerta para a importância de salvaguardar a autenticidade da obra, nas suas mais variadas vertentes. Marca preferência pela intervenção mínima e pela manutenção que evita o próprio restauro. Obriga ao respeito pela matéria original e à aceitação de toda a história do objecto incluindo a “etapa contemporânea” que deve ser convenientemente registada. Destaca o problema da apresentação da obra de arte enquanto tal e defende o equilíbrio crítico entre valores estéticos e históricos, de que resulta apenas o restauro da unidade estética (matéria) sem falsificações. Esclarece o problema da *patine*, da reintegração de lacunas e das adições. Manifesta-se igualmente sensível ao contexto da obra e à importância do ambiente (urbano ou paisagístico) que a envolve, reclamando a manutenção de todos os seus valores.

Perspectivas actuais: Lewis Mumford⁸⁷ (1895-1990), Aldo Rossi (1931-1997) e Solá-Morales⁸⁸ (1939)

Segundo Mumford, um dos principais atributos de um ambiente urbano reside na sua capacidade de renovação, encarando a noção moderna de monumento como uma contradição por se afastar de renovação e se desenquadrar das necessidades contemporâneas vitais. Considera que as cidades não devem aspirar a ser monumentos mas a “organismos auto-regeneráveis”, constituindo na capacidade de rejuvenescimento o seu conceito de obra de arte. Admitindo a durabilidade de uma estrutura no futuro,

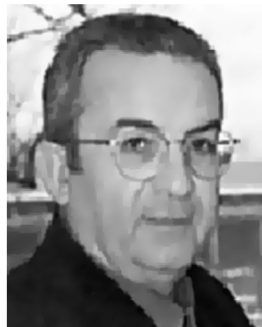
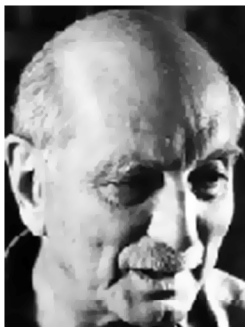
⁸⁴ Devendo a acção limitar-se a seguir e a respeitar “as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou que se podem encontrar em testemunhos autênticos do estado original”. *Ibidem*, p.16.

⁸⁵ *Teoria da Gestalt* (figura-fundo): as partes novas incluídas, por serem mais claras, saltam mais facilmente à vista que as partes originais (escurecidas pelo tempo), empurrando-as para fundo quando estas deveriam ser a figura, o que acaba por dificultar a leitura e a descodificação da imagem original. É uma perspectiva que pretende inverter o processo (até à data recorrente da teoria de Boito) de empurrar para fundo o que nasceu para ser imagem.

⁸⁶ Sob o ponto de vista da importância da historicidade no processo de restauro, Brandi recusa em completo a possibilidade de cópias: “é a negação do próprio princípio do restauro, é uma ofensa à história e um ultraje à estética, ao pôr o tempo como reversível e a obra de arte reproduzível à vontade” (BRANDI, Cesare, *op. cit.*, p.65) Acrescenta ainda que, o objectivo da reconstrução não é documentar-se a si mesma, mas sim abolir um lapso de tempo: “o acréscimo será tanto pior quanto mais se avizinhar da reconstrução, e a reconstrução será tanto mais consentida quanto mais se afastar do acréscimo, dirigindo-se para a constituição de uma nova unidade fundada sobre a velha”. *Ibidem*, p.47.

⁸⁷ “(...) se é um monumento então não é moderno, se é moderno não pode ser um monumento” (Mumford : 1940)

⁸⁸ “É impossível aplicar um método ou teoria universal, particularmente agora, em que nem sequer existem paradigmas dominantes, quer na avaliação do património, quer naquilo que o pode valorizar ou afectar negativamente, quer ainda na leitura e entendimento desse mesmo.” (Solá-Morales : 1997)



Lewis Mumford (1895-1990) | Aldo Rossi (1931-1997) | Solá-Morales (1939-)

salienta que a questão primordial reside na capacidade de resposta ao programa que lhe é implícito como legado de vida para com as gerações futuras e não no culto metafísico da imortalidade.

Aldo Rossi revela um estudo útil da cidade relacionando-a com as teorias de conservação. Uma análise morfológica que se fundamenta na geografia e na história e na arquitectura. Faz distinção entre dois elementos da cidade: a área habitacional e urbana que forma a história e a ideia de cidade, e os monumentos como pontos fixos desta dinâmica em torno dos quais se agregam os restantes edifícios. A cidade antiga é encarada como uma obra de arte em que os elementos primários e perenes (os monumentos) assumem um papel fundamental. A estes elementos primários de grande valor para a forma urbana não é atribuída a capacidade de transformação. A conservação de conjuntos de “áreas patológicas” opõe-se ao processo dinâmico de transformação da cidade e por isso o fenómeno de transformação está ligado à decadência de certas zonas (normalmente residenciais) em detrimento de outras.

Como repara Solá-Morales, grande parte do debate teórico desenvolvido nas últimas décadas centra-se na questão da autenticidade, discussão que se volta ora para a forma, ora para a matéria, ora para a história (Viollet-le-duc, a Ruskin e a Giovannonni). Actualmente reivindica-se a necessidade de uma atitude de interpretação projectual específica. Trata-se de responder, perante o monumento, com uma proposta sensível e realista, incorporando todos ensinamentos e teorias desenvolvidos ao longo do tempo.

As intervenções revestem-se hoje de grande complexidade, a cultura arquitectónica actual favorece a diversidade da forma, aceitando-se que essa tendência seja uma expressão do nosso tempo. A prática da intervenção no património construído caracteriza-se por uma grande diversidade, quer ao nível dos objectivos, quer ao nível dos seus procedimentos. A morfologia do edifício pode assumir diferentes formas consoante a opção de actuação que reforça a necessidade de conservar o valor histórico sem, no entanto, esquecer o valor arquitectónico e artístico, dentro de um verdadeiro diálogo entre passado e presente, entre a *memória* como valor a preservar e *projecto* como resposta contemporânea à renovação.

No âmbito deste Tema, os diferentes contributos devem ser avaliados nas circunstâncias em que foram criados e assimilados positivamente, na constatação de que as novas propostas/teorias de intervenção não destroem por completo as concepções anteriormente alcançadas, acabando inclusive por completá-las.

É pois importante que o conhecimento crítico e evolutivo do fenómeno do restauro esteja presente nas intervenções dos nossos dias, a par da cultura e do indispensável bom senso que nos mune. É indispensável também, a consciência crítica, tanto da necessidade de mudar como das consequências dos nossos actos, para que um dia não seja a própria História a julgar-nos severamente.

1.1.3. Convenções doutrinárias internacionais

Desde os anos 30 do século passado que, na Europa primeiro, alastrando-se ao resto do Mundo depois, se tem vindo a reunir esforços no sentido de criar um conjunto de princípios coerentes entre si que sirvam de base para orientar intervenções de restauro no património arquitectónico. Algo que, dada a homogeneidade pretendida, conduz a uma permanente actualização de conceitos e critérios operativos.

Tal como a própria noção de restauro tem vindo evoluir ao longo do tempo, também o conceito de património tem vindo a observar um considerável alargamento, relacionando-se não apenas com o legado do objecto em termos históricos, artísticos e culturais, mas também com o próprio contexto ambiental e social em que se insere. Desde a formação do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) que muitos temas relacionados com a intervenção no património têm sido abordados em busca de um ideal consenso mundial. De entre dezenas de documentos⁸⁹ oficializadas pelo organismo destacam-se algumas recomendações sobre autenticidade, reutilização, rentabilização dos monumentos históricos.

Não negando a validade de todos os documentos até à data publicados, importa referir que a sua análise, por mais sintética que se pretendesse, iria resultar sempre exaustiva e insustentável no âmbito deste trabalho. Mas que, dada a sua incontornável importância, cinco destes documentos serão analisados de modo a permitir o confronto e a fundamentação de ideias essenciais desencadeadas pela problemática.

Carta de Atenas:

Em 1931, durante o *I Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos em Monumentos*⁹⁰ foi elaborada na capital Grega uma Carta tendo como tema a longevidade dos monumentos históricos, constituindo-se como primeiro acto normativo internacional exclusivamente dedicado ao património e a incidir sobre a problemática do restauro de monumentos.⁹¹ Caracteriza-se pela vontade transformadora de mentalidades que procura sobrepor a união humana a interesses individuais. Exprime acima de tudo o desejo de valorizar e recuperar os inúmeros monumentos degradados, sendo discutidas e acordadas medidas legislativas e administrativas, técnicas de conservação, o papel da educação no respeito pela herança construídas e a utilidade da documentação enquanto cooperação entre os estados envolvidos.

Resumidamente podem ser apresentados os princípios-base dos sete artigos da Carta de Atenas: 1) Em termos de doutrinas e princípios gerais constata-se a tendência para abandonar as reconstituições integrais, considerando-se que a manutenção adequada, regular e permanente pode assegurar a conservação dos

⁸⁹ Existem no total cerca de 97 Cartas e Documentos Internacionais dedicados à questão do património histórico. [Documentos internacionais oficializados pelo ICOMOS]. [Em linha]. [Consult. 2009]. Disponível em [www:<URL:http://www.prorestauro.com/index.php?option=content&task=view&id=30&Itemid=54](http://www.prorestauro.com/index.php?option=content&task=view&id=30&Itemid=54).

⁹⁰ Que contou com a presença de 120 peritos de 24 países.

⁹¹ A elaboração conjunta deste documento enquadra-se no período de instabilidade que caracteriza a I Guerra Mundial, agravado pelo tempo antecedente ao segundo conflito. É marcado pela grave crise económica, social e política, pela expansão de extremas ditaduras nacionalistas, pela quebra na bolsa de Nova Iorque, e toda uma série de vicissitudes que repartiram povos e consciências.

edifícios, aconselha-se a afectação dos edifícios a usos que respeitem o seu carácter e que fomentem a sua longevidade. A ser inevitável o restauro, deve respeitar-se a obra histórica e artística sem excluir estilos de qualquer época; 2) A administração e legislação dos monumentos consagram o direito da colectividade face à propriedade privada. As normas legais devem ser adequadas às circunstâncias locais e à opinião pública visando minimizar conflitos. As autoridades públicas devem poder tomar medidas face à conservação de monumentos afectos a proprietários privados, cabendo ao Serviço Internacional de Museus (SIM) publicar um quadro comparativo das normas em vigor nos diferentes estados; 3) A valorização do património edificado envolve o estudo de espécies vegetais adequadas a cada monumento e a supressão de indústria e poluição visual (publicidade e fios eléctricos) nas imediações de qualquer monumento; 4) Em relação ao restauro de monumentos recomenda-se a colaboração com especialistas das diversas áreas das ciências físicas, químicas e naturais, sendo o monumento alvo de um estudo e análise profundamente documentados de modo a ser elaborado um diagnóstico correcto e uma intervenção adequada; que o Instituto Internacional de Museus (IIM) esteja ao corrente de todos os trabalhos de conservação apreendidos; desencoraja-se a deslocação de obras móveis pertencentes ao monumento e apela-se para a preservação dos modelos originais executando-se moldes na sua ausência; 5) As técnicas passam pela conservação escrupulosa de ruínas, envolvendo a reposição de elementos originais encontrados e a identificação clara de materiais novos introduzidos, é aceitável o recurso a técnicas e materiais modernos desde que não alterem a imagem do monumento; apela-se à colaboração entre arquitectos e arqueólogos e à noção de que cada monumento é um caso específico que deve ser analisado atenciosamente; 6) A colaboração técnica e moral entre países é estimulada sendo também desejável que as associações privadas expressem interesse pela salvaguarda do património, aconselhando-se a Comissão Internacional de Cooperação Intelectual (CICI) a prenciar-se sobre trabalhos a desenvolver no âmbito da conservação; o papel da educação no respeito pelos monumentos é fundamental para a dedicação das populações, podendo os poderes públicos e educadores ajudar a sensibilizar e a criar um sentimento de pertença, desde a infância, para a protecção dos testemunhos do passado; 7) Cada país deve elaborar um inventário e arquivo onde se reúnem todos os documentos relacionados com o seu património, as publicações de cada Estado devem ser depositadas no SIM para que as possa analisar e fazer circular medidas de uniformização a implantar, aumentando também o seu entendimento através do estudo comparativo.

Carta de Veneza:

Foi aprovada no *II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos*, na cidade italiana em Maio de 1964. De forma algo redutora podemos considerar este documento (onde participaram 21 países, incluindo Portugal) uma actualização da Carta de Atenas. Começando por alargar a definição de monumento ao meio envolvente, desde que nele estejam contidas manifestações de um acontecimento histórico ou de uma civilização particular, este documento refere também que, na conservação e restauro de monumentos, devem ser usadas todas as ciências e técnicas que possam contribuir para o estudo e

protecção do património. Adianta ainda que a essência do monumento não deve ser alterada pelas intervenções, pelo que este não deve ser retirado do seu “ambiente” nem tão pouco despojado de alguma das suas partes. A intervenção deve ser feita respeitando os materiais originais e a documentação existente, bem como precedida e acompanhada por um estudo histórico-arquitectónico do monumento. Sublinha a importância das diferentes contribuições de cada época, sendo que os acrescentos que se considerem necessários devem integrar-se no carácter do monumento ao mesmo tempo que possibilitem a sua distinção e evitar o “falso histórico”. Todos os trabalhos de conservação, restauro ou escavação⁹² empreendidos devem ser acompanhados de um relatório ilustrado e sempre que possível publicado.

Em suma esta é uma Carta que manifesta preocupação não apenas com o objecto arquitectónico mas também com o seu meio envolvente, encarado como parte integrante do monumento, sublinha a necessidade de legitimar a intervenção através da documentação de todo o processo e do estudo do monumento que facilite e informe eventuais intervenções futuras.

Documento de Nara:

A redacção deste documento teve lugar no Japão em Novembro de 1994, reunindo 45 participantes, a convite da *Direcção de Assuntos Culturais do Governo Japonês* e do Município de Nara. Juntou organismos como o ICOMOS, o Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauro de Bens Culturais (ICCROM) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), com o objectivo de questionar o pensamento convencional referente à conservação do património e de debater medidas e meios de alargar horizontes, visando assegurar maior respeito pela diversidade cultural. Pretende acima de tudo estabelecer um conceito de autenticidade que salvaguarde os valores sociais e culturais de todos os países. É um documento que segue o espírito da Carta de Veneza, pretendendo alargar conteúdos em função dos interesses que se afiguram mais importantes e actuais.

Cada vez mais sujeitos a efeitos da globalização e a nacionalismos excessivos que tendem a eliminar culturas minoritárias, impõe-se o respeito por todas as facetas da memória colectiva da Humanidade. Visto ser na diversidade cultural que reside a sua riqueza, importa não só proteger como também divulgar. Sempre que as diferenças estejam na origem de conflitos, o respeito pela diversidade cultural exige que seja reconhecida a legitimidade dos valores culturais de cada uma das partes. Reforça o princípio da UNESCO, segundo o qual o património cultural de cada um é património cultural de todos, pertencendo a responsabilidade e gestão do monumento à comunidade que o gerou ou que o preserva.

As características originais, a história e o significado cultural são requisitos-base para avaliar a autenticidade de uma obra, uma avaliação que se prende a várias fontes⁹³ e que, segundo a Carta de Veneza, tem um papel fundamental não só nas intervenções como nos estudos sobre o património e na

⁹² As escavações arqueológicas devem seguir os princípios internacionais estabelecidos em 1956 pela UNESCO.

⁹³ Forma e concepção, materiais e substância, uso e função, tradições e técnicas, localização e enquadramento, espírito e expressão, estado original e evolução histórica.

inscrição de bens na Lista do Património Mundial ou noutros inventários, devendo cada um dos bens ser avaliado segundo critérios adaptados ao contexto em que se insere.

Num 1º anexo ao documento adiantam-se algumas sugestões para a sua aplicação: evitar impor fórmulas mecânicas ou procedimentos uniformizados, encorajar as diferentes culturas a desenvolver metodologias de análise, assegurar a avaliação multidisciplinar, documentar a natureza dos monumentos e sítios, de modo a construir um guia para futuras intervenções, alargar a continuação e extensão do diálogo a todas as diversas religiões e culturas do Mundo, e sensibilizar o público. Em 2º anexo constam algumas definições sobre Conservação⁹⁴ e Fontes de Informação⁹⁵.

Carta Internacional do Turismo Cultural:

Adoptada pelo ICOMOS na 12ª Assembleia-Geral no México, em Outubro de 1999. É uma Carta que assenta no princípio de que o património pertence à Humanidade e que, conseqüentemente, todos têm direitos e deveres quanto à sua protecção e compreensão. Reflecte sobre a necessidade de respeitar e transmitir valores que constituem a identidade de cada povo. Aponta o património como base para o desenvolvimento de uma sociedade e atribui um papel fundamental à gestão equilibrada da sua acessibilidade emocional e intelectual. Induz igualmente o respeito pelos interesses e direitos da comunidade de acolhimento, assim como o seu reconhecimento enquanto agente de perpetuação de valores.

Este documento assume o fenómeno complexo e em pleno desenvolvimento do *turismo cultural* como uma mais-valia para o património, representando um privilegiado meio de intercâmbio e difusão cultural, proporcionando economicamente um retorno do investimento efectuado na sua protecção, contribuindo para a valorização contínua e actualizada dos monumentos a par da sua dinamização. Alerta por outro lado para os efeitos negativos de um turismo cultural mal gerido, cujos fluxos massivos podem ameaçar a integridade ou acelerar a degradação dos monumentos e apela para o equilíbrio entre os diferentes princípios que regem uma actividade económica e os subjacentes à protecção do património, sugerindo que devem ser trabalhados em equipa, entre os vários agentes da sociedade, desde a comunidade de acolhimento, passando pelos conservadores de museus, operadores turísticos, gestores de sítios, proprietários privados até aos responsáveis pela elaboração de programas de desenvolvimento cultural.

Enumera os seus objectivos e atribuir-se o papel de encorajar e facilitar o trabalho entre conservação e gestão do património cultural, o trabalho da indústria turística, o diálogo entre responsáveis pelo turismo e pelo património, e o encorajar das propostas de programas e políticas que se traduzam numa acção integrada entre interpretação, dinamização cultural e protecção/conservação dos conjuntos patrimoniais. Do mesmo modo encoraja todas de actividades que contribuam para a melhoria das condições de gestão e de

⁹⁴ Compreende todas as operações que visam: a compreensão de uma obra, o conhecimento da sua história e do seu significado; assegurar a sua salvaguarda material e, eventualmente, o seu restauro e a sua valorização.

⁹⁵ Conjunto de fontes materiais, escritas, orais e figurativas que possibilitam conhecer a natureza, as especificidades, o significado e história de uma obra.

conservação do património, estimulando as contribuições dos responsáveis e a produção e edição de guias pormenorizados que facilitem a aplicação dos seis princípios⁹⁶ estabelecidos.

Carta de Cracóvia:

Este documento elaborado na cidade polaca em 2000, vem sublinhar a diversidade de identidades que constituem a Europa actual e em crescente ampliação, alertando para que a divergência de valores culturais pode gerar conflitos de interesse, solicitando maior atenção por parte de todos os responsáveis pela salvaguarda do património, face aos problemas e decisões a serem tomados no prosseguimento dos objectivos. Adverte para que a aproximação de diferentes identidades tem de assentar no respeito e na coexistência das respectivas características singulares. Responsabiliza cada comunidade pela gestão dos bens culturais que constituem a sua identidade, devendo a actividade na esfera material e emocional reflectir a actualização de conceitos e objectivos. Aponta a necessidade do projecto de conservação espelhar a evolução de valores sociais e científicos, e ser baseado num processo de decisão consciente. Como objectivos e métodos estão implícitas decisões e escolhas que equacionem uma perspectiva de fruição futura, acompanhando o crescente alargamento do conceito de património e desdobrando-se em diferentes tipos de intervenção que diferem com o tipo de património em causa. Procede à caracterização, na essência, do que deve contemplar a intervenção em cada especificidade do património⁹⁷.

A integridade e autenticidade dos monumentos são objectivos na conservação, solicitando um projecto apropriado às suas diferentes expressões e um programa funcional adequado a seu significado cultural. O projecto de restauro deve compreender um modo de actuar específico sobre os elementos artísticos e decorativos da arquitectura, pressupondo a formação especializada e complementar entre os elementos que constituem a equipa de intervenção. Para todos os tipos de património e respectivas intervenções, defende a ligação das técnicas de conservação à investigação pluridisciplinar sobre tecnologias e materiais usados na construção (modernos ou tradicionais). Dentro da gestão do património deve constar a análise e prevenção de ameaças, apelando à participação dos cidadãos para um desenvolvimento sustentável da comunidade. Relembra o papel da formação como fundamental para esse desenvolvimento, devendo ser contemplada legislação que reconheça graus e competências aos profissionais desta área profissional.

No fundo, a Carta de Cracóvia reflecte toda a complexidade a que se assistiu na teoria e na prática do restauro, tenta essencialmente minimizar e actualizar práticas obsoletas, digerindo mais de meio século de Normas, Cartas e Convenções Internacionais produzidas no âmbito deste *Tema*.

⁹⁶ 1) o turismo nacional e internacional é um dos principais veículos do intercâmbio cultural. A protecção do património cultural deve oferecer oportunidades responsáveis e bem geridas aos membros das comunidades de acolhimento e aos visitantes, para a fruição e compreensão do património e da cultura das diversas comunidades; 2) A relação entre os conjuntos patrimoniais e o turismo é dinâmica e deve ultrapassar os conflitos de valores que atravessam os dois conceitos. Esta relação deve ser gerida numa óptica duradoura, em benefício das gerações actuais e futuras; 3) As acções de valorização dos conjuntos patrimoniais devem assegurar aos visitantes uma experiência enriquecedora e agradável; 4) As comunidades de acolhimento e as populações locais devem participar em programas de valorização turística dos sítios patrimoniais; 5) As actividades de turismo e a protecção do património cultural devem beneficiar as comunidades de acolhimento; 6) Os programas de promoção turística devem proteger e valorizar as características do património cultural e natural.

⁹⁷ No campo do património arqueológico e na relação com a envolvente, refere-se que a intervenção deve ser baseada num carácter não destrutivo e mínimo, com metodologias e técnicas controladas, encorajando-se o recurso a novas tecnologias para a sua protecção e apresentação pública.

1.2. Contexto nacional

Os antecedentes da DGEMN e a recuperação do património monumental português

Para avaliar o fenómeno da intervenção em monumentos históricos nacionais torna-se indispensável recuar ao séc. XVIII para descrever os antecedentes que explicam, em parte, o desempenho posterior da DGEMN.

Portugal sobressai do contexto cultural europeu pela participação indirecta na recuperação e valorização do estilo Gótico, impulsionado principalmente pelos intelectuais do romantismo inglês. Consta que alguns dos nossos monumentos medievais, serviram de referência e argumento para autores como Thomas Pitt e James Murphy, na formulação de teorias interpretativas da origem e evolução deste estilo.

Dos principais aspectos na tomada de consciência e salvaguarda do nosso património, face aos inúmeros factores de ameaça de que foi alvo,⁹⁸ importa salientar o papel dos principais vultos da literatura romântica, Alexandre Herculano (1810-1877) e Almeida Garrett (1799-1854), na luta pela defesa do património face à inoperância do sistema. O fenómeno do romantismo português manifesta-se numa reacção pessimista em relação ao progresso e à exponencial delapidação de território potenciada pela indústria. Sobrevalorizava-se o peso histórico dos monumentos como veículos da memória e testemunhos de tempos passados atribuindo-lhes a especial capacidade de ilustrar fisicamente a história. Ao enaltecimento protagonizado pelas mentes eruditas românticas pôde juntar-se a contribuição da imprensa como meio privilegiado de divulgação das ideias proteccionistas, o que impulsionou o debate público e a sua formulação teórica.

À revista *O Panorama*, pôde ser reconhecida uma função pedagógica e “civilizadora”, permitindo a divulgação iconográfica e também teórica dos monumentos portugueses. Na obra de Alexandre Herculano “Os opúsculos”, publicada nesse periódico, percebe-se a influência de diversos autores como Kant (1724-1804), Victor Hugo (1802-1885) e Montalembert (1810-1870) numa franca capacidade de assimilação face a valores históricos e “nacionalistas” contidos nos monumentos, urgindo a necessidade de preservar a sua identidade.

A perspectiva de Almeida Garrett, mais sensível a valores estéticos e artísticos dos monumentos, repudiava a desvalorização moderna do património, apontando com indignação nos seus escritos o desprestígio que as alterações de uso e os acrescentos modernos imprimiam nos monumentos.

Da acção estatal destaca-se, precocemente em 1720, a iniciativa de D. João V (1707-1750) em criar a Academia Real de História Portuguesa (ARHP) que arrancou definitivamente as artes ao estado de decadência a que dominação espanhola as tinha remetido. Destaca-se ainda a figura do rei consorte D. Fernando II (1819-1885) que, apesar do seu predestinado afastamento político, chegou a governar o Reino por diversas vezes e a fazer valer atitudes proteccionistas que cedo deixaram a descoberto o seu gosto pelas artes. A ele se devem as obras de conservação desenvolvidas no Mosteiro dos Jerónimos e a reconversão do antigo Convento da Pena numa principesca residência artística que hoje conhecemos por Palácio da Pena.

⁹⁸ Primeiramente pela destruição causada pelo terramoto de 1755 e depois pelos actos vândalos da invasão francesa (1807-1811).



"Castelo de Cintra" - Johan Grimm, 1877

É de enaltecer também o papel das sociedades eruditas que foram fundadas com o intuito de batalhar pela protecção do património artístico nacional. Realçam-se as sociedades nortenhas estimulados pelas obras teóricas de História Medieval de Alberto Sampaio (1841-1908) e de Martins Sarmiento (1833-1899), às quais se juntam periódicos relacionados com os monumentos assinados por figuras como Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Marques Abreu (1874-1946), e Baltazar de Castro (1891-1967), e apadrinhados pelo então ministro Alfredo Magalhães (1870-1957), cuja alma de expediente constituiu a semente da DGEMN.

No contexto da intervenção no património português é incontornável a referência aos dois grandes momentos “anticlericais” em que a legislação liberal republicana transfere para o organismo oficial inúmeros imóveis de manifesto valor histórico e artístico até então pertencentes à Igreja. Esta desamortização dos bens a que o país assiste por duas vezes, uma em 1834 e outra em 1911, conduz o Estado a usufruir de uma situação privilegiada de intervenção sobre estes monumentos expropriados, ocupando rapidamente o *espaço cultural* deixado vago pelo Clero. Os imóveis nacionalizados (quando não eram vendidos a particulares para saldar dívidas estatais) sofriam às mãos de um liberalismo anticlerical que dava aos seus técnicos a total liberdade de actuar em edifícios sacros, segundo um espírito laico e *historicista*, desinteressado nas componentes litúrgicas dos objectos religiosos.

Depois de incorporados também o bens da Coroa, alojados os serviços públicos e pagas as dívidas governamentais, o regime jurídico do património artístico nacional, começa a mostrar a sua conduta dividida entre contradições e atropelos de competências, algo que, desde as suas primeiras medidas, será uma constante até à actualidade. Precedida pela Administração-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (AGEMN), criada em 1920 no quadro do sistema burocrático português de protecção de monumentos, nasce a DGEMN em 1929, da disputa de tutelas entre a pasta de Educação e Cultura e pasta das Obras Públicas. Oferecendo-se claramente a vantagem a esta última durante a vigência do *Estado Novo* (1933-74). *Restauração* foi o termo eleito para caracterizar os primeiros anos de actividade do novo poder político que, alicerçado ao movimento militar de Braga (1926), inaugurou uma verdadeira cruzada em favor do estropiado património arquitectónico, cujo estado de abandono e degradação serviu como símbolo, particularmente explorado, da incúria negligente e da incompetência dos regimes anteriores.

O novo organismo, criado dentro da dinâmica das Obras Públicas, respondia a uma estratégia dual do novo regime. Por um lado representava a mudança e o progresso, e por outro confirmava a evocação de memórias pátrias, através do restauro dos seus monumentos históricos, acabando estes por funcionar como documentos-símbolo da história da nação. É por ocasião das celebrações de acontecimentos históricos, das suas festividades e exposições que este estatuto assumido pelos *monumentos nacionais* sobressai com mais evidência. O próprio regime político exigia a presença do monumento para garantir a autenticidade dos factos narrados, a esta mentalidade não só esteve inerente a selecção de imóveis a restaurar, como também as próprias doutrinas de intervenção activadas. Segundo “padrões nacionalistas”, importava repor aos monumentos a sua “traça primitiva”, de acordo com o momento histórico evocado,



Mosteiro dos Jerónimos - o restauro de 1878

removendo-lhes os acrescentos posteriores que pudessem eventualmente prejudicar a leitura da *mensagem simbólica* neles contida. Pode efectivamente dizer-se que a *unidade de estilo violetiana*, encontrou no *Portugal Salazarista* um campo favorável de propagação até meados do século passado.

Dentro deste contexto facilmente se compreende que o plano de actuação da DGEMN estava condicionado por mecanismos mentais e políticos que se sobrepunham às questões de natureza técnica e artística. Aliada à componente ideológica da prática intervencionista, sobressai uma outra componente económica e propagandística, traduzida em particular na exploração da “indústria cultural” através do turismo, tarefa reconhecida ao Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e depois ao Secretariado Nacional de Informação (SNI) e na qual os *monumentos nacionais* protagonizaram um papel bastante activo.

As principais motivações que presidiam às intervenções de restauro, oscilavam entre a intenção de divulgar a cultura artística do país, através da “exploração imagética” das suas manifestações arquitectónicas, tanto quanto pelo aproveitar do estandarte da recuperação triunfalista, que eram os monumentos degradados, como propaganda simbólica de um novo regime ligado a valores “patrimoniais”.

A acção da DGEMN gerou a seu tempo várias reacções, e se a maioria foi de louvor, outras houve de pesada condenação aos princípios praticados. Apesar da censura imposta pelo regime e do débil conhecimento dos critérios de intervenção debatidos além fronteiras, dentro das críticas produzidas, fizeram-se ouvir vozes da Igreja exteriorizadas na revista *Brotéria* e também alguns argumentos accionados pela oposição ao regime, que ganharam particular veemência através de Adriano Gusmão (1908-1993).

No plano de reflexão teórica dos critérios de intervenção praticados pelo organismo público, assinala-se a faceta destabilizadora de Raul Lino (1879-1974) que, face a discursos em torno da *unidade de estilo*, protagonizados pelo director geral, se mostra bastante crítico em relação à prática decorrente de reintegração estilística. Este arquitecto, na sua breve passagem pela DGEMN, procurou contrariar toda uma filosofia de intervenção, propondo alternativas de acordo com os princípios discutidos internacionalmente. Não lhe podendo atribuir uma mudança imediata e radical no *modus operandi* do organismo, é igualmente difícil negar que sua atitude impulsionou uma lenta mudança de orientação no seio da direcção-geral a partir dos anos 50. Mudança a que não foi de todo estranha a evolução dos estudos de História da Arte em Portugal, com a respectiva valorização da arte maneirista e barroca e a aproximação entre Serviços de Monumentos e outras instituições culturais orientadas para o estudo e salvaguarda de obras de arte⁹⁹.

Por outro lado, também o intercâmbio que se estabelece a nível internacional, a propósito do estudo dos castelos¹⁰⁰, permite aos técnicos portugueses a participação em questões internacionais de defesa do património arquitectónico monumental, comparecendo em 1964, na elaboração da Carta de Veneza.

⁹⁹ Algo que ocorre devido ao estreitamento de relações entre alguns arquitectos directores da DGEMN e o professor Mário Chicó que leccionava, na altura, História da Arte na Faculdade de Letras de Lisboa.

¹⁰⁰ Instituto Internacional para o Estudo dos Castelos (IBI).

1.2.2. Separação entre Estado e Igreja

A questão da desamortização do património religioso

Em Portugal, com a instauração do regime liberal, a Igreja sofre um profundo ataque (dirigido particularmente ao Clero regular) que vai desencadear a extinção das ordens religiosas em 1834¹⁰¹ e a consequente espoliação dos seus bens. A política anticlerical associava as casas conventuais ao antigo regime, opondo-as à *Nova Ordem Liberal*, não tolerando a sua existência devido à incompatibilidade que se assumia, entre estrutura monástica e a visão liberalista de individualismo e liberdade.

Se por um lado a extinção das ordens teve um papel importante para a consolidação de um novo regime em território nacional, por outro, como aponta Francisco Soares Franco (1810-1885), a perda cultural foi evidente.¹⁰² A onda de destruição autorizada veio a culminar num processo de degradação dos imóveis sacros,¹⁰³ tanto mais que os magros rendimentos destas casas conventuais, depois das reduções impostas pelos sécs. XVIII e XIX, não conseguiam assegurar as necessárias medidas de manutenção.

Só muito lentamente a entidade estatal promoveu um serviço burocrático de protecção aos edifícios, de valor histórico e artístico, desamortizados à Igreja. O Mosteiro da Batalha constituiu a primeira iniciativa de recuperação promovida pelo Estado. Mouzinho de Albuquerque (1855-1902), responsável por este restauro, não poupou críticas aos frades pelo deplorável estado do imóvel à data da sua intervenção (1840).¹⁰⁴ Note-se que estes antigos mosteiros eram tomados apenas na sua componente artística e histórica, esfumando-se propositadamente quaisquer traços de vivência religiosa nos monumentos, recuperados apenas como símbolos “celebrativo-nostalgicos” de determinado acontecimento da história da Nação.

Para alguns dos principais vultos da literatura romântica da época, como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, a culpa no “abastardar” da pureza estilística dos edifícios religiosos não cabia, única e exclusivamente à Igreja mas também, e principalmente, aos arquitectos responsáveis pelas alterações.¹⁰⁵ Sem despir a farda anticlerical os caracterizava, foram mais equilibrados nos protestos em relação ao estado de degradação do património. Reformulando a problemática, pretendiam evidenciar o apego religioso que animou os portugueses no seu ideal de cristandade, acusando o poder central e os próprios municípios de negligência e destruição propositada dos monumentos. No fundo, pretendiam demonstrar o

¹⁰¹ A extinção das ordens religiosas foi um processo consequente mas independente da incorporação dos seus bens por parte do Estado, muitas destas ordens extinguíram-se simplesmente porque deixaram de ter meios de subsistência.

¹⁰² “Há mosteiros famosos pela sua antiguidade, santidade e grandeza, que seria uma barbaridade destruírem-se ou entregarem-se a particulares, que não farão deles uso algum”. Francisco Soares Franco, citado por NETO, Maria João, *op. cit.*, p.65-66.

¹⁰³ Já antes vítimas de vicissitudes naturais e de vandalismos provocados por invasões estrangeiras.

¹⁰⁴ Não faz quaisquer referências às circunstâncias vividas pelos seus ocupantes e pelo próprio imóvel, nos anos imediatamente anteriores ao início dos trabalhos. Semelhantes críticas fizeram-se de novo ouvir pela voz de J.M. de Almeida, provedor da Casa Pia, no que se refere ao estado do Mosteiro de Santa Maria de Belém (Jerónimos), destinado em 1833 a acolher aquela instituição.

¹⁰⁵ “Assim mesmo, hoje, em mosteiros, em igrejas, em catedrais, teríamos inestimáveis monumentos, se nesta terra, desamparada de Deus e da arte, tivesse havido um vislumbre de gosto puro. Porém, os bispos sabiam teologia e direito canónico; os cônegos, alguns, sabiam latim; os frades eram eruditos e homens de letras; mas nem os bispos, nem os cônegos, nem os frades curavam, ou entendiam de arquitectura. Entregaram tudo aos arquitectos, e os arquitectos tudo estragaram”. Alexandre Herculano, citado por NETO, Maria João, *op. cit.*, p.67.



Mosteiro da Batalha - gravura da segunda metade do séc. XIX

erro cultural em que a nova ordem incidia ao conotar as obras de arte do passado com símbolos do obscurantismo do Antigo Regime.¹⁰⁶

A par destas manifestações, também a Igreja responde às acusações de que era alvo. Monsenhor Élviro dos Santos¹⁰⁷ procurou em seus escritos apontar as causas e os remédios para a situação do património nacional. Segundo ele, as causas residiam no amortecimento progressivo da fé entre o povo, já que o culto tinha sido oficialmente desprezado; defende que a *“sublimidade da religião católica e do seu culto provoca o mais nobre sentimento e desenvolve o génio do artista”*,¹⁰⁸ e que a Igreja sempre soubera imprimir um cunho original nas artes, devendo-se-lhe manifestações muito distintas e monumentais. Considera ainda a extinção das ordens, como um dos mais duros golpes para a cultura do seu tempo, responsabilizando o Estado pela situação lamentável dos imóveis históricos fatalmente adaptados para acolher as necessidades do governo.

Todavia, devido à alegada ignorância e negligência dos seus membros, a Igreja continuava a ser acusada de influir na degradação do Património. Algo que, segundo Vilhena Barbosa (1878-1959), exigia a urgente necessidade de sensibilizar o Clero e de o instruir no sentido da salvaguarda de obras de arte, e que para tal deveriam ser introduzidas cadeiras de Arqueologia e Iconografia Cristã nos seminários religiosos.¹⁰⁹

A implantação da República, em 1910, despoletou um novo e ainda mais profundo ataque à entidade religiosa, repetindo-se a delapidação dos seus bens. Mais uma vez a Igreja era convenientemente associada à instituição monárquica instigando à feroz perseguição liberal, novos argumentos freudianos e marxistas foram evocados para reforçar o antagonismo entre regime liberal e Igreja, acusando a religião de *“ir contra o pensamento contemporâneo, de ser intrinsecamente contrária à ciência”*.¹¹⁰

Uma série de medidas legislativas foram tomadas, mesmo antes da declarada separação entre Estado e Igreja. A sequência de decretos laicizantes determinou, entre outras medidas, a expulsão dos jesuítas, o encerramento dos conventos, a abolição de todas as formas de juramento religioso, a extinção do ensino da doutrina cristã nas escolas primárias e a anulação de matrículas no ensino universitário. Porém, a reacção do episcopado português não se fez esperar, condenando a legislação anticlerical, e organizando uma nota colectiva que pretendia salvaguardar o livre exercício do culto católico, ao mesmo tempo que pretendiam ver reconhecida a personalidade jurídica da Igreja quanto ao domínio e posse dos seus bens. Estas iniciativas motivaram, por parte do Estado, duras acusações de incentivo à revolta contra o poder civil e, a

¹⁰⁶ “Os tempos são hoje outros: os liberais já reconhecem que devem ser tolerantes e que precisam ser religiosos. A religião de Cristo é a mãe da liberdade, a religião do patriotismo sua companheira. O que não respeita os templos, os monumentos de uma ou outra coisa, é mau inimigo da liberdade, desonra-a, deixa-a em desamparo, entrega-a à irrisão e ao ódio do povo.” Almeida Garrett, citado por NETO, Maria João, *op. cit.*, p.66.

¹⁰⁷ Élviro dos Santos (1855-1936) foi um insigne eclesiástico sócio da Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses (RAACAP) e pertencente a um grupo de clérigos eruditos, sensíveis ao estado das artes em Portugal.

¹⁰⁸ Élviro dos Santos, citado por NETO, Maria João, *op. cit.*, p.68.

¹⁰⁹ Note-se que, para além de uma natural falta de conhecimentos históricos e artísticos de muitos párocos, por parte da Igreja estas questões não eram de todo ignoradas, destacando-se a par de Élviro dos Santos, outras acusações e iniciativas de insignes prelados, como o bispo do Algarve D. Francisco de Avelar que apela de “bárbaras” as intervenções realizadas na antiga Catedral de Silves; e ainda o Bispo de Bragança D. José de Mariz e do arcebispo de Évora D. Augusto Nunes que chegaram a emitir circulares sobre arqueologia, destinados aos párocos das suas dioceses, onde descreviam os cuidados a ter, procurando impedir demolições ou modificações na feição primitiva do templo.

¹¹⁰ Borges de Macedo (“O tempo do Cardeal Cerejeira” in *Lusitânia Sacra*) citado por NETO, Maria João, *op. cit.*, p.72.



Alexandre Herculano (1810-1877)



Almeida Garrett (1799-1854)

20 de Abril de 1911, sai a *Lei da Separação do Estado das Igrejas*, constituindo um profundo golpe na instituição católica em Portugal.

No âmbito deste trabalho interessa apenas realçar os efeitos práticos desta legislação no que respeita às vicissitudes sofridas pelo património arquitectónico nacional que, na sua maioria é de conotação religiosa, saindo naturalmente lesado das perturbações resultantes da sua aplicação: Muitos destes imóveis comportaram reutilizações violentas e prejudiciais para a sua integridade cultural, histórica e artística. Muitos passaram a albergar as mais diversas repartições públicas, unidades de saúde ou assistência social, alguns foram transformados em escolas ou em quartéis da Guarda Nacional Republicana, sendo evidente o desgaste físico que qualquer uma destas funções provoca num edifício de “reconhecido” valor documental.

Porém, o motivo da nacionalização dos bens foi sobretudo económico, visto a Lei consentir a continuação do culto, mediante o pagamento de contribuições pelos edifícios cedidos a título de “empréstimo provisório”. O Estado passou a proprietário legal dos imóveis religiosos, possibilitando a continuidade litúrgica “na medida do estritamente necessário”, e na condição de atender às respectivas necessidades de conservação dos edifícios. Os protestos colectivos dos bispos, denunciando a lei como “injusta, espoliativa e ludibria”, apenas lhes valeu o desterro dos seus distritos eclesiásticos. Face à situação cambaleante da Igreja, os prelados não deixavam de exortar à união dos fiéis no combate à contradição gerada pelo regime democrático, onde “o parlamento, de uma nação marcadamente católica, causticava efusivamente a Igreja”.¹¹¹

Os governantes evitavam a todo o custo o diálogo com os insignes, receosos do seu poder intelectual, continuando a dirigir com precisão o ataque à hierarquia católica. Porém, a declaração de guerra por parte da Alemanha a Portugal (1916), redesenha o cenário entre Estado e Igreja. A corroboração moral que esta induzia para a participação na guerra, era evidentemente importante para o Governo, que via assim reforçada no culto cristão a sua campanha ideológico-mobilizadora.¹¹² Então em 1918 com Sidónio Pais (1872-1918), a *Lei de Separação* é finalmente revista, favorecendo algumas das principais reivindicações católicas, entre elas a posse “a título gratuito” dos estabelecimentos religiosos, “suportando sempre os seus encargos de manutenção e reparação”. Medidas que provocaram um franco desanuviamento do conflito, anunciando um clima bem diferente do qual a Igreja começa a sentir reconhecido o seu “indispensável” estatuto.

Já assumida alguma “colaboração crítica” com o estado republicano, os católicos-conservadores, vão ocupando lentamente lugar na reflexão política nacional e, com o golpe militar de 1926, são chamados a colaborar no executivo governamental. Com a instauração do novo regime ditatorial e com a influência do

¹¹¹ NETO, Maria João, *op. cit.*, p.76.

¹¹² A necessidade do Estado em mobilizar homens para o conflito dá uma clara vantagem à Igreja, visto que a maioria deles pertencia ao meio rural com uma clara conotação religiosa. De igual forma, o Estado não podia dispensar a ajuda da Igreja, através da acção missionária, nas colónias da nação, alvo permanente de cobiças estrangeiras, e que já havia levado Portugal a entrar na 1ª Guerra Mundial.

dirigente católico Oliveira Salazar¹¹³ estava desencadeada a vontade de melhorar a relação com a Igreja, que vê parcialmente reconhecida a sua personalidade jurídica e os seus bens foram, por decreto, lhe entregues em uso e administração, com a excepção daqueles à data já ocupados por serviços públicos.

Confiante no compromisso com as forças laicas, a Igreja consegue posição para ripostar críticas, partindo as principais reacções da revista *Brotéria*, através de Costa Lima (1858-1931), cujo pensamento no que respeita aos problemas de salvaguarda do património artístico, aparece organizado numa coerente argumentação.¹¹⁴ Mudanças de gosto, reformas litúrgicas e necessidades funcionais determinaram a renovação dos edifícios, associados à acentuada redução de rendimentos que impedia a boa conservação dos cenóbios. Na mesma revista os *restauradores* são acusados de improvisação e falta de competência cultural para intervir em monumentos sacros, considerados selvagens os restauros com base na *unidade de estilo*; reclama-se a necessidade de formar corporações de artistas católicos, apontando como uma das razões de decadência da arte, a sua forçada separação da vida cristã.¹¹⁵ É inclusive lançado o apelo à entidade estatal para que seja feita justiça com a restituição “aos seus donos, dos conventos espoliados...”¹¹⁶

O ano de 1940 vem a constituir o momento máximo de entendimento e colaboração entre Estado e Igreja. A *Concordata*¹¹⁷ reconhece finalmente a personalidade jurídica tão ansiada pela instituição religiosa, prevendo que “os imóveis classificados como monumentos nacionais e de interesse público (...) ficarão em propriedade do Estado com afectação permanente ao serviço da Igreja. Cabendo à instituição estatal a conservação, reparação e o restauro destes imóveis, de harmonia com ao plano estabelecido de acordo com a autoridade eclesiástica, para evitar perturbações ao serviço religioso”.¹¹⁸

Deste modo, entre revisões legislativas e acordos com o poder político, a Igreja apenas recupera os bens de que era proprietária à data de 1 de Outubro de 1911 (Lei da Separação), exceptuando-se os bens das casas conventuais extintas em 1834 e aqueles que estavam já ocupados por serviços das instituições públicas. Ficava assim encerrada, com as disposições concordatárias, a legitimidade da posse e intervenção no património arquitectónico de natureza religiosa.

¹¹³ Com a ascensão de Salazar (1889-1970) à chefia do Executivo, a Igreja tinha garantido o respeito e até talvez a “recristianização” da vida social e política da nação. Ganhava um crescente reconhecimento público e até alguma capacidade de influência, com a ocupação de cargos de relevo no executivo, por parte de muitos militantes católicos. De facto, a *Constituição* de 1933 é o nítido reflexo da influência católica na organização estatal.

¹¹⁴ Costa Lima começa por questionar a vantagem da supressão dos conventos, segundo uma lógica do benefício e do proveito: “O estado ganhava a certeza de as obras de arte monumental estarem garantidamente em segurança, zeladas, carinhosamente na sua defesa e conservação, pois não se pode ignorar que a Igreja, pelos seus cânones e penas rigorosas, obriga em consciência a cuidar, guardar, defender e restaurar, com conselho e direcção técnica dos peritos, as antiguidades valiosas pelo culto, pela riqueza e pela arte” [interrogando o valor das] “restaurações dos nossos mosteiros se não reintegrarem totalmente as suas tradições de vida”. Costa Lima, citado por NETO, Maria João, *op. cit.*, p.82.

¹¹⁵ Estas ideias aparecem consolidadas nas vésperas das *Comemorações Centenárias* (1940), com a assinatura da *Concordata* e do *Acordo Missionário*, tirando evidente partido do clima favorável do momento.

¹¹⁶ “(...) mesmo aos caídos em miséria de escombros por obras e graça do liberalismo e políticas sucessivas”. NETO, Maria João, *op. cit.*, p.83.

¹¹⁷ Nas palavras de Manuel Braga Cruz a *Concordata* foi “um acordo de mútuas compensações, num inteligente e hábil equilíbrio, com repartição de benefícios recíprocos”. *Ibidem*.

¹¹⁸ Segundo o Art. 41º/1940 da CRP. *Ibidem*.

1.2.3. A DGEMN e a intervenção no património arquitectónico nacional ¹¹⁹

Como já tivemos oportunidade de verificar, a partir de 1834 com a extinção das ordens religiosas e a desamortização dos seus bens, o Estado apodera-se subitamente de um número considerável de edifícios de elevado valor histórico e artístico. Revelando-se penoso para o património religioso, durante o regime liberal assiste-se à destruição, à venda abusiva e a mudanças radicais de funções que, sem que se definisse uma política concreta de salvaguarda, deixaram as suas marcas em inúmeros imóveis de valioso significado cultural para a nação. A inoperância do sistema despertou críticas e conduziu a iniciativas individuais em prol dos monumentos por parte das mentes românticas mais eruditas.

Os primeiros passos do Estado, no sentido da protecção de imóveis de valor histórico e artístico, foram dados muito lentamente com a formação de um serviço burocrático, a *Inspeção de Obras Públicas do Ministério do Reino* (OPMR) que passou, em 1852, a *Ministério das Obras Públicas* (MOP). Entretanto, a ausência de iniciativas, no âmbito da salvaguarda do património construído, instala a crónica disputa de tutelas entre MOP e Ministério da Instrução Pública (MIP) e Belas Artes.

Em 1911, no panorama da instauração da República, a situação de espoliação repete-se com a publicação da *Lei de Separação*. No entanto a participação de Portugal na 1ª Guerra Mundial veio agravar a situação económica do país, sendo que as crescentes dificuldades orçamentais não favoreciam a excussão de intervenções nos monumentos, a par da desorganização do MOP que, devido à variedade de trabalhos e à complicada burocracia na obtenção de verbas, se viu obrigado a fundar novo organismo no seio do, então criado, Ministério do Comércio e Comunicações (MCC), vocacionado para o estudo e intervenção em edifícios e monumentos nacionais. Nasceu então a AGEMN,¹²⁰ cujo decreto foi responsável por alguma desarticulação legislativa entre os vários ministérios e os conselhos de Arte e Arqueologia. Sendo consensual que o património não beneficiava com esta dispersão de competências tornava-se cada vez mais urgente clarificar posições e delinear um plano de actuação activa, coerente e eficaz.

Em 1924 a orgânica anterior foi alterada¹²¹ optando-se por uma centralização de todos os serviços relativos a monumentos no MIP¹²² segundo duas repartições, uma responsável pelas funções consultivas e deliberativas, o Conselho Superior de Belas Artes (CSBA), e outra encarregue de dirigir o serviço de obras, a Direcção Geral das Belas Artes (DGBA). A esta última, chefiada por um arquitecto de primeira classe, cabia a responsabilidade de vigilância dos imóveis e tomada de providências necessárias à sua conservação. Guardava-se ainda um especial cuidado na reutilização de monumentos, ficando esta dependente de um parecer do CSBA.

¹¹⁹ Sobre este assunto consultar também a obra de Lúcia Rosas - *A arquitectura religiosa medieval: património e restauro (1835-1928)*. Porto: FLP, 1996. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras do Porto.

¹²⁰ Decreto-Lei nº 7 038 de 17 Outubro 1920.

¹²¹ Decreto-Lei nº 700 de 18 Dezembro 1924.

¹²² Apenas a administração de palácios ficava ainda ao encargo do Ministério das Finanças.

Contudo, a aplicação da Lei nº700 não foi imediata, irrompendo um conflito burocrático entre MOP e MIP a propósito da mudança de pelouro dos serviços de obras. Sucederam-se-lhe inúmeros decretos ora a anular a lei, ora a suspendê-la, anunciando um período de instabilidade política. O regime orgânico dos monumentos nacionais e o serviço das obras em monumentos nos anos seguintes oscilava entre os dois ministérios. Até que em 1929¹²³, o executivo presidido pelo General José V. de Freitas (1869-1921), responsável pela pasta do Comércio e Comunicações, cria a DGEMN, devolvendo assim, o serviço de obras em monumentos à tradicional dependência das Obras Públicas, e todo o pessoal, dirigente e técnico, transitava dos serviços extintos para a nova Direcção Geral. O decreto de 1929 determinava que o cargo de director-geral fosse ocupado por um engenheiro de reconhecida competência, submetido à escolha ministerial, enquanto que o director do Serviço de Monumentos seria obrigatoriamente um arquitecto de 1ª ou de 2ª classe dos respectivos quadros. O primeiro cargo recaiu sobre o eng.º Henrique Gomes da Silva (1890-1969) e o segundo é assumido numa primeira fase pelo arq.º Adães Bermudes (1864-1949) a quem rapidamente se segue António de Couto Abreu.

O arranque dos serviços será dado numa fase em que o país ansiava pelo equilíbrio financeiro e por uma definição política. Será portanto ao sabor de uma nova conduta, o Novo Regime¹²⁴, que a DGEMN vai estender a sua acção, reforçado progressivamente a sua capacidade interventiva, segundo alterações na sua orgânica interna promovidas por momentos a elas favoráveis.¹²⁵

A par do desenvolvimento das Obras Públicas levado a cabo por Duarte Pacheco, estandarte de mudança e progresso, procurou dar-se continuidade à tarefa de preservação dos *Monumentos Nacionais*. Numa das principais apostas culturais do Novo Regime, os valores de Nacionalismo são enaltecidos a favor de uma nova ideologia política: os momentos de triunfo da História da Nação servem de testemunho da grandeza do passado e justificam um presente que pretende adquirir o mesmo estatuto; para autenticar esses momentos, o regime encontrou nos monumentos nacionais uma espécie de “documentos vivos”, que tinham a particularidade de comprovar factos e figuras das épocas de glória. O *valor simbólico* de determinados monumentos, foi inteligentemente explorado, funcionando as festividades e exposições como veículo de propaganda bastante eficaz na difusão dos novos ideais.

A própria DGEMN, à mercê das novas partituras políticas, responde com intervenções muitas vezes estranhas às necessidades efectivas dos imóveis. O procedimento dos técnicos perfilhava-se em doutrinas de actuação profundamente idealistas, procurando repor os imóveis no seu *estado primitivo*, expurgando-os dos acrescentos posteriores a fim de clarificar a leitura da *mensagem simbólica*, conotada esteticamente com a época com a qual os monumentos eram identificados. A *unidade de estilo violetiana* encontrou no Portugal do Estado Novo, um campo de acção particularmente favorável para se desenvolver, mediante condicionalismos

¹²³ Momento politicamente favorável, resultante da revolução militar de 1926.

¹²⁴ Ou *Estado Novo* (Constituição de 1933, União nacional 1930, Estatuto do trabalho nacional 1933) com Salazar à frente do Conselho de Ministros.

¹²⁵ Decreto-Lei nº18 070 Março 1930, Decreto-Lei nº26 117 Novembro 1935, Decreto-Lei nº 36 314 Maio 1947.

mentais certamente diferentes dos que lhe deram origem mas que, de certa forma, propiciaram a sua sobrevivência no nosso país muito para além da sua aceitação internacional.

Ainda que esta iniciativa tenha sido tremendamente eficaz e tenha reanimado inúmeros imóveis históricos e de elevado valor cultural condenados de outro modo à ruína e ao abandono, a sua campanha foi extremamente propagandista, procurando divulgar a grandiosa obra levada a cabo pelo Regime, sendo os monumentos recuperados por traduzirem factos significativos da nossa História, em prejuízo muitas das vezes, do seu valor artístico e, sobretudo, da sua vivência cultural.

As grandes obras em prol do património arquitectónico nacional foram particularmente exploradas aquando das *Comemorações do Ano X da Revolução Nacional, do VIII Nascimento de Portugal e do II Centenário da Restauração da Independência Nacional* onde, segundo coordenadas do próprio Oliveira Salazar se procedeu a grandioso projecto de “*vestir os nossos monumentos com roupagens condicentes com o espírito do programa festivo*”.¹²⁶ As premissas ideológicas assentavam no nascimento e consolidação do reino e na independência da nação, dando-se especial atenção à zona histórica de Guimarães “berço da nacionalidade”. Neste mesmo sentido apologético e nacionalista, são os monumentos medievais que mais sofrem a intervenção dos restauradores. Os palácios são também grandes focos de actividade, onde se despendem largas somas de dinheiro público, preparando-os para hospedar condignamente as figuras ilustres que nos visitariam por ocasião das festividades.

A década de 40 registou um abrandamento no programa da DGEMN, retomando em força a sua actividade ainda antes de 1950 depois de restabelecida a paz na Europa e com o elevar do Orçamento de Estado. É neste momento que se começam projectos de *reutilização* de alguns monumentos, para fins assistenciais, sociais, sanitários e também de turismo e lazer.¹²⁷

Os anos 60 ficaram marcados pelas *Comemorações Centenárias da Morte do Infante D. Henrique*, pela última vez o regime associaria a um alto acontecimento propagandístico a expressão legitimadora dos *Monumentos Pátrios*. O sinal de “mudança de espírito” nos serviços já se vinha a anunciar, a par do envelhecimento do Estado Novo que caducava nas tentativas de reforma formuladas nas costas do velho Salazar.

Assiste-se então a uma abertura progressiva à evolução de conceitos e critérios fixados internacionalmente¹²⁸ a par de uma mobilização interna dos serviços, que contava com um grupo dinâmico de dirigentes em estreita ligação com áreas do saber como a Arqueologia e Historia da Arte, o que permitiu actualizar filosofias de intervenção. Assimilada a importância da envolvente do monumento, conceitos de

¹²⁶ Oliveira Salazar, citado por NETO, Maria João - “A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a intervenção no património arquitectónico em Portugal 1929-1999” em *Caminhos do Património*. Lisboa: DGEMN e Livros Horizonte, 1999, p.33.

¹²⁷ Entre outros exemplos: o Forte de Catalazete é adaptado a pousada de veraneio privada, o Convento de São Bento de Castris a escola agrícola da Casa Pia, o Mosteiro do Lorvão a Hospital de alienados, o Forte da Berlenga a Pousada e o Palácio de Seteais a hotel de luxo.

¹²⁸ Carta de Veneza, 1964.

sítio e *conjunto* implicaram o alargamento da área a salvaguardar, de acordo com uma noção de “conservação integrada”.¹²⁹

Pesando ainda a consciência de que a dispersão do regime jurídico do património em nada favorecia a sua consolidação. Após a revolução de 1974, é criado um despacho conjunto das Obras Públicas e da Educação e Cultura, alertando para a urgente necessidade de criação de “uma instituição que se responsabilizasse pela protecção do nosso património regida por meio de legislação adequada e eficiente”.¹³⁰ Desta consciência nasce um grupo de trabalho do qual resulta a proposta de uma nova orgânica para protecção do património histórico-cultural, apontando no sentido da integração dos serviços dispersos sem, no entanto, impor um sistema centralizador.

Noutro prisma, o crescente desenvolvimento da indústria do turismo implicava uma estreita relação de cooperação com as entidades responsáveis pelo património ambiental, cultural e artístico. Em 1977, neste domínio é formada uma equipa de trabalho para o Plano de Fomento Turístico-Cultural, no seio da qual são avaliados imóveis monumentais com características favoráveis à adaptação a pousada.¹³¹

Apesar da aparente estabilidade, continuava por definir uma política concentrada de salvaguarda e intervenção no património, contrariando as propostas de 1974 a dispersão de serviços teimava a subsistir.

A década de 90 trás uma nova orgânica no seio da DGEMN, que como consequência de inúmeras reorganizações de serviços, gabinetes e direcções regionais, esbate a tradicional divisão nominal entre os serviços de Monumentos e os serviços de Edifícios. O novo instrumento jurídico inscreve no leque de competências da DGEMN a de promover a organização e a actualização do património arquitectónico, dando esta iniciativa origem a um Inventário do Património Arquitectónico (IPA), sendo este disponibilizado para consulta pública em Abril de 1993.

O Instituto Português do Património Cultural (IPPC)¹³² criado em 1980, com funções de recuperação e valorização do património, vai dar lugar em 1992 ao Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR)¹³³, correspondente hoje ao Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR)¹³⁴ criado em 2006 que, por sua vez, resultou da fusão do IPPAR com o Instituto Português de Arqueologia (IPA) e da incorporação de parte das atribuições da agora extinta DGEMN (1929-2006).

A Empresa Nacional de Turismo (ENATUR) que explora a rede de Pousadas de Portugal, apesar do sufixo “nacional”, consiste actualmente numa sociedade anónima privatizada desde 2003.

¹²⁹ A correcta salvaguarda do monumento não dependia apenas do arquitecto mas cada vez mais de uma acção multidisciplinar onde interagem disciplinas como a Antropologia, História da Arte, Engenharia, Estruturas, Química, Geografia, etc.

¹³⁰ Despacho n.º 45/74 de 11 de Novembro. Cf. *Caminhos do Património*, op. cit., p.39.

¹³¹ Pousadas ENATUR: Santa Marinha da Costa; Santa Maria do Bouro; Flor da Rosa; Nossa Senhora da Assunção; D. Afonso II; D. João IV; etc.

¹³² Decreto-Lei n.º 34/80, de 2 de Agosto.

¹³³ Decreto-Lei n.º 106-F/92, de 1 de Junho.

¹³⁴ Decreto-Lei n.º 96/2007 de 29 de Março.

Critérios de intervenção

De modo geral, pode dizer-se que o corpo de técnicos e dirigentes da DGEMN, não cultivou o debate teórico em torno dos princípios de intervenção. Foram enunciados alguns preceitos, em textos dispersos e editados pelo organismo, mas por vezes apresentando conteúdos opostos ou pouco coerentes.

A famosa colecção de *Boletins*¹³⁵ editados pela DGEMN tratava-se na altura, de uma iniciativa de exposição pública dos “feitos grandiosos” daquele organismo, que se acreditava terem sido empreendidos segundo critérios correctos e seguros dentro de um quadro mental já definido. Segundo o director-geral tratava-se de um conjunto de dados que pudessem informar a critica acerca dos trabalhos realizados. Um conjunto de publicações acerca de alguns dos monumentos sobre os quais se cumpria um plano de acção da responsabilidade daqueles Serviços que não apresentava, salvo algumas raras excepções, a preocupação em defender ou justificar os critérios de actuação utilizados. A “nota histórica”, normalmente encomendado a personalidades exteriores à DGEMN, limitava-se a estabelecer alguns factos relacionados com o imóvel, dispensando uma mais aprofundada investigação documental, artística ou arqueológica. O resumo dos trabalhos e a sua enumeração eram redigidos sem grandes explicações pelos técnicos responsáveis pela intervenção, assim como os levantamentos gráficos editados. Todos os intervenientes mantinham o anonimato e cada *Boletim* aparecia sobre a responsabilidade global dos Serviços.

Segundo o mesmo preceito, também os poucos textos dispersos que expressam, de algum modo, uma filosofia de acção permanecem anónimos, salvo algumas excepções publicadas em 1935, no Boletim nº 1, que vêm assinadas pelo director-geral (eng.^o Henrique Gomes da Silva). Neste texto¹³⁶, pretendia-se vincar a diferença com que o Serviço de Monumentos actuava, comparativamente ao passado político anterior à revolução Militar. O director não poupa criticas aos antecessores, notando que lhes faltou sempre “*um exame minucioso do estado do Monumento e das possibilidades de uma restauração sólidamente baseada em elementos que não ofereçam dúvidas*”¹³⁷, atitude esta que, supostamente, norteava a acção dos seus técnicos no sentido de conferir aos monumentos “a pureza da sua traça primitiva”, procurando refazê-los dos “atentados cometidos” no séc. XVII e XVIII.

O corte que se pretendia estabelecer, com a criação da DGEMN, é reforçado nas linhas de apresentação do primeiro boletim, recaindo o tom crítico, inspirado certamente em escritos de Alexandre Herculano, sobre as intervenções realizadas antes de 1929. Estas declarações quanto aos critérios a seguir pela DGEMN no restauro do património arquitectónico português, apenas reflectem uma filosofia “fora de época”, anunciada há

¹³⁵ Consistindo, mais concretamente, numa pequena monografia histórica sobre o edifício, que figurava nas primeiras páginas, seguida de um enunciado das obras realizadas pela Direcção-Geral, e finalmente, uma série de elementos gráficos (entre desenhos e fotografias) que ilustravam a narrativa dos trabalhos e que traduziam a situação do imóvel antes e depois da intervenção.

¹³⁶ Que seria o texto-base de uma comunicação sua, apresentada no ano anterior ao 1º Congresso da União Nacional.

¹³⁷ Boletim nº1. Lisboa: DGEMN, 1935, p.19.

quase um século pelos seguidores do restauro estilístico.¹³⁸ Na prática a mudança de actuação não foi sentida, na verdade até se nota alguma continuidade de preceitos a par da transmissão legal de competências entre a antiga 3ª Repartição do Ministério da Instrução e a DGEMN.

O gosto pelo *mediavalismo* e o regionalismo latente projectam esta actividade restauradora, da qual sobressai Baltazar de Castro como grande responsável pelas primeiras intervenções no Norte do país. A Sul, Couto Abreu que, continuava a dirigir as obras da Sé de Lisboa desde 1911, demonstra uma atitude em relação ao Monumento diferente da do seu antecessor (Fuschini), que se manterá coerente até finais dos anos 30, com pequenos ajustes ao interesse político e à disponibilidade das verbas.

Nos primeiros anos de actividade, tal como no período que a antecedeu, os princípios orientadores das iniciativas de restauro protagonizados pela DGEMN junto dos monumentos, pautaram-se por uma “reintegração arquitectónica”, baseada na “pureza de estilo” que incluía o sacrifício de elementos de épocas posteriores, considerados como atentados estéticos à harmonia do conjunto. Os monumentos eram restaurados, segundo a crença de que traduziam factos significativos da História da Nação, em detrimento, muitas vezes, do seu valor artístico. A mentalidade da época, e principalmente o momento político em que se inscreviam estas intervenções, favoreceu a filosofia de actuação adoptada, que tirava partido dos edifícios de maneira simbólica, exibindo-os ao povo como “testemunhos vivos” do passado, de acordo com perspectivas históricas criteriosamente delineadas e que serviam de propaganda ao Novo Regime.

No ano de 1941, nas linhas introdutórias do boletim nº 24, os dirigentes revelam a necessidade de repassar a mensagem subjacente aos seus princípios, como já o havia feito em 1934 o seu director-geral. Esta postura defensiva por parte da DGEMN explica-se na vontade de reprimir críticas que entretanto se começavam a ouvir, refutando as acusações de “fúria demolidora” de que tinha sido alvo. Estas acusações teriam surgido a propósito de um artigo no *IX Boletim da Academia de Belas-Artes*, da autoria de um “ilustre académico” cuja identidade não era revelada.¹³⁹ Artigo que, de forma inteligente, sem se referir em concreto à actividade da DGEMN, estabelece uma profunda crítica às teorias de Viollet-le-duc, acusando-as de irresponsáveis pela fabricação de “novos monumentos”, devido à obsessão pela *pureza de estilo*.¹⁴⁰

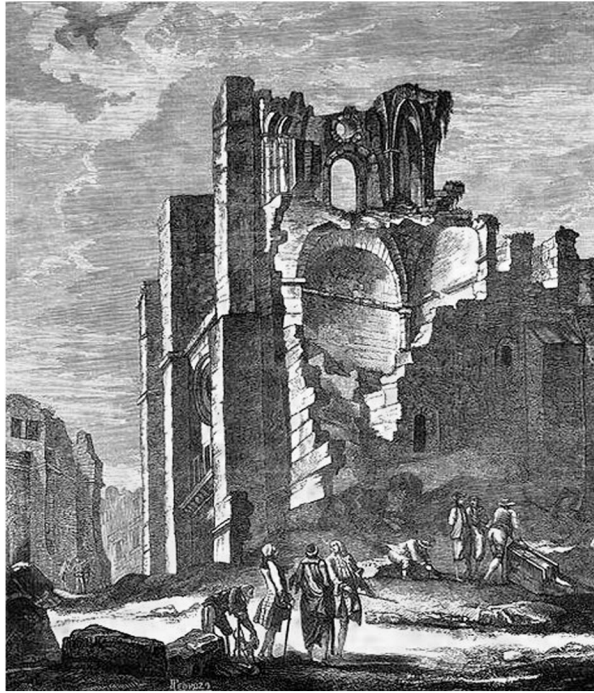
O “contra-ataque” por parte dos dirigentes da DGEMN a estas acusações¹⁴¹ não se fez tardar, nomeando inúmeros exemplos demonstrativos do equilíbrio e do aperfeiçoamento de atitudes dos seus técnicos.

¹³⁸ “*Importa restaurar e conservar, com verdadeira devoção patriótica, os nossos monumentos nacionais, quer como padrões imorredouros das glórias pátrias (...) quer como opulentos mananciais de beleza artística, êles possam influir na educação das gerações futuras (...); o critério a presidir a essas delicadas obras de restauro não poderá desviar-se (...) de modo a integrar o monumento na sua beleza primitiva, expurgando-o de excrescências posteriores e reparando as mutilações sofridas, quer pela acção do tempo, quer por vandalismo dos homens (...) serão mantidas e reparadas as construções de valor artístico existentes, embora se encontrem ligadas a monumentos de caracteres absolutamente opostos*”. Gomes da Silva, Boletim nº1, *op. cit.*, p.20.

¹³⁹ Tratava-se de um texto escrito por Raul Lino a propósito da Sé do Funchal. A autoria surpreende, visto que à data, Lino era chefe da Repartição de Estudos e Obras de Monumentos, ocupando uma posição hierárquica imediatamente a seguir ao director dos serviços (Arq.^{to} Baltazar de Castro).

¹⁴⁰ “*Que tudo expurga, sem levar em conta a poética da alma de cada construção, à qual retirava o seu carácter pitoresco, revivido nas cantarias antigas e arruinadas, cobertas pela patine do tempo e pela sua importante envolvente urbana e paisagística*”. Raul Lino citado por NETO, Maria João, *op. cit.*, p.236.

¹⁴¹ Consideradas “ingénuas e desligadas da realidade”, e concluindo que esta “*poesia suave*” de “*manter as ruínas*” pode conduzir ao “*deixar cair, arruinar, a perder-se para sempre todo o património artístico da nação*”. O autor é inclusive convidado a “*conhecer os nossos monumentos e proceder a estudos sobre cada um deles para se poder pronunciar sobre a melhor orientação a seguir no seu restauro*”. Boletim nº24. Porto: DGEMN, 1941, p.13.



Sé Lisboa após o terramoto de 1755 | Sé de Lisboa após os restauros do séc. XIX



Sé-Catedral de Lisboa | 2004

Destaca-se o exemplo de “contenção reintegradora”, subjacente ao restauro da Sé de Lisboa que, apesar de existirem bastantes elementos que possibilitassem a reconstrução da anterior capela-mor gótica, ter-se-á optado por manter, por respeito, a construção oitocentista.

Não se sabe ao certo como foram encaradas estas divergências no seio do organismo, já que nada se manifestou em termos de ordem de serviço ou ofícios (como já acontecera com outros dirigentes técnicos). Raul Lino, autor das contestações, continuou a exercer a chefia de Estudos e Obras em Monumentos com total normalidade, exprimindo livremente as suas ideias em inúmeros pareceres emanados dessa repartição. Questiona-se até que ponto, teve Gomes da Silva consciência desta clivagem de atitudes, até porque Raul Lino aterrara num meio “hostil”, onde o desconhecimento crítico de alternativas à *unidade de estilo* impedia a aceitação, e até a compreensão, das suas reflexões. Os outros técnicos não partilhavam dos seus conceitos, tanto que o próprio meio cultural não era permeável à reflexão crítica sobre diferentes teorias anunciadas na Europa,¹⁴² também as intenções de contrariar a unidade de estilo, não passavam disso mesmo, intenções, com uma argumentação pouco consistente.

Nos pareceres emitidos por Lino¹⁴³, ao contrário do tradicional “concordo” ou “não concordo”, surgiam várias linhas que definiam o seu pensamento, expondo os seus argumentos e apontando o que considerava ser a melhor solução para cada caso concreto. Em contrapartida, Baltazar de Castro, tinha demonstrado uma sensibilidade bem diferente, preferindo claramente o estaleiro de obras ao gabinete de trabalho para tomar decisões e resolver os problemas levantados.¹⁴⁴ Este arquitecto e Couto Abreu promoveram autênticas escolas de canteiros, nos estaleiros montados em torno dos monumentos.

Em 1948 surge uma perspectiva inédita por parte da DGEMN que, no texto publicado a propósito dos 15 anos de Obras Públicas, deixa transparecer uma filosofia de intervenção distinta de qualquer edição anterior¹⁴⁵. A palavra *restauro*, ao longo de algumas páginas não aparece, sendo substituída pela palavra *conservação*, contraposta a uma ideia de *reintegração*, considera “*uma noção perigosa que já causou grandes prejuízos artísticos, grandes danos na sensibilidade da gente (...) admitimos que Viollet-le-duc, no seu tempo, nutrisse uma ideia de restaurar diferente da dos nossos dias, o que nunca lhe perdoaremos é de que sua concepção de restauro dos monumentos houvesse resultado uma tal baralhada de verdade e artifício que nos destruí para todo o sempre não poucas fontes de profunda emoção*”.¹⁴⁶ Também John Ruskin é evocado neste comunicado, a propósito das *Sete Lâmpadas da Arquitectura*, que deveriam sempre iluminar o arquitecto na sua missão de *conservador*. Tudo indicava que a filosofia de intervenção apresentada por Lino se tinha conseguido impor no seio da DGEMN, contudo e surpreendentemente, pela mesma ocasião Gomes da

¹⁴² As próprias ideias de Viollet-le-duc não eram assimiladas em pleno, emergindo apenas nos seus aspectos mais radicais.

¹⁴³ Dada a facilidade de redacção que o assistia e a sua inegável cultura, nos seus pareceres surgem frases como “*em favor da autenticidade do monumento; grandes perigos das supostas restaurações; natureza essencialmente pitoresca do vetusto edifício; julgo louvável que se trate apenas de conservar e não de restaurar no sentido comum, aquilo é uma ruína e de ruína não tem de passar*”. Raul Lino, citado por NETO, Maria João, *op. cit.*, p.238.

¹⁴⁴ Onde quase sempre o empirismo vencia a erudição e era a destreza prática que encontrava as soluções indicadas.

¹⁴⁵ Calcula-se que tenha sido escrito por Raul Lino pela própria linguagem e analogia de critérios.

¹⁴⁶ Raul Lino citado por NETO, Maria João, *op. cit.*, p.239.

Silva assina um texto inscrito no mesmo *Livro de Ouro das Obras Públicas*, onde tece considerações completamente opostas às referidas, seguindo o mesmo trilho de preceitos já expostos em 1934 no Boletim nº1.¹⁴⁷ Para o mesmo acontecimento, editam-se dois textos com filosofias opostas, uma incoerência apenas explicável através da incapacidade de assimilação de propostas alternativas a preceitos de actuação com uma já longa tradição nacional de aplicação prática. Nesta moldura, a promoção de Raul Lino a director dos Serviços, apenas pode ser explicada pelo desentendimento entre o director-geral e Baltazar de Castro, mais do que propriamente pela aceitação e triunfo de ideias face à sua linha de acção.

Os preceitos da *unidade estilística* permaneceram, tal como a posição oficial da DGEMN, que defendia a *reintegração* como princípio norteador daquele organismo. Não havia a consciência nem o conhecimento do que além-fronteiras se debatia sobre a questão, impedindo a formação de opiniões estruturadas e coerentes que abrissem novos caminhos à política de intervenção. Para combater esta realidade, o novo director técnico organiza um apanhado das várias publicações editadas internacionalmente, acerca dos princípios primordiais a ser respeitados e adoptados na prática de restauro, chegando a traduzi-los para o português e a distribuí-los abundantemente pela sedes espalhadas pelo país, o seu intuito seria informar do que tinha ficado assente nos últimos congressos internacionais de Arte e Antropologia, e principalmente, segundo o próprio, acabar de vez com a inveterada e ferrenha ideia de restituir à *traça primitiva*, conceito “que tão grandes malefícios havia já perpetuado por cá” [chegando a argumentar que] “*restituir o monumento ao seu aspecto primitivo foi pretexto para ousadas transformações que nos ofereceram uma seca lição de arqueologia em troca do motivo palpitante de evocações sentimentais, fonte de inspiração artística*”.¹⁴⁸ Neste contexto, o arquitecto entendia a capacidade da arquitectura em absorver os contributos prestados pelos diferentes tempos históricos e o respeito estético-histórico que esses acrescentos mereciam.¹⁴⁹

Aquando da sua tomada de posse como director em 1949, Raul Lino evidencia os seus preceitos de intervenção “*Não basta consolidarmos as pedras, é preciso também mantermos viva a tradição de todos aqueles valores espirituais, quer a sua missão activa ainda perdure, quer já tenha terminado*”¹⁵⁰ no entanto dada a curta duração do seu mandato¹⁵¹, reconhece não ter sido possível apreciar os resultados por ter alcançado o limite de idade para chefear o cargo. No entanto, mesmo oficialmente afastado do cargo, pôde continuar a pugnar pela condenação da reintegração estilística, como vogal da Junta Nacional de Educação.

Só mais tarde, a par dos intercâmbios promovidos pela participação de Portugal no congresso do IBI e da evolução dos estudos da História de Arte, a sua influência se começou a notar. Aproximando-se a acção

¹⁴⁷ “A obra efectuada nos últimos anos é das que afirmam que o país, sem deixar de acalantar naturais anseios pela conquista da civilização moderna, voltou ao passado no culto dos seus monumentos, reintegrando uns, conservando outros, procurando dar a todos a pureza da sua traça primitiva.” Boletim nº1, op. cit., p.9

¹⁴⁸ Raul Lino citado por NETO, Maria João, op. cit., p.261.

¹⁴⁹ “Os homens daquelas épocas não tinham, como é evidente, o sentimento arqueológico da arquitectura. Juntavam com a maior naturalidade obras num estilo da sua própria época aos monumentos mais antigos. E é bom que assim procedessem, pois desse modo nos legaram notáveis obras de Arte sinceras, e não lhes queremos mal por haverem criado por vezes conjuntos mais valiosos e interessantes do que seriam os primitivos monumentos sem estes acréscimos arbitrários”. *Ibidem*, p.262.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.240.

¹⁵¹ Cerca de onze meses até completar os setenta anos de idade.

dos Serviços de outras instituições culturais interessadas no estudo e na protecção do património. O Congresso de Veneza em 1964 e a elaboração da nova Carta de restauro fortaleceu também, e em definitivo, a *nova era* da DGEMN, aprovando de vez as contribuições das diferentes épocas para a consolidação histórica do monumento, tal como reconhecimento e compreensão da importância da envolvente ao monumento (urbana ou natural), a par das novas noções de *conjuntos* e *sítios monumentais*.

Em termos de filosofia de actuação, recentemente através da publicação do “*Caminhos do Património*”, editado em 1999, a DGEMN alega ter dado prioridade aos critérios de conservação preventiva, suportados por um investimento interdisciplinar, com vista à salvaguarda da autenticidade histórico-artística dos imóveis.¹⁵² Muito amplo e diferenciado o seu campo de acção, as práticas de actuação têm vindo a evoluir e alterar-se em consequência das diferentes motivações técnicas, culturais ou ideológicas. A dinamização da sua actividade tem vindo a considerar crescentemente a importância de proporcionar ao património uma “função social” e também económica, tendo em conta o seu valor para a recuperação urbana e desenvolvimento local. Igualmente, como se pode constatar, tem sabido acompanhar as evoluções tecnológicas e conceptuais, face à medidas de intervenção, do mesmo modo que tem vindo a dominar outras áreas de interacção com o mercado.¹⁵³

Principais críticas aos critérios de actuação

Como já tivemos oportunidade de referir anteriormente neste trabalho, desde sempre as políticas de actuação sobre os monumentos, nomeadamente no nosso país, foram alvo de contestações produzidas por distintos grupos sociais, algumas mais severas que outras, mas muitas delas com uma pertinência avassaladora. De princípio, estas críticas fizeram-se sentir por parte dos religiosos, descontentes com a sua situação de exclusão e indignados pela espoliação dos seus bens. Também os historiadores de arte tiveram uma palavra a dizer em relação ao desprezo demonstrado pelos procedimentos técnicos levados a cabo face a elementos integrados posteriormente. Quanto aos técnicos dirigentes da DGEMN, imbuídos num espírito nacionalista, apenas a figura de Raul Lino tomou lugar de destaque neste role de acusações, mesmo que as suas palavras tenham tido um impacto pouco expressivo à data no seio da Direcção-Geral. Noutra variante, as polémicas levantadas no parlamento, denunciam a tomada de consciência de problemas mais latos que o juízo sobre a correcção dos princípios utilizados no restauro dos monumentos nacionais. É reprovada em parlamento a falta de uma política geral de Belas-Artes, condena-se a dispersão de competências de salvaguarda, denuncia-se a inoperância dos pareceres emitidos e a total autonomia dos restauradores, e reconhece-se finalmente, por parte de alguns deputados mais sensíveis à questão artística, a gravidade de actuações irreversíveis e atentatórias à integridade dos monumentos.

¹⁵² Cf. CALDAS, João Vieira; COSTA, Vasco Martins - *Caminhos do Património*, op. cit., p. 7-15.

¹⁵³ Nomeadamente com o mercado do “turismo cultural”, cada vez mais preponderante para a divulgação e desenvolvimento económico do país.

Não cabe neste capítulo referir todas as críticas que foram dirigidas à DGEMN e aos seus procedimentos de “salvaguarda”, no entanto, no âmbito desta argumentação, torna-se importante contextualizar posições e avaliar os seus conteúdos críticos, bem como o nível de consciência que algumas figuras demonstraram em relação a esta sensível questão da defesa e conservação do património arquitectónico português.

Logo em 1935, data da publicação do primeiro boletim dedicado ao restauro da Igreja de Leça do Balio tornam-se públicas algumas palavras de repressão ao desempenho dos Serviços de Monumentos, directamente da tribuna da Assembleia Nacional pela voz de Diogo Pacheco de Amorim (1888-1976). O motivo que desencadeara estas acusações prendia-se aparentemente com a derrocada da *Torre de Santa Cruz de Coimbra*, a qual o professor universitário, antigo colega de Salazar, atribui total responsabilidade à DGEMN pela negligência de procedimentos praticados. A este pretexto desenvolve logo um rol de outras situações censuráveis àquele organismo, das quais exemplifica os casos do *Mosteiro de Lorvão*, de *Santa Clara-a-Velha* e da *Sé-Velha de Coimbra*, pelo facto de suas abóbadas, depois de destelhados, terem ficado um longo período de tempo ao sabor das intempéries. Aponta o caso da Igreja Lourosa como um perfeito desastre pelo radicalismo da actuação praticada, nomeadamente a colocação de cantarias modernas a imitar as antigas, e o novo aparelhamento das antigas pedras para reduzir o contraste de patines.

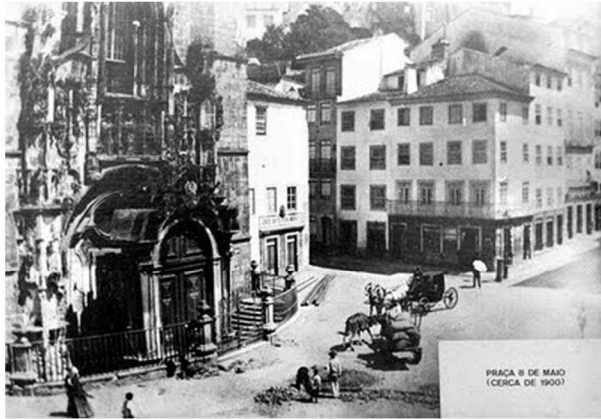
Este deputado aponta muitos dos trabalhos de restauro como impeditivos do normal desenvolvimento do culto nos edifícios e algo “desvirtuosos” pela supressão de altares e outros elementos decorativos acrescentados pelas épocas posteriores. Crítica reforçada pela colegiada de Guimarães que acusa a DGEMN de utilizar critérios que em nada contemplam a vida religiosa dos edifícios, sendo conduzidas obras sem qualquer consulta aos clérigos interessados, levando a graves atropelos iconográficos por motivos de ignorância da parte dos técnicos. Os párocos viam-se levados a crer que muitas das obras eram de motivação anti-clérical e que a sua planificação era propositada para retirar o culto ao imóvel.

A década de 40, com a corrida eleitoral para as Presidenciais de 49, foi sem dúvida um dos momentos mais duros em termos de críticas para a DGEMN que fazia parte de um importante sector do Governo. A censura tinha sido aliviada para dar lugar à campanha eleitoral e os opositores ao regime esforçavam-se por atingir os governantes. Aproveitou-se então a oportunidade para atacar um dos estandartes da falange ideológica do Regime - os *Monumentos Nacionais* - usados enquanto símbolos de um passado glorioso que o presente estava determinado a continuar. Denunciava-se a forma como o património arquitectónico servia esse projecto à mercê de uma política orientada para evidenciar apenas os elementos considerados “úteis”, acusando o estado de esbanjar verbas num projecto “*improvisado e por isso mesmo discutível*”.¹⁵⁴

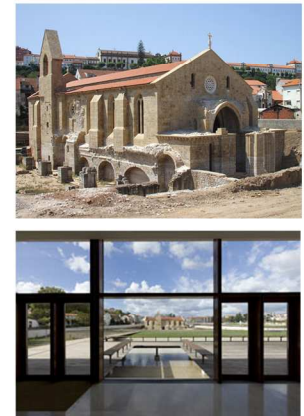
Adriano Gusmão, eterno opositor das ideias de Gomes da Silva, começa por notar inúmeras contradições de preceitos difundidos oficialmente pelo organismo¹⁵⁵ sublinhando as incompatibilidades entre noções de

¹⁵⁴ Manuel Mendes (em resposta ao ministro das Obras Públicas) citado por NETO, Maria João, *op. cit.*, p.263.

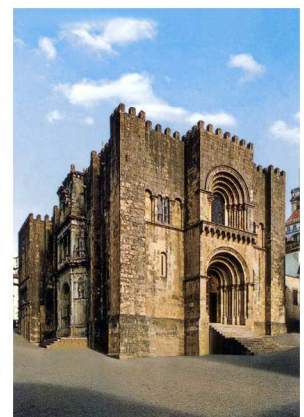
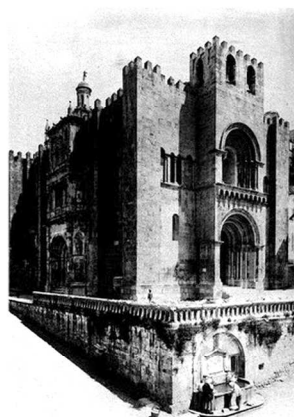
¹⁵⁵ Comunicado oficial a que já se fez referência a propósito das comemorações dos quinze anos das Obras Públicas.



Igreja de Santa Cruz de Coimbra inícios do séc. XX | durante o restauro | na actualidade 2007



Igreja de Santa Clara-a-Velha antes do restauro | durante o restauro | na actualidade 2009



Sé-Velha de Coimbra em imagens antigas | na actualidade 2005



Mosteiro de Lorvão 1956 | Junho 2005

“reintegrar” e “conservar” um edifício histórico. Acusa o organismo de nunca ter passado à prática os preceitos de conservação acordados pela *Carta de Atenas* e condena a desvalorização da arte barroca, apontando o infeliz exemplo da *Igreja de Jesus de Setúbal*, totalmente despida dos seus belíssimos azulejos e da sua talha dourada. Gusmão aponta também a “grandiosa obra de restauração” como tendo sido executada a “contra-relógio”, a fim de obedecer a interesses políticos individuais ao mesmo tempo que se construía uma gramática monumental e histórica do Regime. Põe em causa os critérios que presidiram à prioridade das intervenções, que beneficiava apenas alguns “exemplos” em detrimento de outros; questiona se eventualmente terá existido algum plano prévio com base no estado, nos problemas e nas necessidades de cada monumento. A seu ver, deveria existir uma maior ponderação na planificação de obras respondendo a necessidades concretas de mau estado, os próprios projectos deveriam ter obedecido a estudos mais aprofundados e sujeitos a uma discussão alargada, com o objectivo de evitar situações drásticas e irreversíveis. Do ponto de vista artístico, constata que as Igrejas foram muito mais abaladas que os castelos. Os seus argumentos são reforçados com referência à *Igreja da Graça em Santarém*, onde lamenta a retirada dos azulejos e do coro quinhentista, a par do rebaixamento do pavimento, que teve implicações no projecto de uma nova escada para a ligação exterior. Realça finalmente revoltante caso de *S. Pedro de Rates*, onde foi sacrificada, em nome da “pureza de estilo”, uma raríssima abóbada artesoadada.¹⁵⁶

Noutro prisma, o deputado Abel Lacerda (1921-1957) definindo os monumentos como “a expressão artística de um glorioso passado que importa defender, conservar e valorizar como expressão de uma cultura e como índice de uma civilização”¹⁵⁷ considera que o principal problema consistia na desorganização administrativa. Dado que os monumentos, em vez de estarem agrupados sobre a tutela de uma única entidade, dependiam de vários Ministérios.¹⁵⁸ O facto dos palácios, castelos e outros monumentos nacionais pertencerem a organismos diferentes, provocava uma incontrolável dispersão de serviços, que conduzia ao natural enfraquecimento do seu rendimento absoluto. A seu ver, eram estas várias interferências, destituídas de uma orientação global, que faziam gorar todos esforços na salvaguarda do património artístico nacional.

Também Bustorff da Silva vem reforçar estes argumentos a propósito da profusão legislativa existente, apontando que igualmente grave era o atropelo de disposições¹⁵⁹ e, mais do que concentrar os serviços num organismo único, impunha-se a necessidade de concentração de competências num único diploma, com o objectivo de estabelecer directrizes e dar instruções aos diferentes serviços dos ministérios. Todavia, o mais grave ainda consistia, na opinião de muitos deputados, na liberdade de acção por parte dos técnicos na elaboração de projectos de intervenção, sem os submeter a uma revisão prévia.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Cf. TOMÉ, Miguel - *Património e restauro em Portugal (1920-1995)*. Porto: FAUP publicações, 2002. p.38-39.

¹⁵⁷ Exposto no *Diário das Sessões*, nº 121, 2 Fev. 1956.

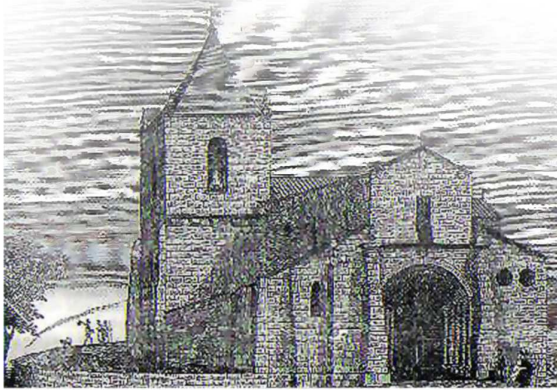
¹⁵⁸ Ministério da Educação, Ministério do Interior, Ministério das Finanças e Ministério das Obras Públicas.

¹⁵⁹ De entre o total de 44 diplomas legais em vigor, entre leis, decretos e portarias...

¹⁶⁰ De facto, essa função pertencia desde 1936 à 6ª secção da Junta Nacional de Educação, no entanto a inoperância deste organismo prendia-se com a sua insuficiência legislativa, também ele alvo do fogo cruzado, dos diferentes diplomas legais emanados dos diferentes organismos. Na realidade, havia



Igreja de Lourosa logo aóós a intervenção | a torre sineira na actualidade 2002



Igreja S. Pedro de Rates gravura anterior ao restauro | aspecto actual



Igreja e Convento Jusus de Setúbal | fotografias actuais 2003



Igreja da Graça em Santarém | fotografias actuais

fontes:
www.monumentos.pt | <http://commons.wikimedia.org> | Raquel Guedes Vaz

muitas maneiras, por parte da DGEMN e dos seus técnicos dirigentes, de contornar os pareceres emitidos por este organismo, Gomes da Silva chegou a conseguir a sua própria nomeação para vice-presidente desta Junta.

1.2.4. Turismo Cultural

O património arquitectónico e a indústria cultural do turismo

Embora *Cultura e Lazer*, possam remeter para realidades opostas, estas noções parecem ter alargado a sua charneira, admitindo a possibilidade de uma fusão fundamentada numa mentalidade pós-moderna, que se opôs à tentativa catalisadora de separar as esferas de actividade e distinguir com clareza os espaços e as classes sociais. Esta *desdiferenciação*¹⁶¹ opera, longitudinal e transversalmente, enquanto ideologia, nas mais diferentes áreas culturais e de actividades, esbatendo as barreiras, a tanto custo delineadas pelos ideais puristas do movimento moderno. Enquanto uma possível ligação entre arte e consumo era censurada pelos modernos, para o pós-moderno, esta mesma ligação parece perfeitamente natural, quando por exemplo, ao visitar um museu, espaço que abriga a cultura e expõe por excelência obras de arte, (antigamente apenas acessíveis às elites culturais) se confronta com um leque de serviços e comodidades dirigidos ao mais comum transeunte, procurando dar respostas às necessidades lúdicas e consumistas do visitante. É neste contexto que se fundem as diferentes esferas culturais com as de actividades, um espaço cultural, pode ser ao mesmo tempo um espaço lúdico e comercial, acessível à alta e à baixa cultura.

Aqui se encaixa o “turismo cultural” onde arte e história, e portanto a cultura, mas também economia, já não se encontram separados da indústria do turismo, onde tudo se consome e se resume a um espectáculo, onde a vida quotidiana de uns, a sua história e a sua memória, serve de turismo para outros.

Em Portugal, podemos apontar os anos 50 e 60 como os anos da adaptação do imóveis históricos a outras funções, nomeadamente a adaptação do monumento a *pousada*¹⁶². Estas “pousadas históricas”¹⁶³, surgem quase que naturalmente, dada a ideologia assumida na época.¹⁶⁴ Mas também pela crescente necessidade de dar alguma utilidade prática a muitos imóveis entretanto restaurados, assegurando assim, com o novo uso, a sua devida (e dispendiosa) manutenção. A ocupação destes monumentos (normalmente conventos, castelos ou fortalezas) correspondia a uma atitude muito “conservadora”, de cariz tradicionalista e algo pomposa. O monumento era entendido como uma “emanação espiritual dos mais elevados valores humanos e pátrios” pelo que a instalação da *pousada* procurava respeitar ao máximo a sua *memória*. As obras surgem publicamente como anónimas sob o alto desígnio colectivo, assumidas institucionalmente pela entidade executiva, tentando assim apagar o seu próprio significado. O tipo de intervenção correspondia em geral a uma espécie de “arquitectura de interiores históricos”, procurando geralmente a criação de um “ambiente evocativo”, com decoração e mobiliário de cariz revivalista que imitava os modelos do passado.

¹⁶¹ Termo de John Urry (*The Tourist Gaze. Textos de Antropologia do Espaço, cadeira do 2ºano*).

¹⁶² Sobre este tema consultar a obra de Susana Lobo - *Pousadas de Portugal: reflexos da arquitectura portuguesa do século XX*. Coimbra: UC, 2006.

¹⁶³ As primeiras adaptações a pousadas foram o Castelo de Óbidos (1952), o Forte de São João Baptista na Berlenga (1953), o Convento de Lóios em Évora (1965), o Palácio da Rainha Santa Isabel em Estremoz (1977), o Castelo de Palmela (1984) e o Convento de Santa Marinha da Costa (1985). Actualmente existem 18 “pousadas históricas” e uma delas fora do território nacional (convento do Carmo em S. Salvador da Bahia, Brasil).

¹⁶⁴ O sentimento solene e evocatório, do monumento como *obra-símbolo* da nação.



Castelo de Óbidos | Pousada de Óbidos 1952



Forte de São João Batista | Pousada da Berenga 1953-74



Convento dos Lóios | Pousada de Évora 1977



Castelo e Palácio Rainha Santa Isabel | Pousada de Estremoz 1977



Castelo de Santiago | Pousada de Palmela 1984

Esta espécie de trabalhos surge para os autores como uma operação “quase impura”, o ideal seria deixar o monumento “espiritualmente limpo” de qualquer uso ou função utilitária, quanto muito adaptá-lo a museu ou algum tema “culturalmente análogo”, mas a adaptação a pousada era, afinal, aceitável quase como “mal necessário” para proteger o edifício da ruína - enquanto ele fosse *habitado* estaria diariamente sobre manutenção. As obras realizadas eram consideradas inofensivas para o monumento, sempre com o intuito de o preservar ou recuperar e destinadas apenas a conciliar a “*rudeza das construções arcaicas*” [com] “*as vulgares susceptibilidades dos homens da actualidade, a quem os quatro séculos de activa civilização tornaram mais exigentes que os antepassados*”.¹⁶⁵

Devido à instabilidade política resultante da revolução de Abril (1974) e aos escassos investimentos daí decorrentes, a acção estatal em monumentos viu-se obrigada a abrandar, ressurgindo em força na transição para os anos 80, com a iniciativa de construir de novas pousadas por parte do Turismo (ENATUR).

Durante os anos que se seguiram, a relação entre arquitectura moderna e obras em monumentos alterou-se profundamente. Se por um lado, todo o processo de definição e valorização do espaço urbano e arquitectónico existente se tinha concentrado em torno das ideias de “defesa do património construído” apoiadas nas sucessivas Cartas¹⁶⁶, por outro, a ideologia moderna tinha entrado numa profunda crise de discordância perante a emergência de identidades locais, dando lugar a um “pós-modernismo” que assume uma postura de actuação quase “anti-moderna”, conduzindo a políticas de intervenção patrimoniais com tendências museológicas avessas à intervenção arquitectónica em monumentos.¹⁶⁷

É nesta fase de revolução de ideias que (re)surge a intenção de valorizar a autoria dos projectos, como forma de aumentar o “prestígio” das obras realizadas nos monumentos. Revelando alguma insegurança misturada com o individualismo e auto-afirmação característicos do pós-moderno. Embora, algumas sugestões de adaptação a *pousada* sejam discutíveis, efectivamente, este é um programa que apresenta uma enorme solidez de conteúdos: a integração e diálogo entre património e turista, assim como a grande flexibilidade e capacidade adaptativa destes monumentos, torna-os veneráveis a este tipo de transformações. O que tem conduzido, longo de mais de meio século de experiências, ao investimento sólido, e aparentemente com futuro, que dá pelo nome de “turismo lúdico e cultural”.

Segundo o historiador João Appleton, os mosteiros são, de facto, os edifícios históricos que mais se aproximam da ideia de unidade hoteleira ou de *Pousada*. Mesmo dando desconto pelas vicissitudes que todos estes edifícios passaram, principalmente depois da extinção das ordens, no séc. XIX, pode concordar-se que o seu funcionamento era semelhante ao de um hotel, com uma organização espacial que, de facto, facilita em muito a sua adaptação a pousada... verifica-se, no entanto, que esta solução de

¹⁶⁵ Boletim nº68-69. [a propósito da adaptação do Castelo de Óbidos a pousada]. Porto: DGEMN, 1952, p.21-22.

¹⁶⁶ Carta de Atenas (1931), Carta de Veneza (1964), Normas de Quito (1967), Carta da Burra (1979), Documento Nara sobre autenticidade (1994), Carta Internacional do Turismo Cultural (1999), Carta de Cracóvia (2000), etc.

¹⁶⁷ Cf. COSTA, Alexandre Alves, “Vanguarda Nacionalista” em *Caminhos do Património*, op. cit., p.67-68.

adaptação não é a única possível e talvez nem seja a melhor; mais ainda que a “moda das pousadas” como única afectação dos monumentos, pela falta de criatividade que reflecte é também preocupante, sendo por isso necessário contribuir para a inversão da “morte lenta” dos nossos monumentos causada em parte pelo seu uso incorrecto e exaustivo como pela falta de ideias.

A validade do programa é evidentemente compreendida, por permitir uma maior aproximação e, portanto, um mais apurado relacionamento com património monástico em comparação com as visitas esporádicas que duram apenas um dia ou uma manhã. No entanto, relembra-se que a função original, que ainda existe - a conventual¹⁶⁸ - é sem sombra de dúvidas a que melhor se adapta à essência destes edifícios, contribuindo para o reanimar das memórias e vivenciar no espaço e na actualidade todos os aspectos que deram origem à sua estrutura e desenvolvimento, opção que em nada interfere com as suas atribuições culturais e educativas, antes pelo contrário, tornam-se “mosteiros vivos”, a cumprir a verdadeira função para que foram construídos e não apenas “circuitos funcionais e climatizados e que, por isso, representam o fim da história que, afinal, todos desejamos que continue, com passado, presente e futuro”.¹⁶⁹

As “Pousadas Históricas Design”

As últimas duas décadas do século passado abriram caminho a um novo tipo de intervenção em monumentos: as *Pousadas Históricas Design*¹⁷⁰. *Históricas* porque procuram a adaptação de um edifício histórico, ou monumento; e *Design* porque veiculam um traço de modernidade na arquitectura.

Como de certa forma responsável por este fenómeno podemos apontar a Pousada de Santa Marinha da Costa, em Guimarães. Um projecto de recuperação, levado a cabo por Fernando Távora¹⁷¹ e realizado dentro dos serviços da DGEMN, que se estende ao longo de 12 anos sendo finalmente inaugurado em 1985.

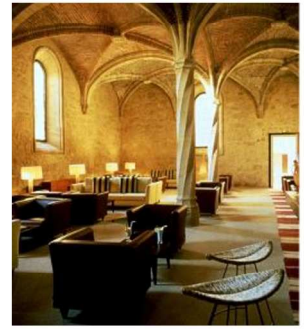
Foi um trabalho precursor na procura e concretização de um novo caminho conceptual e metodológico, que veio a influenciar uma série de obras importantes em monumentos, que se lhe seguiram já na década de noventa. O caminho apontado por Fernando Távora nesta obra foi o de uma “utilização instrumental da história como ferramenta de projecto”, ou seja, a história como disciplina colocada activamente ao serviço dos novos espaços e programas arquitectónicos. Já não se tratava apenas do defender, mais ou menos “respeitador”, do Património, ou de lhe dar uma adequada dimensão urbana e arquitectónica; tratava-se agora de fazer participar a própria História do *monumento*, tanto como a Arqueologia e a Paisagística num jogo comum de empenhos, orientado pelo arquitecto, na tentativa de ampliar “naturalmente” o edifício. De o

¹⁶⁸ Para este assunto consultar a dissertação de mestrado de M^a Antónia M. Chagas - *Mosteiro de Santa Maria de Almôster: contributo para uma proposta metodológica de conservação e valorização dos edifícios regulares*.

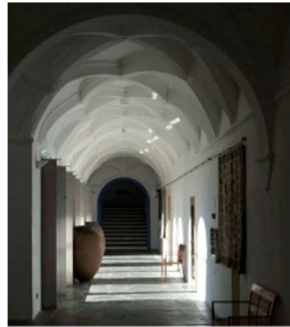
¹⁶⁹ Cf. COSTA, Alexandre Alves, “A arte de construir a transformação” in *Estudos/Património*, n^o3, Lisboa: IPPAR, 2002, p.137.

¹⁷⁰ Neste momento existem 6 pousadas com a denominação de “Pousadas Históricas Design”: A Pousada Flor da Rosa, projectada por Carrilho da Graça (Crato, 1995), a Pousada de Nossa Senhora da Assunção, projectada por José Paulo dos Santos (Arraiolos, 1996), a Pousada de Santa Maria do Bouro, projectada por Eduardo Souto Moura (Amares, 1997), a Pousada D. Afonso II, projectada por Diogo Pimentel (Alcácer do Sal, 1997), a Pousada de S. Sebastião, projectada por Isabel Santos (Angra do Heroísmo, 2006) e a Pousada de Estói, projectada por Gonçalo Byrne (Faro, 2009).

¹⁷¹ Arquitecto de referência para o desenvolvimento da Escola do Porto de onde descendem arquitectos como Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura.



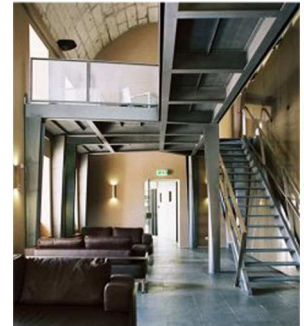
Pousada Flor da Rosa | Crato | Arq. Carrilho da Graça 1995



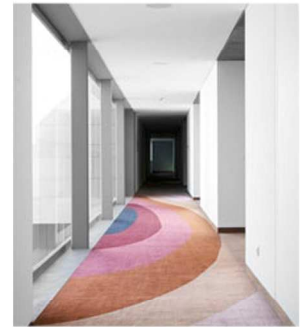
Pousada Nossa Senhora da Assunção | Arraiolos | Arq. José Paulo dos Santos 1996



Pousada D. Afonso II | Alcácer do Sal | Arq. Diogo Lino Pimentel 1997



Pousada do Forte de S. Sebastião | Angra do Heroísmo | Arq. Isabel Santos 2006



Pousada do Palácio de Estói | Faro | Arq. Gonçalo Byrne 2009

fontes:

www.pousadas.pt | Raquel Guedes Vaz

deixar crescer como se fossem os frades de setecentos a imaginar a nova ampliação. Fundamentado no sólido conhecimento do sítio e da história da arquitectura, foi assim acrescentado um novo corpo sem medo de contrapor o actual ao vetusto, fazendo recurso a uma nova linguagem, totalmente despojada e tecnologicamente algo *neo-moderna*: um revestimento da cobertura em plano metálico; uma fenestração contínua na fachada discreta de despojamento purista. No seu conjunto uma intervenção pode ser também caracterizada como uma fortíssima proposta paisagística.

A Pousada de Santa Marinha foi considerada “mãe conceptual”, de três outras novas pousadas modernas construídas em monumentos.¹⁷² A Pousada Flor da Rosa no Crato, projectada pelo arq.^{to} João Luís Carrilho da Graça e inaugurada em 1995; a Pousada de Nossa Senhora da Assunção, inaugurada no ano seguinte em Arraiolos, obra de José Paulo do Santos; e em 1997 a obra de Souto Moura em Amares, a reconversão do antigo Mosteiro de Santa Maria do Bouro a *Pousada Histórica Design*

Na Flor da Rosa, a pousada de Carrilho da Graça deixa livre e desafecta toda a área da igreja e do claustro, afirmando de modo discreto, nos espaços laterais e traseiros do conjunto, a sua área de arquitectura moderna, luminosa e imaculada.

Em Arraiolos, a proposta é a de um novo corpo, compacto e branco, em diálogo com as formas do manuelino e requintadamente introduzido no desenho de fecho do claustro central.

Finalmente na Pousada de Santa Maria do Bouro, o arquitecto assume a manutenção da expressão poética do conjunto como imagem de “ruína”: o claustro, elemento gerador do conjunto, é assumido como arcada escultórica; a cobertura, sem telha, é deliberadamente convertida num plano de terra ajardinado. O antigo mosteiro é assumido pelo autor do projecto como “conjunto de materiais” a tratar e a interpretar, e não já como obra unitária ou monumento a restaurar. O novo e o velho unem-se numa nova mutação do edifício, pelo que o novo volume é introduzido quase que invisivelmente no conjunto.

Estas três obras, consideradas “as três filhas” da Santa Marinha da Costa, indicam um caminho algo inovador e são a cara das mais recentes intervenções em monumentos portugueses. Embora de estranha subtileza, estes três exemplos são notáveis na forma como abordam a junção do novo com o velho numa intervenção patrimonial, não se limitando a seguir à risca o caminho trilhado pela obra de Fernando Távora, estes projectos procuram novas interpretações, por vezes bastante contraditórias com o conceito introduzido pela sua fundadora. A sua referência neste trabalho, ainda que talvez demasiado vaga, serve apenas de introdução a um estudo mais aprofundado da “Mãe” e da última das suas três descendentes, seleccionadas por serem as visões as mais antagónicas dentro do contexto.

¹⁷² Estas três “pousadas históricas design” só em parte foram acompanhadas pela DGEMN e apenas em termos de fiscalização de obras, porque todas as restantes incumbências foram dirigidas ou pelo IPPAR ou pela ENATUR.

2. Objectos de estudo: Santa Marinha da Costa e Santa Maria do Bouro

A adaptação a pousada de dois mosteiros portugueses

2.1. Santa Marinha da Costa

2.1.1. Fernando Távora¹⁷³

“...pretendeu-se aqui um diálogo, não de surdos que se ignoram, mas de ouvintes que desejam entender-se, afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a ruptura.”¹⁷⁴

Távora na sua relação com a *História*:¹⁷⁵

Em termos pedagógicos, Fernando Távora contribuiu em muito para sublinhar a importância do papel social do arquitecto. A sua obra é testemunho de um novo conceito de valorização do património que atribui um novo valor criativo ao construído, incluindo uma ideia de protecção capaz de traduzir a continuidade da vida e do espaço através da interpretação crítica que faz de cada obra, em cada lugar. A partir do profundo conhecimento da *nossa cultura* (motivação que procurava na História) e através da interpretação da contemporaneidade, com base na compreensão da especificidade de cada problema, Távora foi obtendo a valiosa capacidade de (re)organizar o espaço através da sua Arquitectura.

Aos vinte e quatro anos Távora redige "O Problema da Casa Portuguesa" onde afirma que *"tudo há que refazer, começando pelo princípio"*.¹⁷⁶ É um trabalho que condensa uma crítica fulcral ao *modelo formal unitário* da "casa portuguesa", revelando valores contínuos em confronto com a sua multiplicidade de

¹⁷³ Notas Bibliográficas:

Fernando Luís Cardoso Meneses de Tavares e Távora nasce no Porto a 25 de Agosto de 1923.

Licenciou-se em Arquitectura em 1952 pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP). Em 1962 realiza o concurso de provas públicas para professor agregado, acabando por ser convidado por Carlos Ramos para leccionar. Ascende a presidente da Comissão Instaladora da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP) como professor catedrático e leccionando também no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra (FCTUC) até à data da sua morte. Universidade que lhe concedeu o título de Doutor Honoris Causa.

Foi Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e equiparado a Bolseiro pelo Instituto para a Alta da Cultura nos EUA e no Japão. Frequentou o Curso de Verão do Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) na Faculdade de Arquitectura de Veneza e foi também Director-Adjunto da Escola de Verão UIA/Porto. Participou em inúmeros congressos, nomeadamente na 1ª Conferência Internacional dos Artistas/UNESCO em Veneza, e nos CIAM de Hoddesdon, Aix-en-Provence, Dubrovnik e Otterlo.

Participou no *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa* (1955), cujo trabalho de campo permitiu demonstrar que a arquitectura portuguesa tinha uma enorme variedade regional não existindo uma tipologia, nem um único modelo vernacular a seguir.

Em regime de profissão liberal foi arquitecto da Câmara Municipal do Porto, consultor da Câmara Municipal de Gaia, consultor da Câmara Municipal de Guimarães, consultor do Comissariado para a Renovação Urbana da Área Ribeira/Barredo e consultor do Gabinete Técnico da Comissão de Planeamento da Região Norte. Foi autor de inúmeros escritos de arquitectura, destacando-se "O Problema da Casa Portuguesa" que elaborou em 1947, ainda antes de completar o curso, e a importante reflexão "Da Organização do Espaço" (1962) que inaugura a sua preocupação com o papel social do arquitecto.

A sua obra foi divulgada através de várias publicações e exposições, entre elas a Smithsonian Institution (Washington), Magnas da ESBAP (Porto), Artes Plásticas II e III da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), 11 Arquitectos do Porto (Lisboa), Architectures à Porto (Clermont Ferrand), Europália 1991 (Bruxelas), Trienal de Milão e Bienal de Veneza.

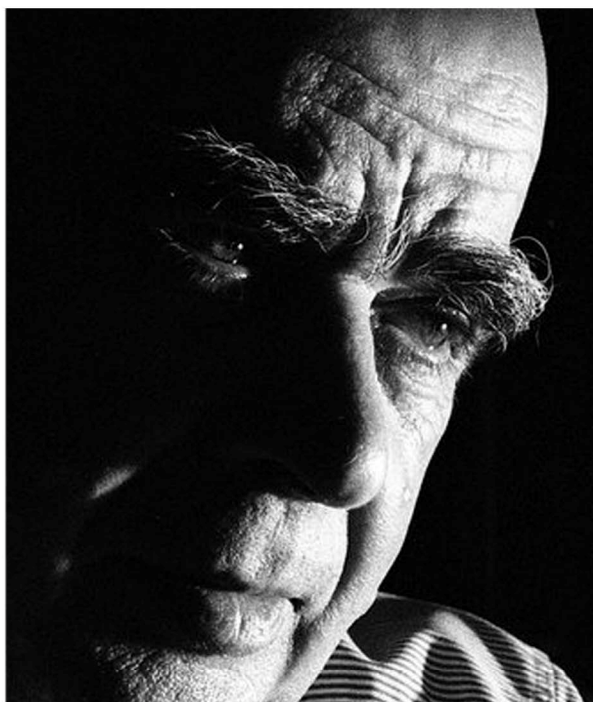
Este arquitecto foi membro dos CIAM e da Ordem dos Arquitectos Modernos (ODAM), pertenceu à Associação dos Arquitectos Portugueses (AAP) e à União Internacional dos Arquitectos (UIA). Foi Académico Correspondente da Academia Nacional de Belas Artes; Delegado das instituições de ensino ao Comité Consultivo para a Formação no Domínio da Arquitectura (CE). Foi distinguido com o 1º Prémio de Arquitectura da Fundação Calouste Gulbenkian, Prémio Europa Nostra, Prémio Turismo e Património (1985), o Grande Prémio Nacional de Arquitectura pela Pousada Santa Marinha da Costa em Guimarães (1987). Recebeu ainda a Medalha de Ouro da Cidade do Porto e a Comenda da Ordem Militar de Sant'Iago de Espanha. Existe hoje inclusive um prémio de Arquitectura com o seu nome - *Prémio Fernando Távora*.

Vítima de doença prolongada, Fernando Távora acaba por falecer a 3 de Setembro de 2005 em Matosinhos.

¹⁷⁴ Fernando Távora, citado em *Fernando Távora*, Lisboa: Blau, 1993, p.116.

¹⁷⁵ Cf. GOMES, Francisco Portugal e - *Restauro e reabilitação na obra de Fernando Távora: o exemplo da casa dos 24* [Em linha]. [consultado a 07.02.09]. Disponível em [www.<URL:http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp).

¹⁷⁶ "A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa (...). Ao contrário de uma via mais internacional ou modernizada ou arquitectura de caprichos estilísticos". TÁVORA, Fernando, "Para uma Arquitectura Portuguesa de Hoje", em *Fernando Távora, op. cit.*, p.13.



Fernando Távora | 1993

fontes:
Fernando Távora. Blau

expressões regionais; pretende romper com o *Estilo Português Suave*, revelando em troca uma arquitectura profundamente humana, enraizada na terra e fortemente ligada às *circunstâncias* locais e naturais. Inaugura-se assim a importância do estudo, sistematização e inventariação para definir a base de um novo sistema ético que elege o conhecimento como método de uma pedagogia disciplinar fundamental ao exercício da arquitectura. Durante o *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa*, a Quinta da Conceição e a Casa de Ofir foram duas obras que não esgotaram o debate, apresentando a releitura cruzada de valores da modernidade e da tradição, colocando o homem e a Arquitectura na continuidade do Tempo.

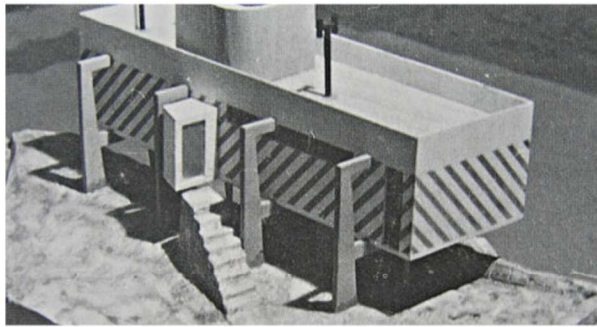
No que respeita à intervenção no Património, Távora partilha de alguns valores *ruskinianos*¹⁷⁷, todavia reconhece que o descuido e o abandono não são eticamente aceitáveis na Arquitectura. A intervir na *ruína*, questionou-se até que ponto, ou em que medida, deveria ou não, ela ser transformada. Em certos trabalhos confrontou-se com a ausência quase total da *ruína* (Quinta da Conceição), noutras foi confrontado com vestígios que não documentavam sobre a totalidade do corpo que constituía a *ruína* antes do estado de degradação (Casa dos 24). Evitou a queda da obra no estado de *ruína* (Casa da Rua Nova) ou então confortou-a quando esta necessitou de cuidados (Casa da Covilhã). Porém, ao contrário do amor platónico de Ruskin pela a ruína, Fernando Távora preferiu *tocar-lhe* quando a necessidade assim o ditou. Entre 1973 e 1976, quando intervém na Casa da Covilhã, realiza uma obra intimista onde os valores espirituais da paisagem e da arquitectura emergem como lugar transcendente da memória.¹⁷⁸

No contexto da pós-revolução liberal, Távora desenvolve a adaptação a Pousada do Convento Santa Marinha da Costa (1975-85), obra que rejeita a ruptura e o pessimismo, assumindo os valores de continuidade com História. Os estudos efectuados permitiram-lhe registar a evolução do Convento ao longo do tempo, pressupostos que constituíram razão e fundamento do próprio projecto de intervenção. Optou por uma metodologia interdisciplinar onde a concepção arquitectónica foi orientada pela informação histórica e pelos dados da investigação arqueológica. Mais tarde desenvolve o projecto de recuperação do Convento de Refóios para Escola Superior Agrária (1987-90), um projecto de “múltiplas tensões” mas que consegue compatibilizar (em termos funcionais e de linguagem) o novo programa com o antigo edifício e com o lugar. Garantindo a sua continuidade histórica e o seu significado cultural, procurou nesta obra uma cumplicidade contrastante entre novo e velho, como base na explicitação do seu crescimento orgânico, “*um apaixonante programa de intenções e um apaixonante lugar: é nosso dever tentar cumpri-los*” [numa] “*contribuição, enfim, para uma nova modernidade que se debate entre um passado a observar e um futuro a construir*”.¹⁷⁹

¹⁷⁷ “A arquitectura é como a espiritualidade do lugar”, RUSKIN, John - *Las siete lámparas de la arquitectura*, op. cit.

¹⁷⁸ “...só comecei a conhecê-la melhor quando, juntos iniciámos o romance da sua - e nossa - transformação. Havia que tocar-lhe e tocar-lhe foi um ato de amor, longo amor, longo e lento, persistente e cauteloso, com dúvidas e certezas, foi um processo sinuoso e flexível e não um projecto de estirador, foi um método de um homem apaixonado e não de frio tecnocrata, foi um desenho de gesto mais do que um desenho no papel”. TÁVORA, Fernando, “Casa da Covilhã, Guimarães, 1973-1976”, em *Fernando Távora*, op. cit., p.130.

¹⁷⁹ *Ibidem*, “Escola Superior Agrária: Convento de Refóios, Ponte de Lima, 1987-1993”, p.142.



“Casa sobre o Mar” projecto académico | Casa de Briteiros



Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição em Matosinhos



Casa de Ófir | Mercado de Santa Maria da Feira



Casa na Rua Nova | Auditório da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra



Departamento de Arquitectura da Universidade do Minho | Museu Soares dos Reis

fontes:

Fernando Távora. Blau | Fernando Távora. Electra | Raquel Guedes Vaz

A ampliação do conceito de património¹⁸⁰ é expressa numa perspectiva crítica e alargada de preservação e transformação da cidade contemporânea, transposta para o Plano Geral de Urbanização de Guimarães que Távora concebe em 1980 e que teve por objectivo o desenvolvimento da *civitas*.¹⁸¹ Ao contrário de Guimarães, o Porto no final do séc. XX, não tinha uma estratégia consistente de desenvolvimento sustentável e as acções desenvolvidas pelo Comissariado para a Renovação Urbana da Área de Ribeira/Barredo (CRUARB) no Centro Histórico, não têm dinâmica suficiente para evitar a degradação ambiental e social da envolvente à Sé. A partir de 1995 foram encomendados projectos de reabilitação da zona histórica do Porto. A Távora coube a tarefa de desenhar um edifício para a antiga *Casa da Rolaçom* (Casa dos 24), obra que, sem programa definido, lhe ofereceu liberdade para se concentrar na relação entre Arquitectura e lugar, bem como nas dificuldades morfológicas que permaneceram do processo de demolições decorrente das celebrações de 1940.

No projecto para a Casa dos 24 (1995-2003), é valorizada a integridade da cidade histórica pensando na sua necessária regeneração urbana. O *novo* edifício não se pretendeu como um fim em si próprio e o objectivo não foi restaurar a *ruína* (que já não existia), mas evitar o vazio urbano. Uma “restauração urbana” que não busca as formas originais perdidas, mas uma (re)organização do espaço que pretende minimizar as ausências e fixar o *essencial*. Távora centra-se na consciência da cidade unitária, na evolução histórica do sítio e na reinterpretação crítica do seu contexto, não manifesta qualquer propósito de efectuar uma *reconstituição* dos antigos Paços do Concelho, até porque não existiam “elementos seguros” que pudessem informar sobre a configuração exacta desse edifício. Metodologicamente afasta-se do perigo de uma *reabilitação arbitrária*¹⁸², preferindo procurar o significado da intervenção na história do local e na memória da *Casa da Rolaçom*. Opta por um novo edifício, construído inequivocamente no tempo actual mas que se orienta pela história e evoca o edifício desaparecido¹⁸³. Deixa inclusive visíveis os sinais da justaposição de um novo momento sobre os restos da alvenaria de pedra do muro de contenção existente.

No final do seu percurso profissional Fernando Távora envolveu-se sobretudo em obras de reabilitação. No Porto, para além da *Casa dos 24*, tem a oportunidade de desenvolver mais dois importantes projectos de edifícios públicos. Entre 1988 e 2001, realiza o projecto de Reestruturação e Ampliação do Museu Soares dos Reis e entre 1996 e 2003 desenvolve o projecto de restauro do Palácio do Freixo.

¹⁸⁰ Nos anos 70, cresce a consciência da necessidade de alargar da noção de património aos conjuntos históricos, já explícita em 1964 na Carta de Veneza, noção que mais tarde passou a englobar a paisagem natural e rural e os jardins históricos (Carta de Florença, 1881).

¹⁸¹ Cidade de todos os cidadãos e a definição do seu quadro futuro: “O Plano deverá transformar-se em obra de alguns em obra de todos e para todos, através, embora, de um processo certamente não isento de lutas e contradições”. Fernando Távora, citado em *Fernando Távora*, op. cit., p. 121-124.

¹⁸² A reinvenção da Casa da Torre do arquitecto Rogério de Azevedo 1939 é como um estigma do qual Fernando Távora se quer afastar. A Casa da Torre é um “...exemplo claro da facilidade com que as ruínas são reinventadas e manipuladas para servir o presente, mantendo a verosimilhança do “histórico” característica que é marca distintiva do Terreiro da Sé”, COSTA Alexandre Alves; FIGUEIRA, José, in *Monumentos nº 14*, Lisboa: DGMN, 2001, p.78.

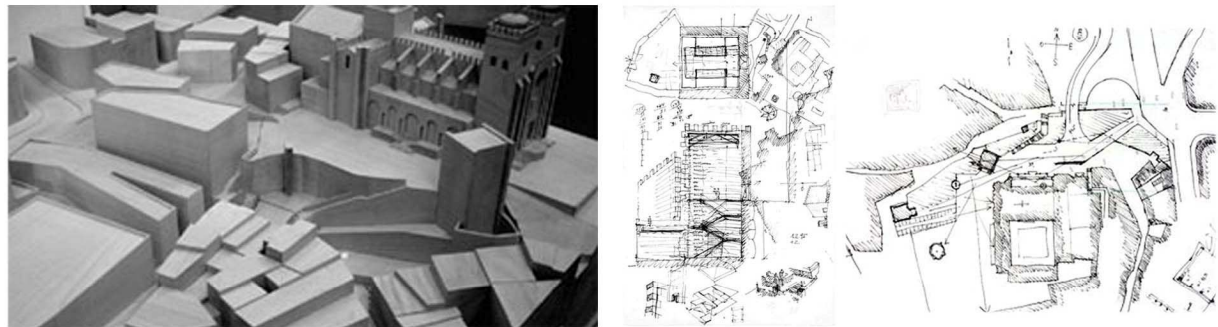
¹⁸³ “100 palmos de altura e uma sala do senado com teto em ouro é a informação segura e suficiente que constitui a ligação entre presente e passado”. GOMES, Francisco Portugal e - Restauro e reabilitação na obra de Fernando Távora: o exemplo da casa dos 24. [Em linha]. [consultado a 07.02.09]. Disponível em [www.<URL:http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp).



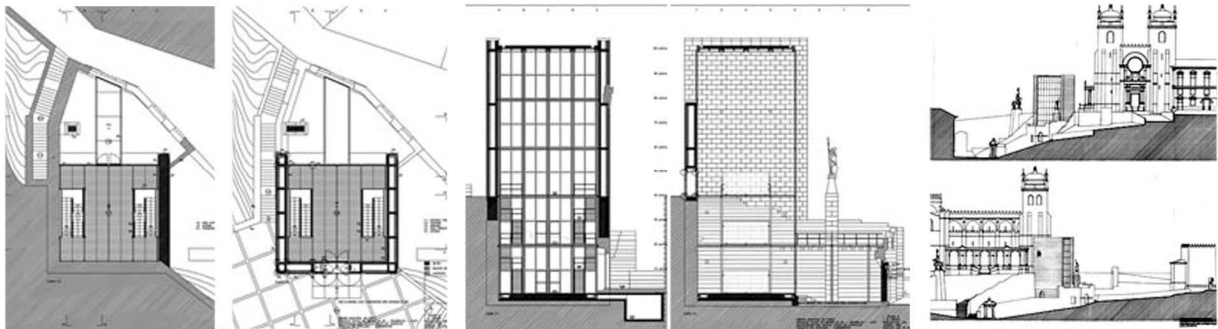
2007 - a nova Casa dos 24 | ruína da antiga Casa da Rolaçom - 1990



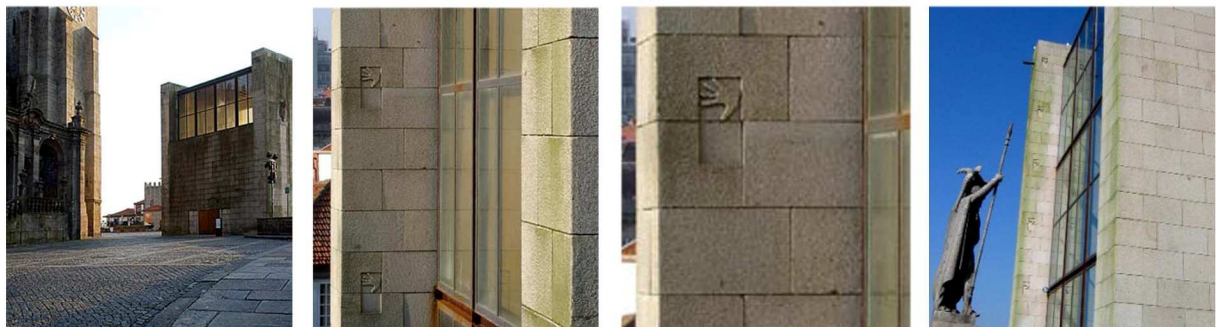
vista aérea lado poente | vista aérea lado norte



maqueta | esboços



desenhos rigorosos sem escala | plantas | cortes | alçados



vista sudeste | pormenor do palmo a negativo na pedra | estátua de S. Napomuceno

2.1.2. Convento¹⁸⁴ de Santa Marinha da Costa, Guimarães

Admite-se que o conjunto tenha sido edificado sobre um pequeno templo dos finais do séc. IX, construído, sobre um anterior estabelecimento romano, havendo vestígios de ocupações românicas e pré-românicas. Supõe-se pela sua proeminente localização que este tenha sido o local dos Paços Condais Portucalenses, e que a sua igreja tenha sido a capela palatina.¹⁸⁵

Como convento foi fundado em 1154 pela rainha D. Mafalda, esposa do primeiro Rei de Portugal. Foi entregue à ordem de Sto. Agostinho que, durante os 350 anos em que o manteve, ampliou a igreja e construiu as quatro novas alas envolvendo o claustro. Em 1528, foi lá instituída a ordem de S. Jerónimo, com um colégio que ministrava estudos preparatórios de humanidades e artes e o ensino superior em Teologia. Durante este período são executadas as principais obras de transformação, desde a construção de um novo claustro à reformulação da fachada. Os sécs. XVII e XVIII levaram à actualização estética interior, à reconstrução da nova capela-mor e às alas conventuais, alargando-se à redefinição da cerca.

Após a extinção das Ordens em 1934 o edifício passa a propriedade do Estado, sendo depois vendido em hasta pública. Em 1936 é classificado como *Imóvel de Interesse Público*. Em 1951 parte é destruída por um grande incêndio que o conduz ao abandono. Em 1977 o Estado reinicia as obras de restauro já com vista à sua transformação a pousada. O projecto de recuperação e adaptação é da autoria do arquitecto Fernando Távora que, por tal trabalho, recebe o "Prémio Nacional de Arquitectura" em 1987.

¹⁸⁴ Em termos gerais, ainda que convento possa ser considerado sinónimo de mosteiro, algumas pessoas pensam, erradamente, que os mosteiros se destinam a homens e os conventos, a mulheres. A palavra convento pode ser, especificamente utilizada para as ordens religiosas de vida activa. Enquanto a designação de mosteiro se aplica, em geral, a ordens contemplativas, vocacionadas para a clausura. *Monos* vem de só.

¹⁸⁵ Curiosidades de ocupação:

A Costa parece ter sido mais do que uma pequena sede de freguesia rural. Desde a antiguidade, sempre desempenhou uma função tutelar sobre a planície de Guimarães. A sua importância deverá mesmo explicar-se pela posição estratégica que ocupa em relação ao vale Ave, bem como por constituir um privilegiado posto de observação durante a Alta Idade Média. Tal proeminência leva os historiadores a crer que seria efectivamente na Costa que estava localizada a sede do condado portucalense (posição semelhante à escolhida pelo Rei Ramiro para o seu palácio de Naranco, sobranceiro à cidade de Oviedo). Mesmo sem se dispor de uma referência explícita aos Paços Condais, existe uma série de elementos que se conjugam para aceitar como provável a função palaciana do edifício da Costa, na sua fase moçárabe.

A Igreja de Santa Marinha aparece referida, pela primeira vez, no inventário dos bens do convento de Guimarães em 1059, citada como "Santa Maria da Lourosa", mencionada no fim do século já como "monastério da Costa". A instituição religiosa é provável ter sido criada a partir das vicissitudes que se seguiram à apropriação dos bens do convento pelo rei Leão de Espanha. A fundação do convento, envolta em lendas, é atribuída à rainha D. Mafalda de Sabóia (casada com D. Afonso Henriques em 1146) segundo um voto em honra da virgem mártir Santa Marinha, advogada das parturientes. Só no séc. XII, alguns anos depois da fundação do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, é que a casa foi entregue à ordem regente de Santo Agostinho. Mal esclarecida a data em que os cônegos deram entrada no edifício, parece inevitável considerar que a sua instalação se deu ainda no 2º quartel do séc. XII.

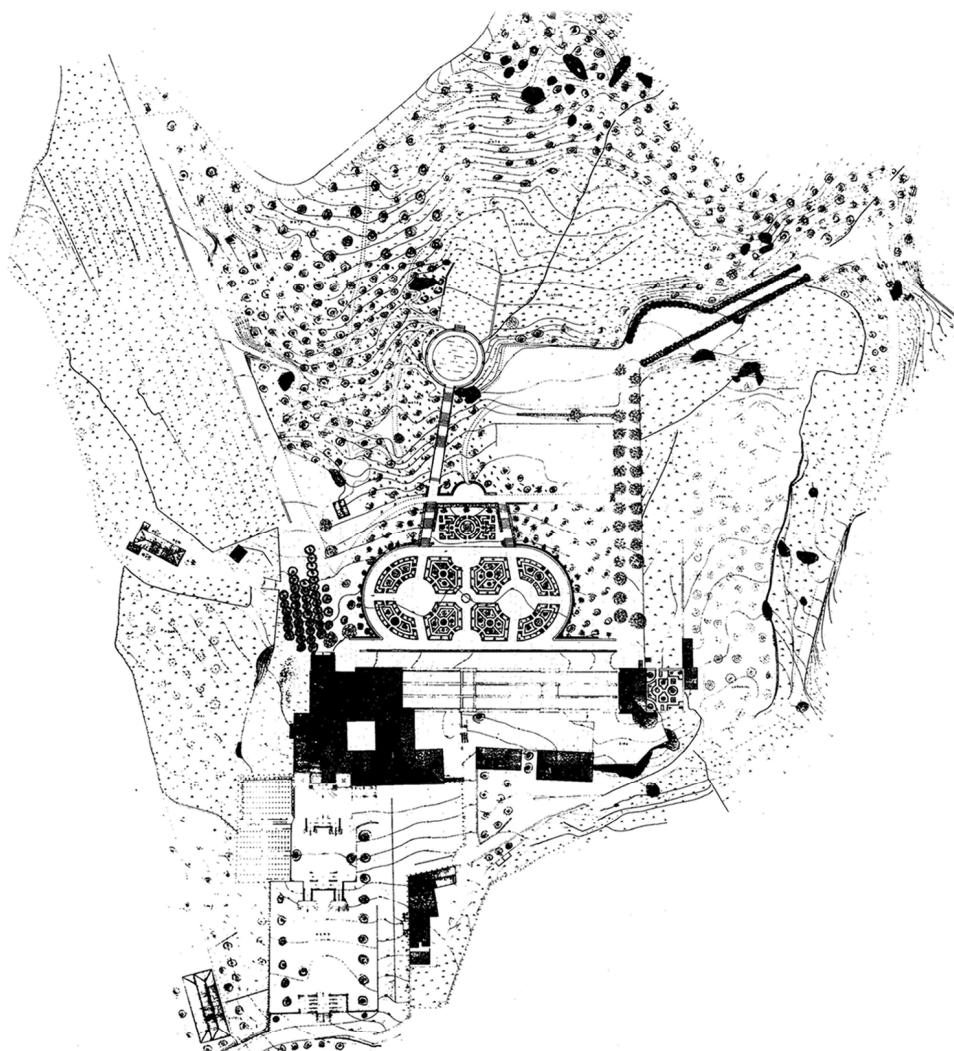
No séc. XIII, existia já uma paróquia em crescimento da "freguesia de Santa Marinha da Costa" e, na respectiva sede (o próprio convento) existia, pela mesma altura (1290) um hospício para acolher peregrinos e caminantes. A versão sobre os motivos que levaram à passagem do edifício para a Ordem de S. Jerónimo revela-se nebulosa, estando talvez o fenómeno ligado ao processo de renovação espiritual e institucional que caracterizou os finais da Idade Média. Antes mesmo do séc. XV já a Coroa manifestava a sua intenção de entregar a esta Ordem a tutela do Convento da Costa. Apesar de algumas iniciativas, o edifício manteve-se no Padroado Real continuando os agostinhos na posse efectiva da instituição. Consta que foi uma ordem do papa Clemente VII que extinguiu o convento dos agostinhos e que em seu lugar aí instituiu a Ordem de S. Jerónimo.

Após uma tentativa gorada de criar um colégio de estudos em Guimarães, coube ao recém-estruturado convento de Jerónimos o privilégio de encetar uma das mais interessantes experiências de renovação do ensino superior em Portugal no período do Renascimento. Em 1537, o príncipe D. Duarte vai estudar para esse colégio perto de onde se criava. A partir de 1539 foram conferidos graus em Artes e Teologia, sendo concedido em 1541 o alvará de D. João II autorizando os graus de licenciatura, bacharel e doutor aos estudantes de Artes do Colégio da Costa. Os favores régios terminaram com a morte prematura de D. Duarte deixando a Costa de ser uma escola principesca e, em 1553, com a passagem de Frei Diogo de Murça para Coimbra também o Colégio de S. Jerónimo foi incorporado na Universidade. No entanto, as propriedades do Convento da Costa eram bastante numerosas na época, pelo que a saída do Colégio em nada afectou a capacidade de desenvolvimento da instituição.

Em 1953, altura em que estava praticamente abandonado e em avançado estado de degradação, consta que ainda estaria sobre a tutela de um particular. Porém, sabe-se que por volta de 1932, com o regresso dos jesuítas a Portugal e a sua instalação provisória no Convento da Costa, este edifício ainda abrigou o renascimento dos estudos de filosofia por apenas 2 anos, permanecendo o Seminário Menor por mais um ano acabando por sair devido à falta de instalações adequadas. Os jesuítas ainda se mantiveram, fazendo transferir para lá uma "escola mais humanista", nela permanecendo até ao incêndio de 1951, que deixou o convento completamente arruinado.



vista geral sudoeste | setembro 1975



5 20

implantação 1978 | escala gráfica

Transformação arquitectónica do conjunto monumental:

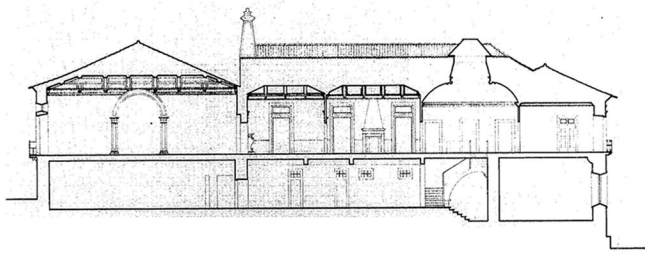
A datação de vestígios romanos é legitimada pela descoberta de uma pedra com o típico almofadado do Baixo-Império. A existência de um primitivo templo dos finais do séc. VI é igualmente corroborada pelo achado próximo de um capitel coríntio com nítidas feições pré-românicas. A implantação primitiva do templo, onde foram encontradas diversas sepulturas, coincide com a actual metade Norte do claustro, deslocada para a zona da actual igreja durante as grandes reformas do período moçárabe.

A tipologia do santuário, de abside rectangular, parece apontar para uma cronologia mais avançada, sendo provável que o oratório cristão primitivo tenha começado por aproveitar a instalação romana. O facto de não existir quaisquer indícios de transepto leva a crer que o templo tinha estrita forma rectangular. No período românico, verifica-se o engrossamento da parte central da frontaria, de modo a permitir o encaixe do pórtico, situado bastante acima do pavimento moçárabe. Admite-se que houvesse dois níveis térreos, um correspondente ao falso transepto e outro, pouco mais a cima, à capela-mor.

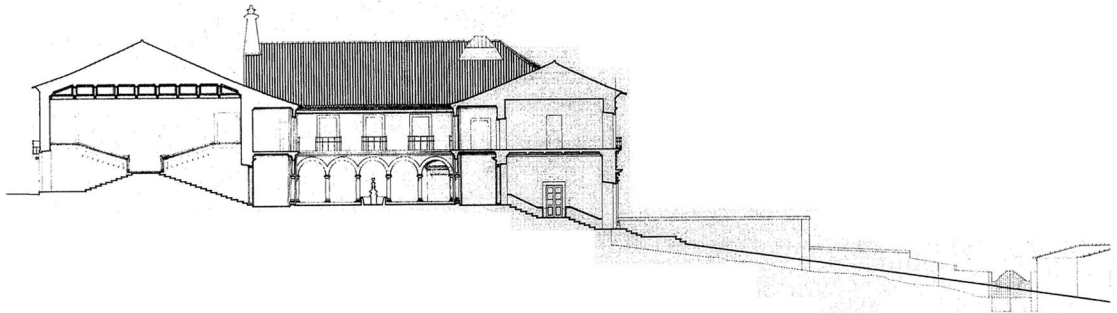
A reedificação da Igreja inscreve-se no fim do séc. XI, sendo a base da torre, a ela adoçada no extremo Sul, ainda do séc. X. Do recinto quadrangular, de paredes espessas e aparelho quase ciclópico, sobressai a rara porta ocidental moçárabe. Desta torre saía um muro em direcção a Sul, estabelecendo a ligação com um corpo rectangular, de provável uso habitacional, aparentando uma ligeira deslocação para norte face à correspondente ala românica. Confirma-se que a largura do templo se manteve desde a época moçárabe, ostentando medidas raramente encontradas em igrejas congéneres de uma só nave (cerca de 25m de comprimento por 10 de largura). As escavações feitas a Norte provaram a existência de um anexo pré-românico com condutas de água, podendo tratar-se de um antigo baptistério. O facto de o edifício estar semi-enterrado (o pavimento desce cerca de 2 metros em relação ao exterior) levou a que, mais ou menos até á cota exterior, se tenham conservado as paredes primitivas, mostrando cilhares idênticos aos da torre.

As obras do séc. XII levaram à deslocação da capela-mor para leste, tendo a abside sido edificada de raiz e avançado alguns metros para Este. A nave utilizou grande parte das paredes moçárabes pré-existentes, já o pavimento foi bastante alterado, aproximando-se do nível da cabeceira. Os cónegos regrantes de Santo Agostinho aproveitaram o anexo norte como local auxiliar de culto e mantiveram a torre do canto sudoeste, dedicando-se sobretudo à reconstrução da parte conventual. No claustro, a parede que sofreu maiores transformações foi a de ligação com a Igreja, onde as portas românicas foram substituídas criando novos acessos para o púlpito e confessionários. Na ala leste, por cima da porta da sacristia, manteve-se o arco da primitiva entrada na sala do capítulo com uma janela do seu lado direito que faria par com outra já desaparecida. O achado de um conjunto de elementos¹⁸⁶ do claustro românico permitiu a sua reconstituição

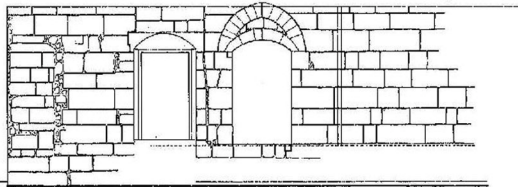
¹⁸⁶ De entre estes elementos, aproveitados no séc. XVIII para a construção de novas sepulturas, apareceu um grande número de impostas, aduelas e bases de coluna, bem como fragmentos de um fuste e de um capitel, provenientes das antigas arcarias do claustro. A decoração luxuriante, deixa transparecer a hipótese de um dos mestres que trabalhou na casa-mãe dos Agostinhos se ter transferido para Guimarães.



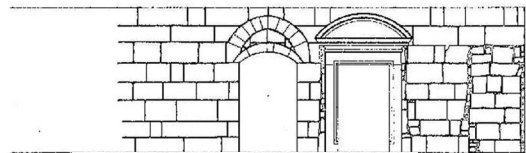
corte transversal 1975 | escala 1:500



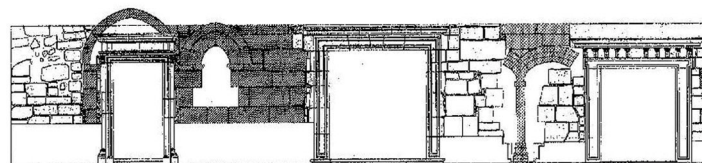
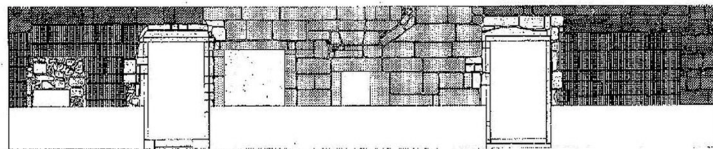
corte transversal 1975 | escala 1:500



PAREDE DA ALA SUL DO CLAUSTRO (FACE SUL)



PAREDE DA ALA SUL DO CLAUSTRO (FACE NORTE)



estereotomia 1978 | escala 1:200

que, pelo estilo das esculturas foi inscrito no final do séc. XII. Na ala Sul localizava-se a cozinha e o refeitório passando-se deste para o claustro por uma porta que ainda hoje se conserva ataiçada. Noutra sala anexa ao refeitório, através de uma outra porta da qual sobrevive apenas uma ombreira, acedia-se aos dormitórios que ocupavam toda a ala seguinte. Ao que parece, a torre moçárabe continuou a servir de portaria ao convento durante toda a Idade Média.

A prosperidade do Convento, em parte providenciada por favores régios durante a ocupação colegial, levou os monges Jerónimos no séc. XVI a efectuar algumas obras de acomodação. Uma das primeiras preocupações terá sido a criação de uma nova sala do capítulo com dupla entrada geminada, outra foi a introdução de um tímpano no arco moçárabe da torre e outro na porta Sul do claustro. Destas acções pontuais destaca-se ainda a abertura de uma passagem no ângulo sudeste do lanço Sul do claustro. Os estudos arqueológicos revelaram a ocorrência de um grande incêndio, o qual se julga ter estado na origem da ruína do claustro românico, atingindo também outras partes do edifício. Sem documentação deste cataclismo, é nos finais do séc. XVI que se dá a reconstrução do claustro e a reforma da frontaria da Igreja, sendo estes reconstruídos em puro estilo clássico.¹⁸⁷ Na mesma época foi reconstruído o coro alto (anterior ao actual) remontando ainda a este século o prolongamento dos anexos do lado Norte da Igreja, bem como o início da nova ala dos dormitórios. As descrições de que se dispõe do convento tal como estava no séc. XVI indicam que no rés-do-chão além da sacristia e da sala do capítulo, existia o cárcere,¹⁸⁸ a cozinha, o refeitório, a sala de *profundis*¹⁸⁹ e a hospedaria; no andar superior ficavam os dormitórios, a rouparia e a barbearia; na ala Este localizar-se-iam, as aulas no rés-do-chão e por cima a livraria e mais um dormitório.

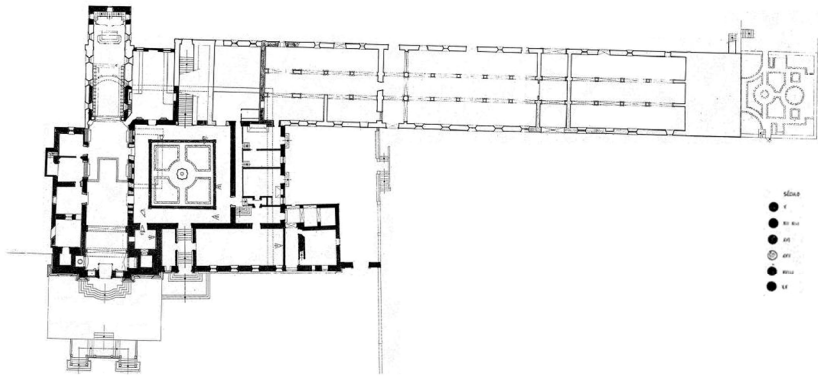
O séc. XVII vai ser determinante na renovação deste convento. A primeira grande obra data de 1628, tratando-se da ampliação da capela-mor. Em 1643, são encomendados azulejos para revestir a igreja, a sacristia e o claustro; entre 1654-55 cumpriu-se o 1º lanço do grande dormitório, o qual dava continuidade à ala leste do convento e, entre 1667-69, conclui-se o 2º arranque. Só em 1676 se terminou o 3º que veio a ligar o morro do convento com a elevação fronteira. Por esta altura deu-se a reforma das escadas do topo Norte, que ligavam o claustro ao 1º andar, bem como a construção de uma nova sala do capítulo em 1681 (ficando esta por cima da anterior). Em 1682 constrói-se a ilustre varanda, que remata e dá resposta à dificuldade técnica de construir um novo lanço de dormitórios.¹⁹⁰ Ainda neste período de prosperidade financeira foi reformulada a portaria (1703) em substituição da “acanhada” entrada na torre. Também o claustro foi submetido a alguns “melhoramentos”, sendo fechada a colunata do 1º andar (1707-08). A

¹⁸⁷ Entenda-se estilo *neo-clássico*, cujas obras foram atribuídas a Pedro Alonso de Amorim.

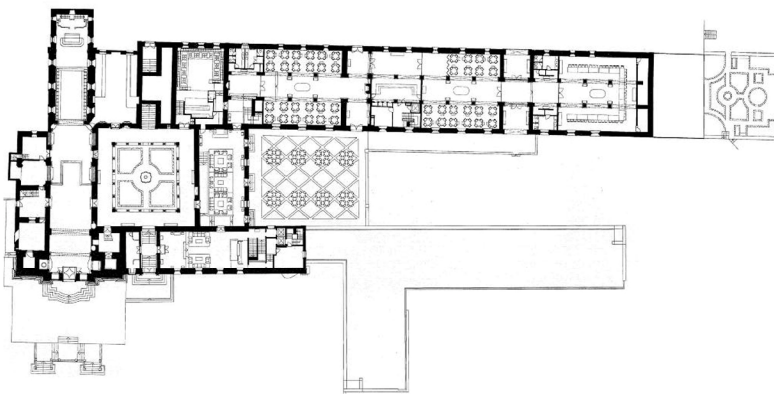
¹⁸⁸ Local de detenção, punição.

¹⁸⁹ Local de recolhimento e oração, em memória dos defuntos que escolheram sepultura no mosteiro.

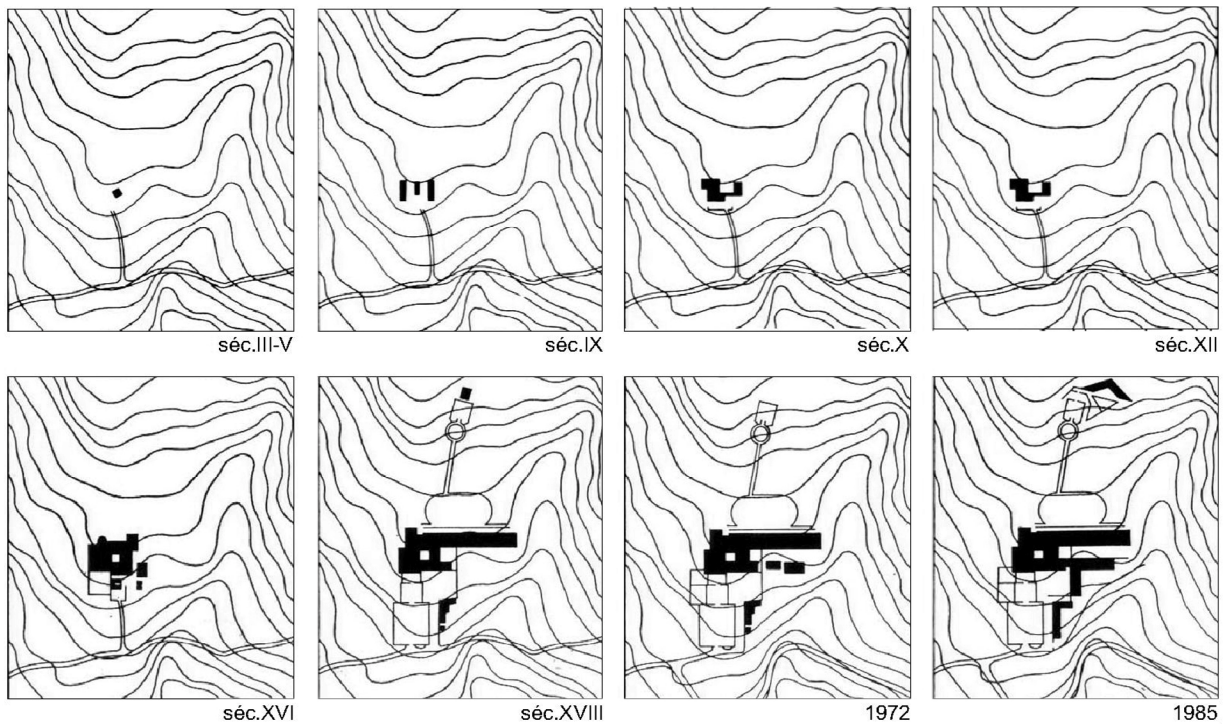
¹⁹⁰ O chafariz que lá se encontra actualmente foi colocado 25 anos mais tarde, no tempo de Frei Jerónimo de Santa Maria.



planta do piso térreo 1975 | escala 1:1500



planta do piso térreo 1985 | escala 1:1500



evolução construtiva

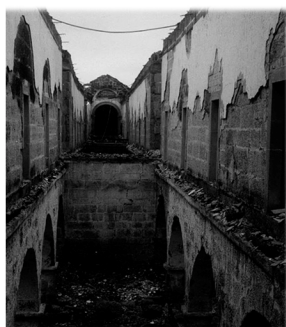
capela-mor, que já tinha sido ampliada, sofre novo acréscimo em 1713. Mais tarde procede-se à demolição das casas fronteiras e ao arranjo dos acessos exteriores, por esta ocasião completou-se também a fachada da ala ocidental que tinha ficado por concluir. A sacristia foi ampliada em 1734, rematando com a sua escadaria a modernização de toda a ala leste. Entre 1739-42 foi revestido a azulejos¹⁹¹ todo o refeitório, mais tarde forrou-se o novo dormitório, as escadas, a sala do capítulo e a varanda de Frei Jerónimo. A nova reforma da frontaria da Igreja ficou interrompida pela altura dos óculos, retomando a construção das torres em 1775. Os anos seguintes foram marcados pela reforma da capela do sacramento, pela substituição do lajeado do claustro e pela execução da talha interior da igreja. Entre 1782-85, cumpriram-se importantes obras de reparação nos soalhos, portas e janelas da zona conventual e fez-se o jardim do claustro, com a respectiva fonte. A cozinha foi reformulada e construídas “novas casas” para o forno, despensa, alojamento do cozinheiro e o alpendre para o exterior. A transição para o séc. XIX é assinalada principalmente por obras na cerca e nas casas de lavoura.

Saído de um período áureo, cedo o convento esgota a sua capacidade de progresso. Após a extinção das Ordens, os monges são expulsos do edifício e o imóvel passa para a Fazenda Nacional. Seguindo o destino de muitos bens eclesiásticos, é vendido em hasta pública e adquirido por diversos particulares que compartilharam partes do edifício em simultâneo. Chegou a ser arrendada uma parte a um Colégio que ali funcionou apenas uns anos. Quando voltou a estar dependente de um só proprietário realizaram-se importantes obras de adaptação, entre elas em 1915, o alargamento das alas Oeste e Sul do claustro, cujo remate meridional avançou cerca de dois metros e meio, fazendo desaparecer a parede românica.

Em 1936, já a Igreja e o Convento haviam sido classificados como “imóvel de interesse público”¹⁹² e pareciam estar asseguradas condições opostas à continuada degradação do edifício. Porém o incêndio de 1951 vota-o novamente ao abandono. Definitivamente em 1972 o imóvel é adquirido pelo Estado, que dá início as obras de restauro cinco anos depois, já com vista à actual adaptação a pousada. À semelhança de outros casos idênticos é a DGEMN que escolhe a equipa de projectistas chefiada por Fernando Távora. Durante o processo de restauro, com o aparecimento de importantes vestígios, foram envolvidas entidades especializadas como a Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho (UAUM). Situação que viria a proporcionar, segundo o IPPAR, uma das mais importantes campanhas arqueológicas, em edifícios medievais, no nosso país. Crê-se que os resultados foram de tal modo surpreendentes que originaram uma experiência considerada “modelar”, abrindo importantes perspectivas de diálogo entre o estudo arqueológico e o restauro de monumentos.

¹⁹¹ A maioria destes painéis de azulejo azul e branco eram historiados, cuja autoria se atribui ao lisboeta Oliveira Bernardes.

¹⁹² Decreto-Lei nº 26 450, DG 69 de 24 Março 1936.



fotografias anteriores à intervenção | 1969 - 1975

2.1.3. A nova pousada

A cerca de um quilómetro do centro, a Pousada de Santa Marinha, situada na encosta da Penha, resplandece altiva na sua pequena colina privilegiada de horizontes. Sobranceira à cidade de Guimarães, esta recuperação de Fernando Távora integra a rede Pousadas de Portugal com a classificação de *Pousada Histórica* instalada no antigo convento homónimo, fundado no séc. XII.

Quando foi decidida a adaptação a pousada, o edifício encontrava-se já em avançado estado de degradação provocado em parte pela variedade de usos que comportou a partir da extinção das ordens e, mais recentemente, pelo incêndio de que foi vítima em 1951 e que o conduziu ao estado de abandono.

Em 1972, Fernando Távora faz os primeiros esboços, entrando no trabalho encomendado pela DGEMN com *“uma postura próxima da simplicidade com que os nossos mestres pedreiros sempre encararam a continuação ou a alteração das obras dos seus predecessores”*.¹⁹³

Esta Pousada, ante projectada em 1973 e projectada em 1975, será terminada apenas em 1985.¹⁹⁴

“No longo processo de recuperação da pousada um rigorosíssimo estudo arqueológico está na origem da naturalidade e da heresia da “nova arquitectura” que ultrapassa a condição de acrescento ascendendo a parte integrante da História de uma poderosa estrutura em lenta e continua transformação”. Este comentário de Siza esclarece o objectivo que Távora sempre se esforçou por atingir: *“inserir, dialecticamente a sua arquitectura num processo de continuidade formal e temporalmente extenso, dominando as variantes desse mesmo processo, à semelhança do ocorrido ao longo da história dos nossos edifícios, sucessivamente transformados e enriquecidos através de novas contribuições arquitectónicas que mantêm um espírito comum”*.¹⁹⁵

Nesta obra o arquitecto molda a preexistência e usa-a como um instrumento de projecto, não prescinde da investigação arqueológica e *“relê nela o fluir da história e, aceitando sobreposições ou aposições estilísticas ou de linguagem, usa de todos os meios para o clarificar”*.¹⁹⁶ O desvendar do processo histórico do edifício dita os indícios que orientam a própria intervenção. A complexidade do conjunto apontava para vários momentos de crescimento a partir do núcleo claustral, correspondentes às várias fases construtivas.¹⁹⁷

As etapas de desenvolvimento da construção são anotadas através de uma obra que procura devolver-lhes a dignidade. No entender do autor, a actual intervenção é apenas mais uma destas etapas na vida do edifício, projectada com regras claras, também elas resultantes da interpretação da história e da própria contemporaneidade. A postura do arquitecto revela uma capacidade crítica devidamente informada pela

¹⁹³ COSTA, Alexandre Alves, “Alguns fragmentos” em *TÁVORA*, C.O.A.G., 2002, p.60.

¹⁹⁴ O mesmo edifício onde, curiosamente cerca de sessenta anos antes, se haviam casado os seus pais.

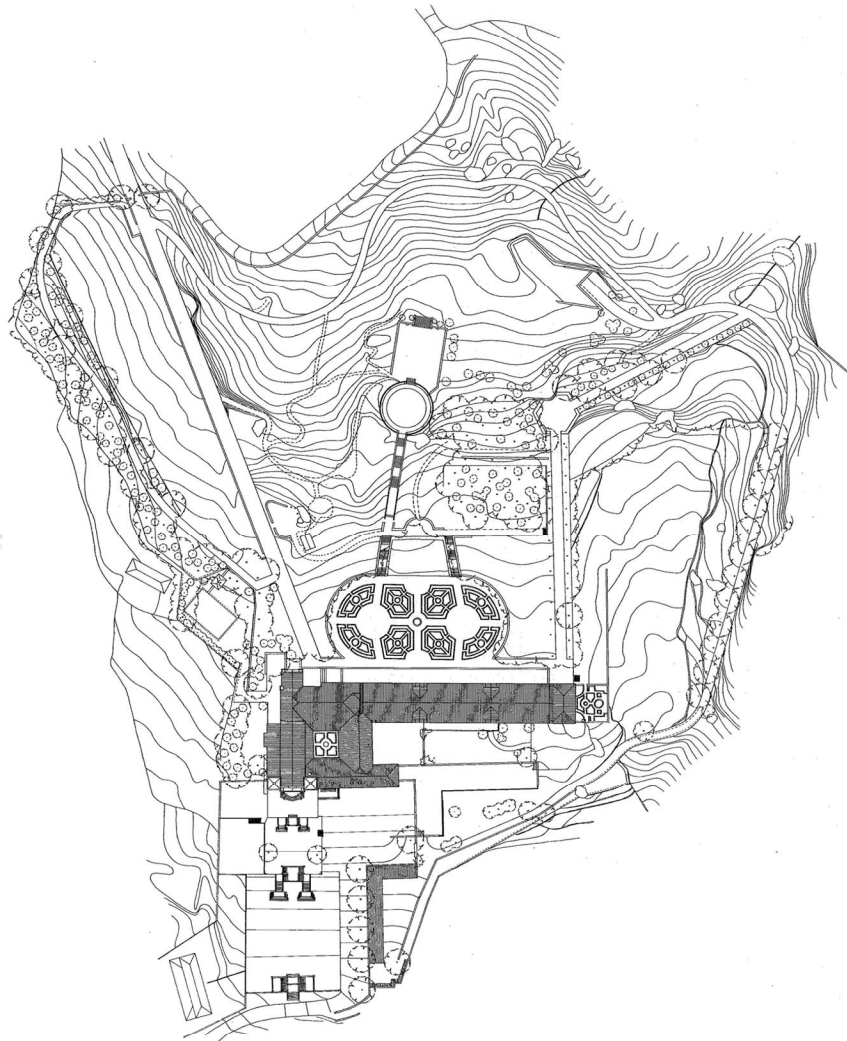
¹⁹⁵ Cf. “Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora”, *Fernando Távora*, *op. cit.*, p.36.

¹⁹⁶ COSTA, Alexandre Alves, “Alguns fragmentos” em *TÁVORA*, *op. cit.*, p.60.

¹⁹⁷ À data da intervenção, o monumento apresentava, apesar de francamente destruído pelas vicissitudes dos tempos, uma razoável integridade estrutural face às últimas intervenções do séc. XVIII, destacando-se a preservação da totalidade da cerca.



vista geral sudeste | Abril 2003



implantação 1985 | escala gráfica

história do imóvel, que lhe permite restaurar, corrigir, repor e até demolir qualquer elemento que impeça a leitura clara do projecto total, entendido como um processo multidisciplinar e de longa duração.

Na ampla abordagem do projecto, mais do que reintegrar a antiga forma do conjunto ou desenvolver uma reconstituição dos vários estados de desenvolvimento histórico, Távora procurou recuperar a expressão artística do monumento. A história foi considerada “elemento colaborante”, não só pelo fornecimento de dados rigorosos e objectivos, mas também pela própria desmistificação material e artística do objecto.

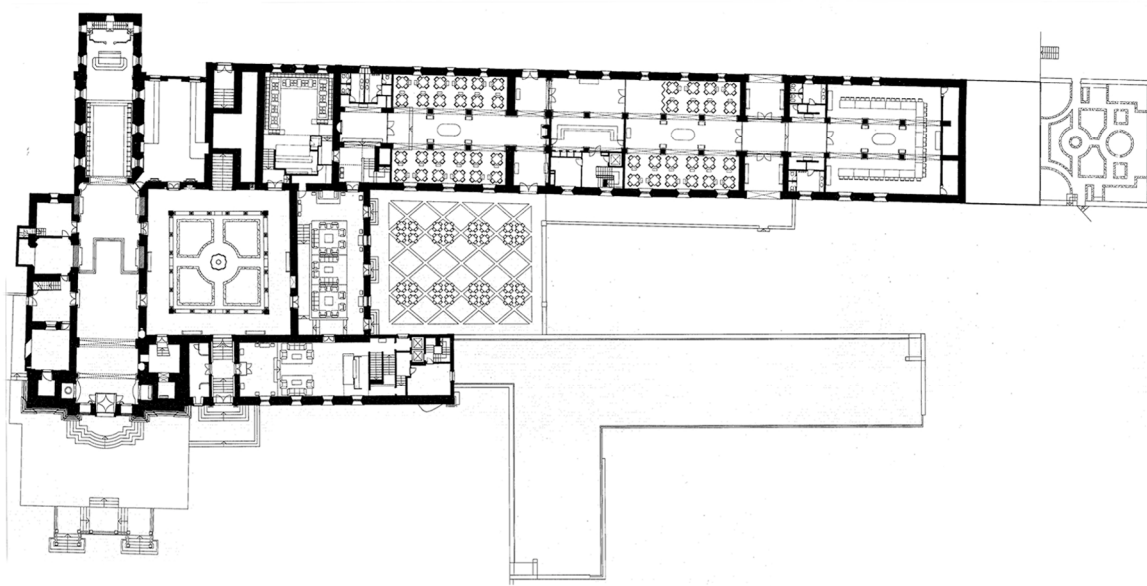
A implantação a meio da encosta imprimiu ao conjunto um relevante impacto cenográfico, o que se veio a revelar importante na criação de momentos arquitectónicos distintos como a marcação das duas torres da Igreja, a escadaria de acesso que acentua a diferença de cotas e a orientação da fachada principal da antiga ala das celas. O conjunto monumental é entendido como parte de uma unidade territorial mais vasta, não estando propriamente integrado no meio urbano, abrange a cerca conventual e a própria encosta sobranceira à cidade. Destacam-se três níveis de leitura fundamentais para a compreensão do carácter do monumento na sua relação interior-exterior: o edificado, a cerca circundante e a própria paisagem.

Com a igreja a Norte, o edifício ostenta um corpo principal de dois pisos que acolhe as instalações da nova pousada, bem como um *novo volume* rebaixado, cor de vinho, onde se situam vinte e sete dos quartos cuja decoração contrasta, pelo despojamento, com o restante edifício. A entrada principal faz-se pela área que fora o refeitório, sendo ainda visível a moldura de granito que sustentava o púlpito de onde eram efectuadas as leituras durante as refeições. A sala do bar desenvolve-se no que terá sido a cozinha, dando acesso ao restaurante da unidade. Em vários locais da pousada é possível ver a descoberto vestígios arqueológicos das ocupações românicas e pré-românicas. Vastas áreas permanecem revestidas a azulejo do séc. XVIII, nomeadamente os acessos ao salão nobre e à sala do capítulo. Ao fundo do corredor dos quartos,¹⁹⁸ foi igualmente preservada a fonte setecentista e a varanda de São Jerónimo debruçada sobre o jardim.

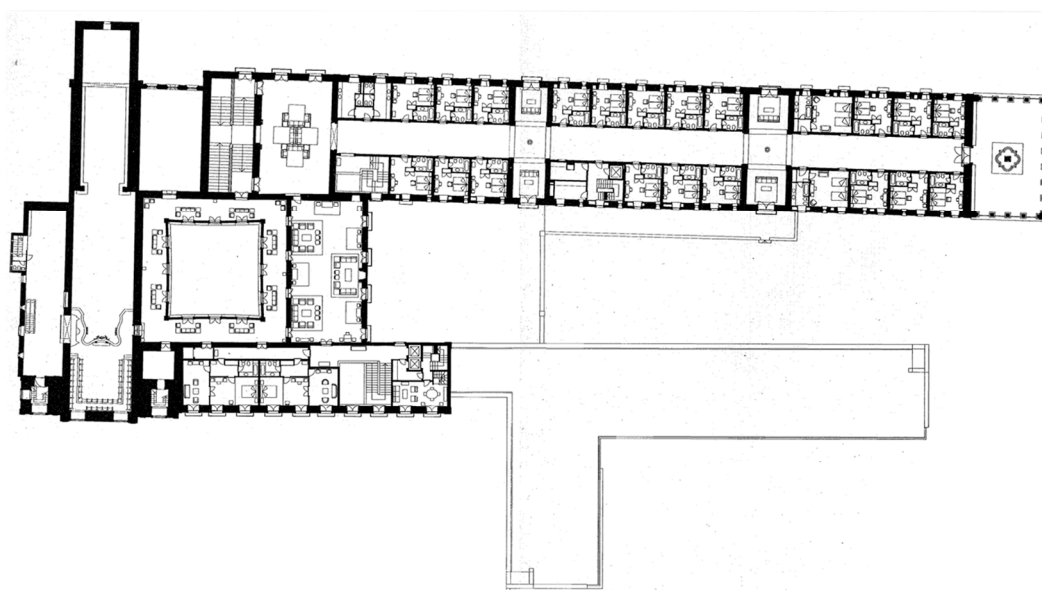
O critério geral adoptado foi o de *“continuar – inovando, isto é, o de contribuir para a prossecução da vida já longa do velho edifício, conservando e reafirmando os seus espaços mais significativos ou criando espaços resultantes de novos condicionamentos programáticos. Assim se inicia, se percorre e se continua, em permanente transformação, a vida de um edifício durante onze séculos, na certeza de que outros séculos virão e com eles outras transformações. (...) É certo que a pousada introduzirá novo uso no velho mosteiro, mas é certo, também, que se os homens fazem as casas, as casas fazemos homens, o que justifica a manutenção, no novo edifício, de uma escala e de um ritual de espaços, que traduzindo a presença de um passado que seguramente não volta, aqui se recordam e utilizam pela actualidade do seu significado.”*¹⁹⁹

¹⁹⁸ A antiga ala das celas conventuais.

¹⁹⁹ TÁVORA, Fernando, “Convento de Santa Marinha, Guimarães”, em *Fernando Távora, op. cit.*, p.116.



planta do piso térreo | escala 1:1000



planta do piso 1 | escala 1:1000

Nesta obra, segundo o autor, “pretendeu-se um diálogo, não de surdos que se ignoram, mas de ouvintes que desejam entender-se, afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a diferença e a ruptura”.²⁰⁰ Um método, segundo o qual se sintetizaram duas vertentes complementares a considerar numa intervenção no património: o conhecimento científico da sua evolução e dos seus valores, através da história e da arqueologia, e uma não menos fundamental concepção criativa no processo de alteração. Primeiro o reconhecimento do valor global do conjunto (patente nas suas qualidades formais, na sua dimensão estética, funcional e simbólica) e depois a intervenção de recuperação do monumento e da sua capacidade de auto-significação, através da preservação do seu *carácter* e do seu valor expressivo.

Foi na busca da “essência” da obra, apreendida a partir de uma interpretação crítica e informada por um profundo conhecimento (análise histórica, técnica e artística), que consistiu todo o processo de recuperação do edifício para um novo uso em equilíbrio com o seu carácter de espaços.

Durante o projecto, foi determinado um primeiro momento de compreensão morfológica da organização espacial do edifício e do seu respectivo processo de crescimento. A intervenção baseou-se na própria forma, não tanto no seu valor plástico ou estilístico, mas principalmente enquanto estrutura organizadora do espaço. A análise ligada a aspectos espaciais e geográficos determinou o necessário “realismo” na busca e compreensão do sentido evolutivo das formas, tanto quanto a especificidade histórica do antigo Convento. Deste modo foram ultrapassados os complexos ligados à expressão estilística do monumento e às inquietudes filosóficas que dizem respeito à autenticidade e legitimidade da intervenção.

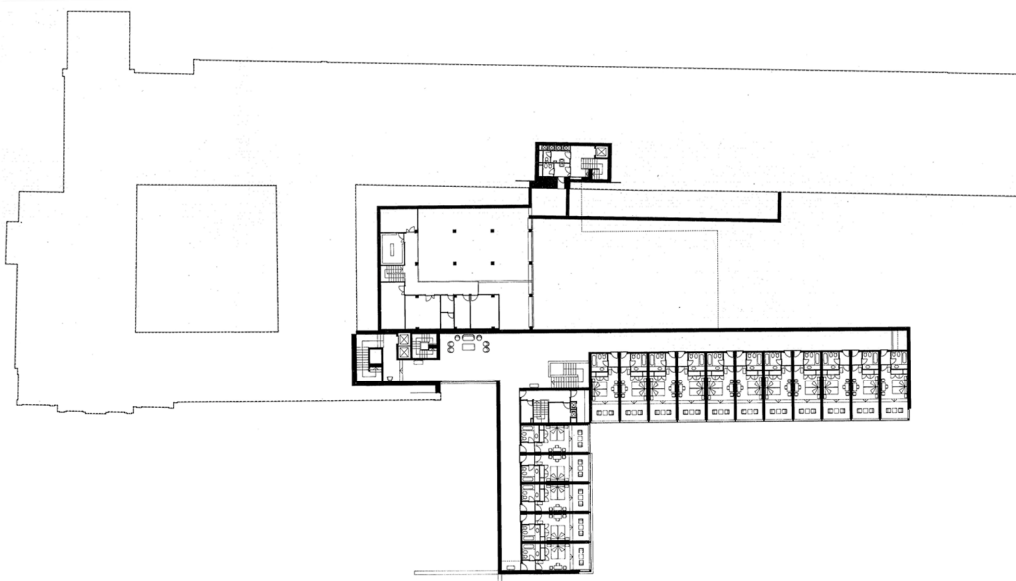
O respeito pela estrutura original do edifício levaria o arquitecto a recusar a proposta inicial de construir um segundo andar de quartos, de maneira a “aproveitar” o generoso pé direito daquele piso, uma vez que isso alteraria os valores espaciais de escala e proporção, impondo inclusive a reformulação dos alçados.

A resposta a outras questões funcionais, como a incorporação de serviços e acessos verticais, foi dada com grande naturalidade, ao assumir claramente a condição contemporânea e o seu papel funcional.²⁰¹

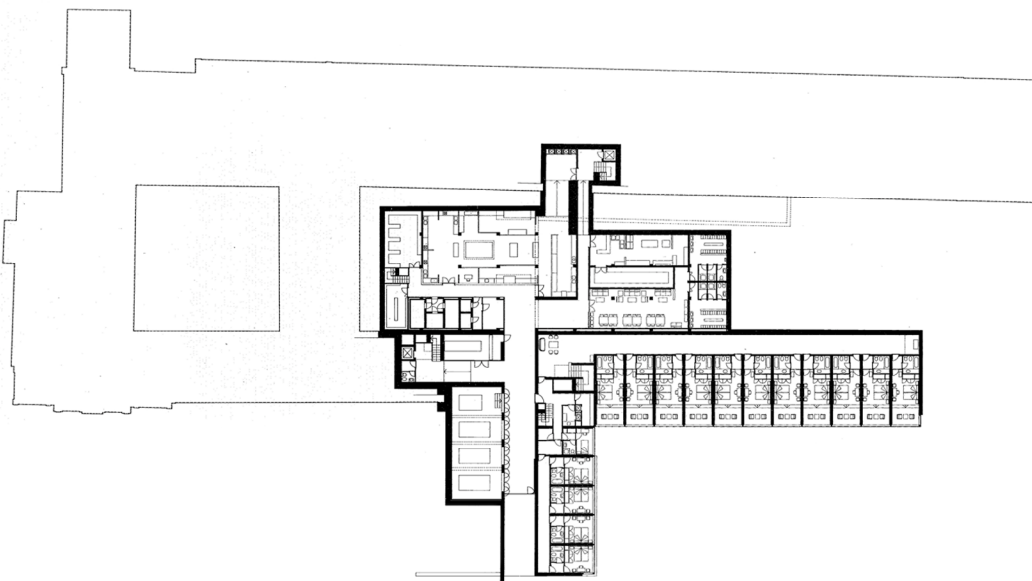
Esta intervenção divide-se em dois momentos distintos: a reabilitação da preexistência e a construção do novo volume. A recuperação do antigo edifício para adaptação a pousada centrou-se nas suas duas principais unidades, o núcleo envolvente ao claustro e a ala dos dormitórios. Na reconstrução da grande ala ardida, da qual restavam quase intactas as zonas de remate (o acesso a Norte e a varanda a Sul), foi recusada a reconstituição mimética por parte do arquitecto, recorrendo a soluções formais contemporâneas que se aproximavam da antiga *especialidade* e dos seus valores plásticos. O desenho de cada espaço foi o resultado de um processo criativo baseado na *analogia*, compreendida na recuperação de elementos

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ O conforto térmico de um edifício desta dimensão durante o Inverno foi conseguido à custa de um aquecimento radiante colocado sob os pisos, que permite obter uma temperatura homogénea a constante ao longo do mosteiro.



planta do piso -1 | escala 1: 1000



planta do piso -2 | escala 1: 1000



expressivos da estrutura antiga, através da sua simplificação construtiva e formal (paredes brancas, abóbadas, cantarias em remates, etc.) e eleita como opção mais correcta perante tal condição.

No seguimento das ideias de Brandi, Távora pretendia uma reflexão crítica que, ao fugir da cópia exacta, contornava a tempestuosa questão da autenticidade histórica, sendo a unidade visual conseguida pela atenuação da marcação arqueológica, entre novo e antigo. No claustro, devido à consciência da sua importância como documento vital da evolução construtiva do edifício, colocaram-se questões de outra ordem que não a funcional ou programática: se por um lado o seu grau de conservação ajudou o projecto de intervenção, por outro, o facto de se concentrarem neste local os mais importantes vestígios de ocupação secular denunciou a necessidade de uma leitura histórica no campo da arqueologia.

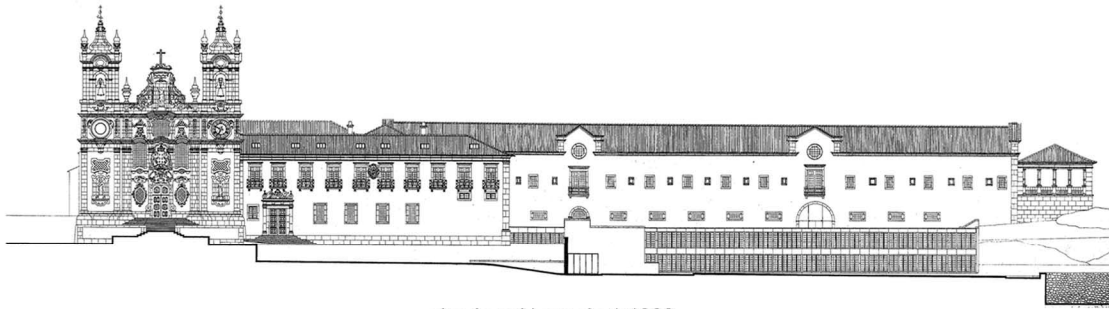
O *novo volume*, desenhado na continuidade da ala poente do claustro, reforça um eixo que ainda não tinha sido marcado. A sua volumetria, para além da continuidade linear que estabelece com o preexistente, marca uma intenção: dobra-se num gesto que contém a entrada, definindo um “ante-espço” ao mesmo tempo que proporciona aos novos quartos a necessária privacidade. Para conceber este novo corpo e identificar as hipóteses de crescimento do complexo, o arquitecto parte da leitura empírica e intuitiva, informada pelas condicionantes geográficas específicas e pelas soluções ancestrais decorrentes da tipologia (alas paralelas que definiam claustros ou pátios). Declara ainda ter-se inspirado “na *arquitectura popular minhota, pois procurar uma imitação do barroco ou do românico não teria qualquer sentido. Quanto a mim, as formas populares são as mais realistas e as mais ricas*” acrescentando ainda, que “*nós quisemos integrar-nos nesse crescimento (do convento). Este pavilhão é como uma fatalidade. Se esta ampliação tivesse sido feita pelos frades do século XVIII seguramente seria algo parecido*”.²⁰²

Muito diferente da evocação *violletiana* do “espírito construtor original”, no sentido de “ressuscitar” a forma original do edifício, o valor do monumento é entendido aqui pela capacidade de absorver as transformações do tempo, inteirando-as no seu corpo. A procura de Távora nunca foi orientada para aquilo que o edifício foi ou poderia ter sido mas simplesmente para o que ele podia e “desejava” ser. O projecto prendeu integrar, numa solução de continuidade espacial e temporal, “as invariantes, as indeterminações, os impulsos e os desejos encerrados no objecto, assimilando e confrontando a natural sedimentação das formas”.²⁰³

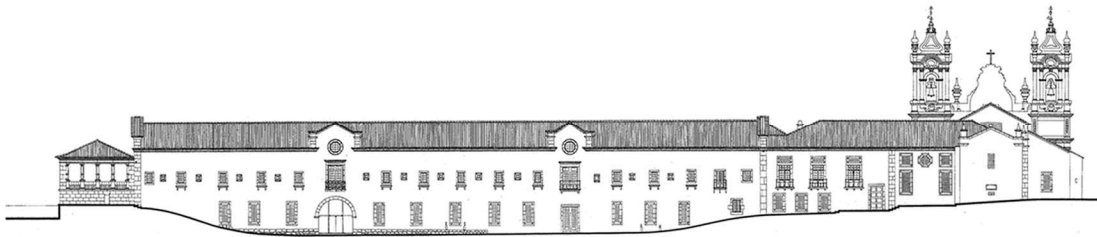
Na introdução deste novo edifício, de assumida expressão contemporânea, a dificuldade principal residia na sua ligação física ao antigo corpo, fortemente estabilizado na sua aparência exterior. Perante esta questão, o arquitecto esboçou uma solução muito simples, através do desenho de um volume opaco, aberto apenas a Sul e a poente através de um envidraçado contínuo, contraposto à solução barroca de grandes cheios e pequenos vazios. A ligação com o corpo principal era feita a um nível subterrâneo.

²⁰² Fernando Távora, citado em “tradição e modernidade”, *Fernando Távora, op. cit.*, p.36.

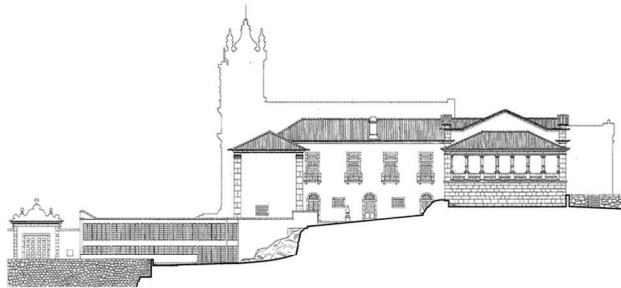
²⁰³ TOMÉ, Miguel, *op. cit.*, p.213.



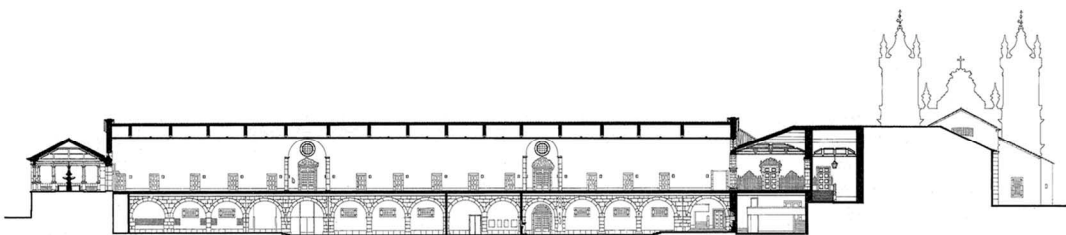
alçado sul | escala 1:1000



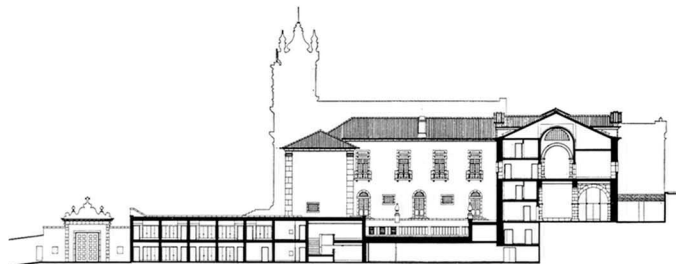
alçado norte | escala 1:1000



alçado nascente | escala 1:1000



corte longitudinal | escala 1:1000



corte transversal | escala 1:1000

A inspiração em alguns temas da arquitectura vernácula, como no desenho das caixilharias por exemplo, a par da consciência da modernidade, revela a racionalidade e inteligência na relação com o meio-ambiente e com as formas existentes da arquitectura antiga e popular. A eterna questão do estilo colocava-se não tanto enquanto “formalismo”, mas fundamentalmente em termos de estrutura e construção. Pouco interessado nos cânones do estilo “a copiar”, Távora opta por eleger as suas qualidades próprias, visando relacionar o novo edifício com o seu contexto imediato sim, mas também com a memória daquela região e com a sua identidade cultural. O novo corpo, “inserido dialecticamente” no processo de crescimento do edifício, consegue transmitir uma certa austeridade monástica, expressa através de uma grande economia de meios técnicos e uma extrema simplicidade nas soluções adoptadas, quer a nível espacial, quer a nível dos acabamentos e mobiliário, equilibrados pelo engenho de uma mente irreduzível de modernidade e cultura.

Nesta obra tudo é conjugado sem sobressaltos, sem rupturas e em conformidade. É um trabalho que reflecte uma profunda reflexão crítica acerca da possibilidade de intervir num património carregado de memória, sem com isso ficar refém do seu peso histórico, agindo naturalmente na sua continuidade.

É nesta apropriação decorrente, de formas e expressões do passado, que Távora consegue resolver o contraponto entre o novo e o antigo. Ao mesmo tempo que dilui os contrastes entre modernidade e tradição, o arquitecto questiona a própria noção de modernidade que não é senão “a capacidade de viver com o mundo, e logo com o passado, para produzir o novo”²⁰⁴, segundo o autor, “*travando uma batalha, talvez perdida, contra o sensacionalismo exibicionista das formas, dos materiais e das cores que persegue o nosso quotidiano. Enfim, e em suma, talvez numa manifestação de saudade da Architectura representada nos azulejos do antigo mosteiro*”.²⁰⁵

*“This unsentimental recognition of architecture as a continual transformation in time is the all but unspoken credo of the School of Oporto. This, one might say, is the one invisible ethos that underlies the laconic fluidity of its regionally inflected architecture. As Siza was to put in one of his terse aphoristic ‘bon mots’, ‘architects don’t invent anything, they transform reality’. In Távora’s pousada, one can sense the elegiac consequences of this severe perception, this idea of transformation that permits, as it were, the strict elaboration of a given logic while remaining responsible to both declension of the existing buildings and the full potencial of the stepped axial approach”.*²⁰⁶

²⁰⁴ TÁVORA, Fernando - *Da Organização do Espaço*. Porto: FAUP publicações, 1996.

²⁰⁵ TÁVORA, Fernando, “Convento de Santa Marinha, Guimarães”, em *Fernando Távora, op. cit.*, p.118.

²⁰⁶ Kenneth Frampton, citado em “Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora”, *Fernando Távora, op. cit.*, p.36.

2.2. Mosteiro Santa Maria do Bouro

2.2.1. Eduardo Souto Moura²⁰⁷

*“Construí um edifício novo com paredes antigas (...). Quando comecei percebi, juntamente com os arqueólogos, que o mosteiro era feito de sobreposições, comprovando que o património acaba sempre por ser feito por atentados ao património... A partir daí foi-me mais fácil materializar a ideia: fazer renascer o mosteiro como uma estrutura do século XX, no respeito pela História (...).”*²⁰⁸

Souto Moura na sua relação com a História:

É difícil falar dos pressupostos teóricos deste arquitecto sem ser através da análise das suas obras e de alguns comentários dispersos, visto não existir obra escrita que torne teóricas as suas ideias sobre Arquitectura. O autor reconhece, por sinal, a falta de um conjunto de elementos teóricos, capazes de reger a concepção arquitectónica, segundo o próprio, num momento em que todas as verdades são questionáveis (pressupostos do modernismo), em que tecnologias e sistemas construtivos estão em constante mutação e em que os modos de ver e os próprios programas sofrem profundas alterações.²⁰⁹

Para Souto Moura a sobrevivência da Arquitectura não depende de um novo “De re aedificatoria”, senão de um inventário de formas e materiais, tendo este de se manter actual face aos problemas com que os arquitectos contemporâneos se debatem constantemente. Acredita que a História da Arquitectura é um legado de soluções eficazes e operacionais. E que a Teoria da Arquitectura advém de uma crítica desta História, interpretada de modo a que as soluções sejam o resultado de um constante questionar no presente e não de uma mera constatação do passado e da tradição.

“A história é fundamental para o projecto” (...). “A História que me interessa e me serve é a do classicismo, e por extensão e lógica a do não-classicismo. O classicismo é a regra que entende o todo e é capaz de incluir as partes, o particular, a excepção a que o lugar o obriga. O classicismo liga a artificialidade do

²⁰⁷ Notas Biográficas:

Eduardo Elísio Machado Souto de Moura nasce no Porto a 25 de Julho de 1952. Inicia a sua actividade profissional, mesmo antes de acabar o curso, no atelier de Álvaro Siza entre 1974-79. Licencia-se em Arquitectura pela ESBAP em 1980, ano em que se lança como profissional liberal e abre o seu próprio ateliê. Em 1981 inicia a actividade de Assistente do curso de Arquitectura na FAUP e, entre 1988 e 1994, lecciona como Professor Convidado nas escolas superiores de arquitectura de Paris-Belleville, Harvard, Dublin, Zurique e Lausanne.

Depois dos primeiros reconhecimentos públicos da sua obra, é destacado com os Prémios Fundação António de Almeida e Fundação Antero de Quental, em 1980 e 1981 respectivamente. Entre 1982 e 1990, é igualmente galardoado com o 1º Prémio nos concursos realizados para a reestruturação da Praça Giraldo em Évora (1982), para o Centro Cultural da Secretaria de Estado da Cultura do Porto (1981-91), para os Pavilhões CIAC (1986), para o hotel na zona histórica de Salzburg (1987) e para IN/ARCH 1990 Sicília. Desde 1992, ano em que ganha o Prémio SECIL de Arquitectura, recebe variados outros prémios, dos quais se destacam o Prémio Internacional “Pedra na Arquitectura” para a Casa em Braga e o Prémio Anual da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte. Em 1996 foi nomeado para o Prémio Europeu de Arquitectura Pavilhão Mies van der Rohe com cinco projectos: Casa das Artes (SEC) do Porto; Casa em Alcanena (1987-92); Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro (1990-94); Bloco de Habitações na Rua do Teatro no Porto (1992-95); e Pousada de Santa Maria do Bouro, Amares (1989-97).

Em 1998, além de ter recebido o Prémio Pessoa, foi finalista do Prémio IberFAD com a Pousada de Sta. Maria do Bouro, projecto que nesse ano lhe valeu o 1º Prémio na I Bienal Ibero Americana. Em 1999, de novo com a Pousada do Bouro, foi-lhe concedida a Menção Honrosa “Pedra na Arquitectura”.

²⁰⁸ Guia das Pousadas e Hotéis de Sonho. Lisboa: Ed. Expresso, 2001. Vol. 1, p.53.

²⁰⁹ Na óptica de Souto Moura a arquitectura portuguesa vemacular corresponde em muito às bases teóricas do racionalismo moderno: grande economia, adaptação estrita da forma à função, a mesma matriz racional e funcional revelando-se, como disciplina de construção de espaços tridimensionais, extremamente simples, rudimentar, esquemática, de fácil leitura e muito pragmática.



Eduardo Souto Moura | 1994

*conceito com a naturalidade do sítio. O modernismo continuou a pensar assim, só teve de mudar os “materiais”. Substituiu a pedra e a madeira pelo betão e o aço”.*²¹⁰

A história é considerada, não como um dado adquirido a ser complementado, mas como um instrumento de trabalho a ser interpretado e manipulado criticamente de modo a servir de resposta a um problema actual. Quando a história deixa de servir como fonte de resposta a algumas exigências, formais, funcionais e culturais, então deixa de ser pertinente falar dela. Este modo de encarar o património, como algo que se pode manusear vai, de certo modo, ao encontro da visão de Távora “*a história vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão*”.²¹¹ O passado olhado em função do presente, e cada vez mais se justifica um estudo da história em profundidade, fazendo dela um “elemento colaborante”.

Das suas escassas obras de intervenção no património sobressai o projecto de *remodelação e valorização* do Museu Grão Vasco (1993-2004), onde são retomados alguns dos princípios, como veremos, aplicados no Bouro. A sua intervenção consistiu numa “restruturação arquitectónica” que redefiniu as infra-estruturas do antigo edifício, adaptando-o às exigências de um novo programa museológico.²¹² Reconhecendo a singularidade do edifício para a cidade de Viseu, pretendeu manter “o mais possível a sua identidade exterior” [no entanto] “alguns elementos tiveram de ser rectificadas”²¹³. Nesta obra o autor retoma a ideia de que “*aspecto original da janela é um buraco*”²¹⁴. A decisão de tornar “invisível” a cobertura fundamentou-se em objectivos práticos²¹⁵ mas também numa perspectiva crítica face à intervenção débil nos anos 40.

Nas palavras do autor, a obra no Museu Grão Vasco foi uma intervenção que se pretendeu *sóbria e discreta* para que o “*edifício continuasse a ter um ar anónimo, que pertence a um colectivo*” [visto haver um] “*reconhecimento colectivo daquele edifício pelo facto de ser património - foi assinado por muita gente ao longo da história - e isso não deve ser apagado*”²¹⁶.

²¹⁰ Eduardo Souto Moura, citado por ESPOSITO, António; LEONI, Giovanni - *Fernando Távora*. 2009.

²¹¹ Fernando Távora, “Falsa Arquitectura” em *Fernando Távora, op. cit.*, p.12.

²¹² O projecto tinha por objectivos “*melhorar e ampliar os serviços prestados pelo museu à comunidade, dotando a cidade (...) de um equipamento extraordinariamente qualificado e de notável importância para o desenvolvimento cultural*”. Dalida Rodrigues, citado por SALEMA, Isabel - Museu Grão Vasco reabre com ouro, champanha e rave. [Em linha]. [consultado a 03.07.2009]. Disponível em [www:<URL:http://www.almadan.publ.pt/NotPort037.htm](http://www.almadan.publ.pt/NotPort037.htm).

²¹³ Iguamente a sua intervenção aliviou o interior do edifício dos muitos elementos “apostos e desvirtuantes”. No pátio da entrada viu-se obrigado a diminuir a área num terço com o novo corpo, bastante discreto, onde encaixou as escadas, os elevadores e o monta-cargas dos quais o edifício carecia. O último piso do claustro, após uma reflexão colectiva, decidiu-se que devia ser demolido, devido à sua fraca condição arquitectónica, já que também ele teria sido reinventado no início do século de forma deficiente. Souto Moura em entrevista ao *Jornal Público*, citado por SALEMA, Isabel - O museu é um primo da pousada do Bouro. [Em linha]. [consultado a 03.07.2009]. Disponível em [www:<URL:http://www.almadan.publ.pt/NotPort037.htm](http://www.almadan.publ.pt/NotPort037.htm).

²¹⁴ Continuando neste caso o efeito de positivo-negativo, veiculado pelos nichos e reentrâncias da fachada contígua da Sé, que se via à data da intervenção anulado pelo “ar doméstico” das janelas brancas aos quadradinhos. *Ibidem*.

²¹⁵ Pela melhor acomodação das obras que já podiam “respirar” sem estarem rasantes ao chão e ao tecto, pelo melhor desempenho térmico oferecido pela nova estrutura metálica com “roofmate” e finalmente pela conveniência de não alterar a proporção castelhana, entre cornija platibanda e cumilheira. Cf. *Arquitectura Ibérica*, nº12, *Reabilitação*, Lisboa: Caleidoscópio, Jan/Fev 2006, p.114.

²¹⁶ Souto Moura em entrevista ao *Jornal Público*, citado por SALEMA, Isabel - O museu é um primo da pousada do Bouro. [Em linha]. *Op. cit.*



Duas casas em Ponte de Lima | Casa em Miramar



Casa na Quinta do Lago | Casa em Cascais



Casa em Tavira | Casa de Moledo



Casa do Bom Jesus em Braga | Casa-Ruína de Baião | Pavilhão serpentina (colab. Siza) | Casa na Maia | Casa de Nevogilde



Casa Manoel de Oliveira | Estação de metro da Casa da Musica | Casa no Crasto | Estádio de Braga | Dep. Geociências da U.A.

fontes:

Eduardo Souto Moura. Blau | Eduardo Souto Moura. GG

2.2.2. Mosteiro²¹⁷ Santa Maria do Bouro, Braga

Na sua origem está uma construção que terá sido habitada por eremitas.²¹⁸ Em 1148 o edifício é doado aos monges beneditinos por D. Afonso Henriques, passando em 1195 a reger-se pela de Ordem de Cister.²¹⁹ Invocando as suas origens, a fachada da Igreja, exhibe as imagens de São Bernardo e São Bento com a Virgem ao centro. Na fachada do convento que se desenvolve perpendicularmente à igreja encontram-se, entre as varandas superiores, cinco estátuas de personagens importantes na história do edifício e do próprio país, nomeadamente o conde D. Henrique, D. Sebastião, o cardeal D. Henrique e D. João IV.

²¹⁷ Apesar da designação oficial da classificação se referir ao imóvel como "Convento", as Ordens que o ocuparam - a de São Bento e a de Cister - tinham votos monacais, com clausura e prática da vida contemplativa pelo que a designação mais adequada será "Mosteiro".

²¹⁸ Curiosidades de ocupação:

Regra geral as origens dos mosteiros cistercienses estão envoltas em algum mistério e o Bouro não é excepção. Conta-se que terão dois eremitas que ali viviam descoberto uma imagem da Virgem escondida entre as rochas durante a ocupação muçulmana. A construção de uma pequena ermida para albergar a imagem terá atraído peregrinos, conduzindo mais tarde à construção do Santuário da Abadia e ao próprio Mosteiro de Sta Maria do Bouro.

Situado numa região muito rica, na margem esquerda do Cávado, a Abadia do Bouro vai prosperar rapidamente ao ponto de, em 1208, o abade desta comunidade ter pretensões, apoiadas pelo rei, à cadeira de Alcobça (a casa-mãe portuguesa). Durante a crise de 1383-85, quando Castela invade Portugal, o abade do Bouro toma partido do mestre d'Aviz e junta 600 homens para defender a fronteira da Portela do Homem. Em agradecimento D. Nuno Álvares Pereira, em nome de D. João I, concede-lhe o título de Capitão-Mor e Guarda das fronteiras, autorizado a levantar exército sempre que necessário.

Os finais do séc. XV e a primeira metade do séc. XVI corresponderam a anos infelizes na vida do mosteiro. A decadência foi consequência da falta de autonomia ditada pela instauração do regime comendatário, um sistema que entregava a gestão dos bens de cada instituição aos padres comendatários, estando estes, por sua vez, dependentes de um bispo ou cardeal. Dadas as crescentes exigências monetárias dos altos eclesiásticos, a abadia do Bouro foi sucessivamente despojada dos seus pertences e, por ordem superior, diminuíram-se o número de habitantes nas suas dependências dado que os que lá ficaram mal tinham recursos para sobreviver, por fim, dada a interdição de noviços, a casa foi caindo em ruína. Com o virar do século, os mosteiros são devolvidos às suas comunidades, retomando a sua autonomia e a direcção por parte de um abade por elas eleito. Nesta altura o mosteiro vai recuperando, o seu antigo esplendor (tendo sido integralmente reconstruído no séc. XVII) contando já no final do século com mais de 30 monges residentes.

Fatalmente, com a extinção das ordens religiosas em 1834, os monges são expulsos e o edifício é arrematado na hasta pública. Dando-se assim início ao lento processo de degradação, salvando-se a Igreja por entretanto se ter tornado paroquial. Durante a última campanha de restauro, o edifício foi objecto de um profundo estudo arqueológico, executado sobre a direcção técnica e científica da UAUM. Ao longo de dois anos, primeiro durante as escavações e depois fazendo o acompanhamento da obra, foram colocados novos vestígios a descoberto sendo estes convenientemente recolhidos e tratados num vasto conjunto de dados, desde a estratigrafia ao espólio, e da planimetria à transcrição de documentos.

²¹⁹ A Ordem de Cister:

Nome que vem de Cîteaux (cidade situada a sul de Dijon) para onde um conjunto de monges beneditinos se mudou nos finais do séc. XI. Descontentes com os desvios em que teriam caído os princípios da sua ordem, resolveram criar uma nova orientação a que dariam o nome de Nouveau Monastère, absorvendo depois o nome da própria cidade. A influência de S. Bernardo foi indispensável, ao conseguir reunir um grande número de adeptos e abadias.

Os cistercienses eram religiosos e não artistas, pretendiam apenas conservar o que era legítimo e afastar o supérfluo. Em termos arquitectónicos bastou-lhes recuperar os mosteiros beneditinos, eliminando todos os sinais de luxo e riqueza, devolvendo-lhes a pureza inicial da Regra de S. Bento (simplicidade e de uma austeridade, de calma e plenitude). Não existe um "estilo cisterciense" na arquitectura nem propriamente um programa oficial de construção. Porém, o estudo de alguns exemplos aponta para uma distribuição espacial e composição volumétrica como sendo a "planta ideal cisterciense", apresentando alguns desvios segundo as características geológicas de cada local que afectava as ligações entre os edifícios e a sua orientação.

As características comuns resultam da partilha de preceitos espirituais de austeridade, ascetismo e despojamento, atribuídos a S. Bernardo. Materializando-se em edifícios de extrema simplicidade de linhas e total renúncia à decoração, onde os elementos cumprem essencialmente as funções estruturais e programáticas a que se destinam. Uma morfologia que, pelo despojamento figurativo, rigor das proporções, adequação material e contenção dos ritmos, ilustra a descrição ética estabelecida inicialmente pela regra de S. Bento. Humilde e nua, deixa transparecer toda a beleza e perfeição conseguida pelos canteiros no corte e aparelhagem das pedras. Um factor de unificação entre o aspecto das construções foi a obrigatoriedade da casa-mãe dirigir e vigiar a execução das abadias, assegurando o cumprimento de uma forma exemplar que definia a organização espacial seguindo esquemas e princípios comuns adaptados à funcionalidade da sua vida monástica, abriam-se algumas singularidades dependendo do número de ocupantes previstos, do local e dos próprios recursos naturais e humanos disponíveis para a sua construção.

Os monges habitavam junto ao templo, enclausurados num espaço que apenas se abria para dentro, separado do mundo exterior e apenas em comunicação com o céu. Viviam em comunidade estrita (masculina ou feminina) e todos trabalhavam, o silêncio era obrigatório assim como a clausura. Estilo de vida que obrigava a mosteiros auto-suficientes em que a escolha do local era essencial: terreno fértil com água por perto, de preferência afastado de qualquer povoação, existindo dentro da sua cerca tudo o que era necessário à vida quotidiana: moinho, celeiro, oficinas, etc. Destaca-se o excelente posicionamento paisagístico que, quando não se isola completamente na Natureza, chega a estabelecer importantes relações com a estrutura urbana. Mais tarde foram absorvidos pelas povoações que eles próprios geraram e a apresentar-se como monumentos urbanos com uma "ambiência rural".

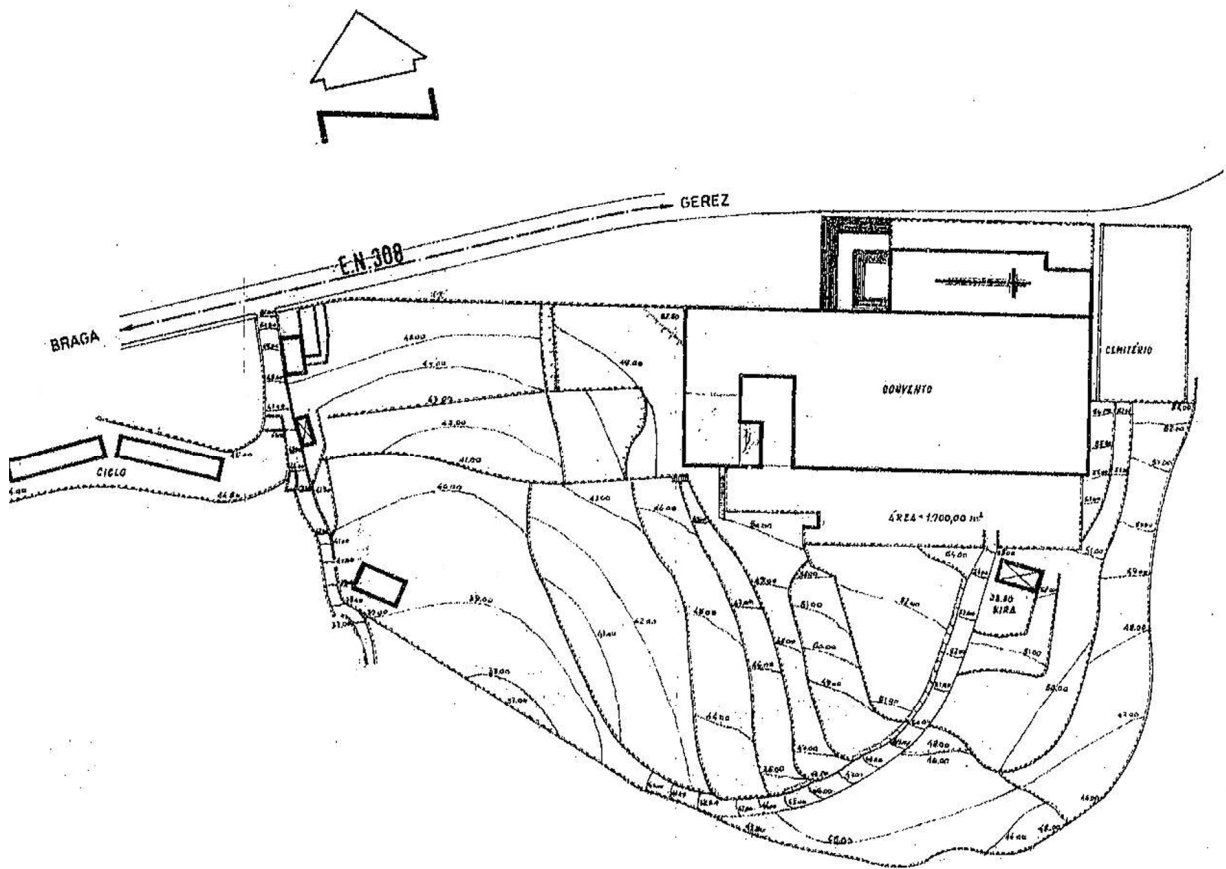
A igreja, edifício maior a que todas as outras construções se subordinavam, implantava-se próximo de uma linha de água, no ponto de cota mais elevada, com a cabeceira orientada a nascente, de acordo com a tradição e a simbólica divina da trajectória da luz. Normalmente apresentava uma planta em cruz latina com três naves e transepto saliente. Era servida por um nartex e comunicava com o claustro e com o dormitório dos monges, situado sempre no primeiro andar das construções e no alinhamento de um dos braços do transepto. O claustro, à semelhança do pátio central da *villae* romana, era o espaço ao ar livre em torno do qual se dispunham todas as edificações, cada uma das suas quatro faces, compostas por uma arcada sobre a qual se abriam janelas normalmente agrupadas, tomava o nome conforme a sua posição relativa ou invocando a função principal que albergava.

Em Portugal, a Ordem de Cister estabeleceu o seu primeiro mosteiro em S. João de Tarouca, a sul de Lamego, por volta de 1144. A partir dessa altura a ordem vai espalhar-se rapidamente por todo o país e, em 1153 é fundado o mosteiro de Alcobça que virá a ser a cabeça da Ordem em Portugal.

(Sobre este assunto consultar o trabalho de João Pedro Alves da Cunha - *Metodologias de Intervenção no Património Cisterciense em Portugal* - Lisboa: [s. n.] 2003. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa).



gravura antiga | 1946



implantação 1989 | sem escala

Graças ao apoio real,²²⁰ à sua localização e à actividade dos frades, o Mosteiro prosperou rapidamente. Porém, a partir do séc. XV entrou em processo de degradação chegando ao século seguinte em estado de quase ruína. Nos finais do séc. XVI, iniciaram-se obras de recuperação que incluem novas decorações em talha e azulejos, avançando até meados do séc. XVII, período em que é reconquistada pujança de outrora com obras de expansão do edifício onde já viviam mais de 30 monges. No início do séc. XVIII, foram reconstruídos alguns espaços e a nova ala a Oeste para onde foi transferida a entrada.

Em 1834, com a extinção das Ordens, o Mosteiro foi abandonado sendo depois vendido em hasta pública. O conjunto foi classificado como *Imóvel de Interesse Público* em 1958²²¹ e em 2005 foi estabelecida uma Zona Especial de Protecção ao monumento.²²² Em 1986 parte do edifício é adquirida pela Câmara Municipal de Amares, por 200 contos e em 1989 é apresentado o projecto de Eduardo Souto Moura para a adaptação a Pousada. As obras foram iniciadas cinco anos depois, sendo a Pousada inaugurada em Março de 1997. Esta obra surtiu várias nomeações internacionais, das quais conquista o 1º prémio na I Bienal Ibero Americana, em 1998 e a menção honrosa “Pedra na Arquitectura” no ano seguinte.

Transformação arquitectónica do conjunto monumental

A construção do conjunto, envolta em mistério, remonta ao séc. XI, altura em que alguns peregrinos, atraídos pela imagem da Virgem se lançaram na construção de um novo templo e respectivas dependências monásticas. Os vestígios mais antigos, uns elementos arquitectónicos dispersos²²³, apontam para uma cronologia que ronda os finais do séc. XII e os princípios do séc. XIII. O conjunto cisterciense seria então formado por uma Igreja de três naves²²⁴ com cabeceira tripartida e planta rectangular, organizando-se os restantes edifícios em torno do claustro encostado à parede meridional do templo.

À decadência e ruína dos finais do séc. XV²²⁵ e primeira metade do séc. XVI, testemunhada com mágoa pelo abade de Saulieu²²⁶, sucedeu-se uma fase áurea de profunda reconstrução do edifício, realizada entre finais do séc. XVI e primeiro quartel do séc. XVII. Materializando assim a reforma protagonizada pelo cardeal D. Henrique com a instituição da congregação de Sta. Maria de Alcobaça na Ordem de S. Bernardo.

Mantendo o modelo arquitectónico original, fundamentalmente ditado pelo posicionamento do templo, grande parte do novo mosteiro estava já terminada nos finais do séc. XVI. Data de 1582 o fecho do topo

²²⁰ Em 1384 o abade do Bouro juntou 600 homens em defesa da fronteira, conseguindo sustentar o avanço das tropas galegas. Em reconhecimento foi-lhe concedido, em nome de D. João I, o título Capitão-mor e Guarda das Fronteiras, autorizado a levantar o exército sempre que fosse necessário.

²²¹ Decreto-Lei nº 42 007, DG 265 de 6 de Dezembro de 1958.

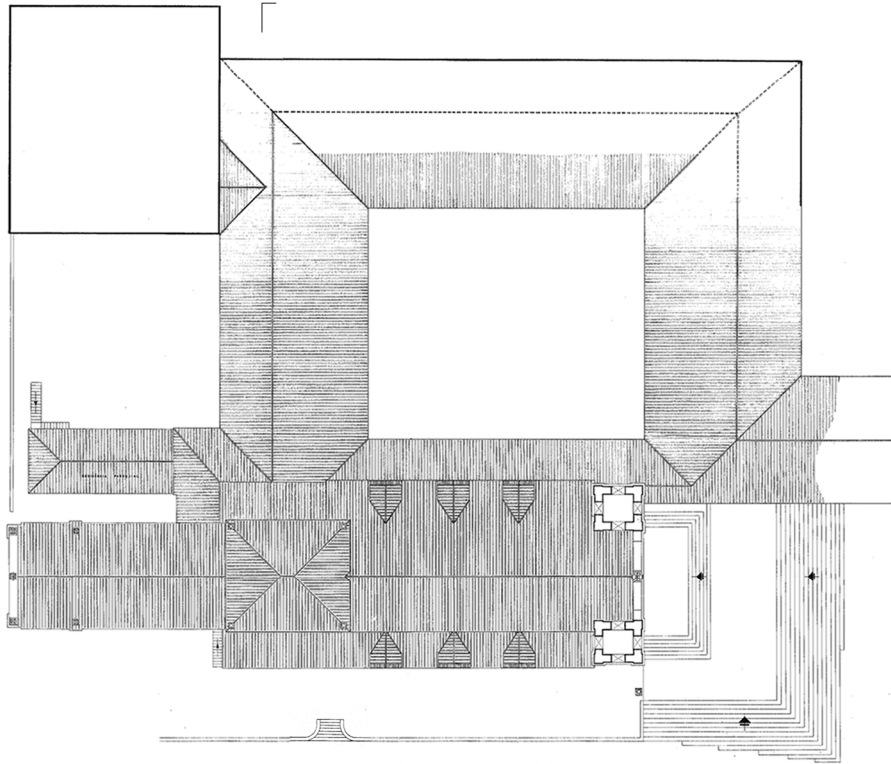
²²² Portaria n.º 1277, D.R., 2ª Série, n.243 de 21 de Dezembro de 2005.

²²³ De onde sobressaem aduelas profusamente esculpidas (de arquivoltas dos portais) e algum espólio cerâmico.

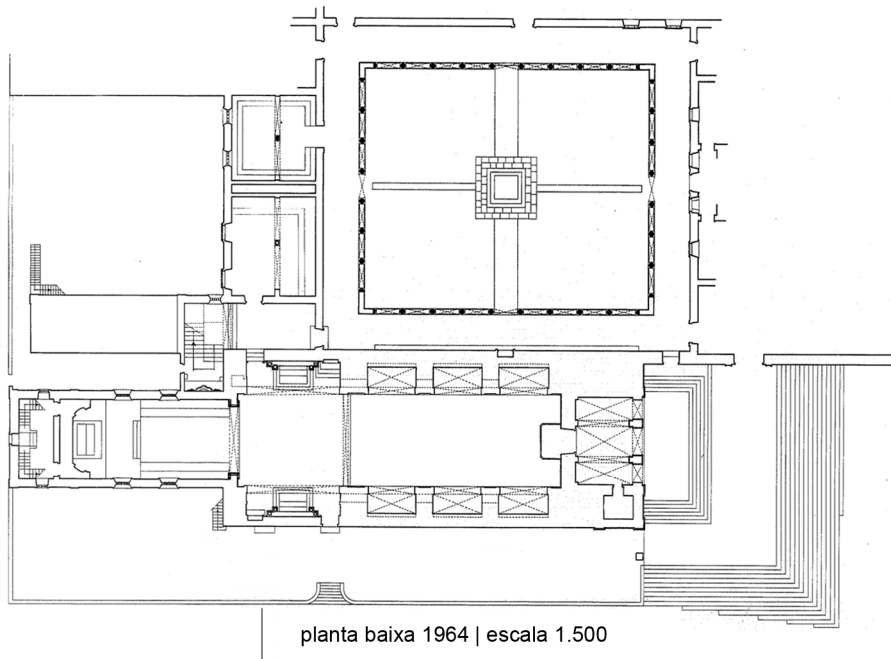
²²⁴ A igreja é actualmente composta por uma só nave, coberto por uma abóbada de madeira; nos alçados laterais abrem-se capelas, ligadas entre si por arcos que assentam em pilares de pedra; existe um falso transepto (não saliente) e a separar a nave da capela-mor existe um arco triunfal decorado com as armas de Portugal e as da congregação; existe ainda um coro separado do corpo principal da igreja por uma balaustrada de madeira.

²²⁵ Resultante em parte da falta de autonomia ditada pelo novo regime comendatário.

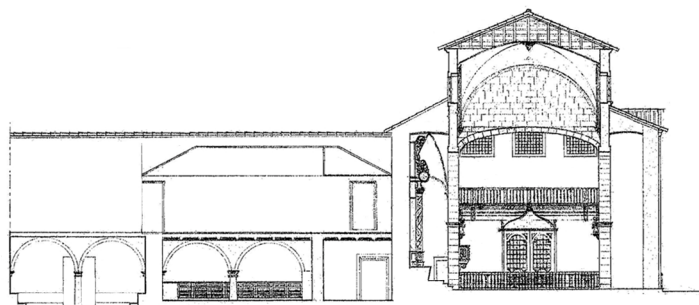
²²⁶ Por ocasião de uma visita em 1533, confirma a miséria vivida no mosteiro ao afirmar que “verdadeiramente Deus não está nesta casa” tendo-se deparado com monges sem cogula, a habitar em casebres imundos, junto de irmãos leigos de ambos os sexos.



planta baixa 1978 | escala 1.500



planta baixa 1964 | escala 1.500



corte transversal 1978 | escala 1.500

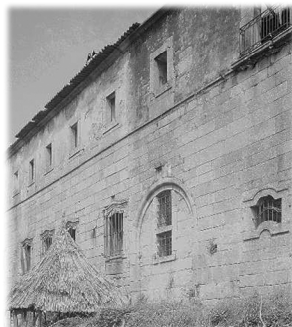
poente da ala Sul e a construção da “porta dos carros”. Posteriormente completar-se-ia a ala Oeste, fechando o claustro com arcadas de volta perfeita apoiadas em 28 espessas colunas de granito que assentavam sobre um pequeno muro. O pavimento, de grandes lajes de granito, esconde as sepulturas dos monges que ali escolheram sepulcro. Para o claustro abrir-se-ia, como era costume, a sala do capítulo e o refeitório com uma pequena edícula quadrada junto à entrada com uma fonte para asseio antes das refeições. De planta quadrangular, este claustro era composto por dois andares cuja galeria superior era fechada, possuindo uma série de janelas que abriam para o espaço claustal. Mais tarde seria acrescentado o corpo poente no enfiamento da ala Norte. A adição de água ao mosteiro passou a fazer-se pelo lado nascente através de uma conduta de pedra, ficando completo o sistema hidráulico com a construção da complexa rede de educação e drenagem. Os padrões técnicos e construtivos revelam uma certa recuperação clássica, empregando-se cilharia de alta qualidade aparelhada em exódumo. Da escassa decoração arquitectónica permanecem as inscrições evocativas gravadas numa das galerias do claustro.

Ao longo dos sécs. XVII e XVIII, em particular na 2ª metade deste último, o edifício esteve permanentemente em obras. Ampliou-se a Igreja, remodelou-se a sacristia e a sala do capítulo, construiu-se uma cozinha maior e um refeitório mais amplo. Para poente do claustro construiu-se um novo corpo, sendo para aí deslocada a entrada principal do Mosteiro. Durante estas transformações a tradicional austeridade cisterciense foi dando lugar ao embelezamento do conjunto, reflectindo e testemunhando a passagem pelo maneirismo e barroco. Na Igreja sobressai a talha dourada dos altares, as cadeiras da capela-mor e as esculturas da fachada; no Mosteiro destaca-se a galeria de estátuas virada ao “terreiro da feira”, a exuberante decoração da sacristia²²⁷ e também os lavatórios e as fontes esculpidas na rocha.

A fachada principal é marcada ao nível do segundo piso por janelas de sacada, onde se encontravam as antigas celas dos monges, entre estas janelas sobressaem nichos com estátuas do conde D. Henrique, do duque D. Afonso Henriques (segundo a inscrição foi nesta época que o mosteiro foi fundado), de D. Sebastião (que suprimiu a comenda no Bouro), do cardeal D. Henrique (que repôs a congregação autónoma) e de D. João (responsável pela restauração da independência de Portugal).

Grande parte do conjunto monumental data deste áureo período. Tal como a intervenção arqueológica veio a evidenciar, mesmo arruinado e estropeado, é a própria expressão material de todos os momentos de crise e prosperidade por que passou a instituição, revelados não tanto pela alteração do modelo planimétrico original, que se vê conservado sem grandes rupturas, mas principalmente pelas expressivas modificações na distribuição funcional dos espaços, reveladoras da hábil adaptação a novas necessidades decorrentes do crescimento da comunidade, assim como pela adopção de renovados padrões estético-decorativos.

²²⁷ De planta quadrangular, está dividida em dois tramos por um pilar onde descarregam dois arcos de volta perfeita, o revestimento das paredes a azulejos azuis e brancos do séc. XVIII, retrata cenas banais da vida de S. Bernardo; o tecto de caixotões planos, enquadrados por grossas molduras trabalhadas e douradas, é em madeira policromada, os caixotões de secção quadrada estão decorados com motivos simbólicos, sendo acompanhados sempre por uma legenda em latim, as decorações policromadas estendem-se pelas faces e intradorsos dos arcos, os azulejos e pinturas datam de 1715.



fotografias anteriores à intervenção | 1971 - 1993

2.2.3. A nova pousada

Santa Maria do Bouro situa-se no monte de São Mamede e tem o nome do antigo mosteiro cisterciense fundado no séc. XII, em Amares, distrito de Braga. Integra hoje a rede Pousadas de Portugal com a classificação de *Pousada Histórica Design*, designação que reflecte a intervenção no conjunto. O projecto foi encomendado pelo Ministério da Cultura em 1988 e entregue a Souto Moura (em colaboração com Humberto Vieira) pelo IPPAR, no seguimento do enquadramento legal de adjudicação directa.

Quando foi encomendado o projecto não estava ainda definido o destino a dar ao monumento o que, em conjunto com as suas reduzidas dimensões e profundo grau de degradação, acabou por agradar ao arquitecto. Pareciam estar reunidas as condições ideais para nele se intervir. Inicialmente a intenção de Souto Moura era distinguir a sua intervenção da pré-existência *“antigo é antigo, novo é novo. Se for novo, faço as coisas de uma certa maneira... se for antigo faço-as de outra”*²²⁸ (...) *“queria experimentar novas técnicas e imagens, e marcar bem a diferença entre a minha intervenção e a parte histórica do edifício”*.²²⁹

À medida que o projecto foi evoluindo também a sua opinião mudou. Atitude a que não foi estranha a descoberta de novos indícios arqueológicos que confirmaram uma fusão de épocas e estilos resultante da sucessão de ocupações, demolições e ampliações, *“tudo em perfeita harmonia”* como nota o arquitecto. Relembrando-lhe que a *“história da arquitectura antiga é a história de constantes adulterações e alterações, de mudanças radicais de projecto durante a construção, ao longo do tempo e pelos vários intervenientes, da interrupção da construção, dos edifícios construídos sobre os alicerces de muitos outros muito mais antigos, por razões económicas e de oportunidade, afinal sempre foi assim, cada vez que surgiam novas necessidades, realizavam-se verdadeiras operações cirúrgicas nos edifícios e nas cidades.”*²³⁰ Perante tal constatação, pareceu-lhe desapropriado uma intervenção de ruptura, decidindo-se por criar *“uma forte imagem contemporânea, mas em continuidade com a vivência passada do edifício”*.²³¹

Tal como para Távora, o momento da intervenção passou a ser encarado como mais um episódio na vida do edifício, dando-lhe a sensação de *“fazer parte da história do mosteiro. E as decisões começaram a surgir naturalmente, sem grande reflexão”*.²³² De facto, com um olhar desatento sobre o edifício, somos levados a crer que a intervenção não passou das transformações estritamente necessárias para nele pôr a funcionar uma unidade hoteleira.²³³ A sua obra foi até apelidada de *“invisível”* e *“corajosa”*, respectivamente por Alcino Soutinho e Sérgio Andrade, pela *“capacidade de dar voz a uma arquitectura feita de silêncio”*.²³⁴

²²⁸ Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collová em *“Santa Maria do Bouro, uma história contínua”*, *Santa Maria do Bouro, construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: White & Blue, 2001, p.50.

²²⁹ Eduardo Souto Moura, citado por Sérgio Andrade, *“A arquitectura invisível de Souto Moura”* in *Pública*, 21 Junho de 1998, p.41.

²³⁰ Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collová, *op. cit.*, p.64.

²³¹ Guia das Pousadas e Hotéis de Sonho. Lisboa: Ed. Expresso, 2001. Vol. 1, p.54.

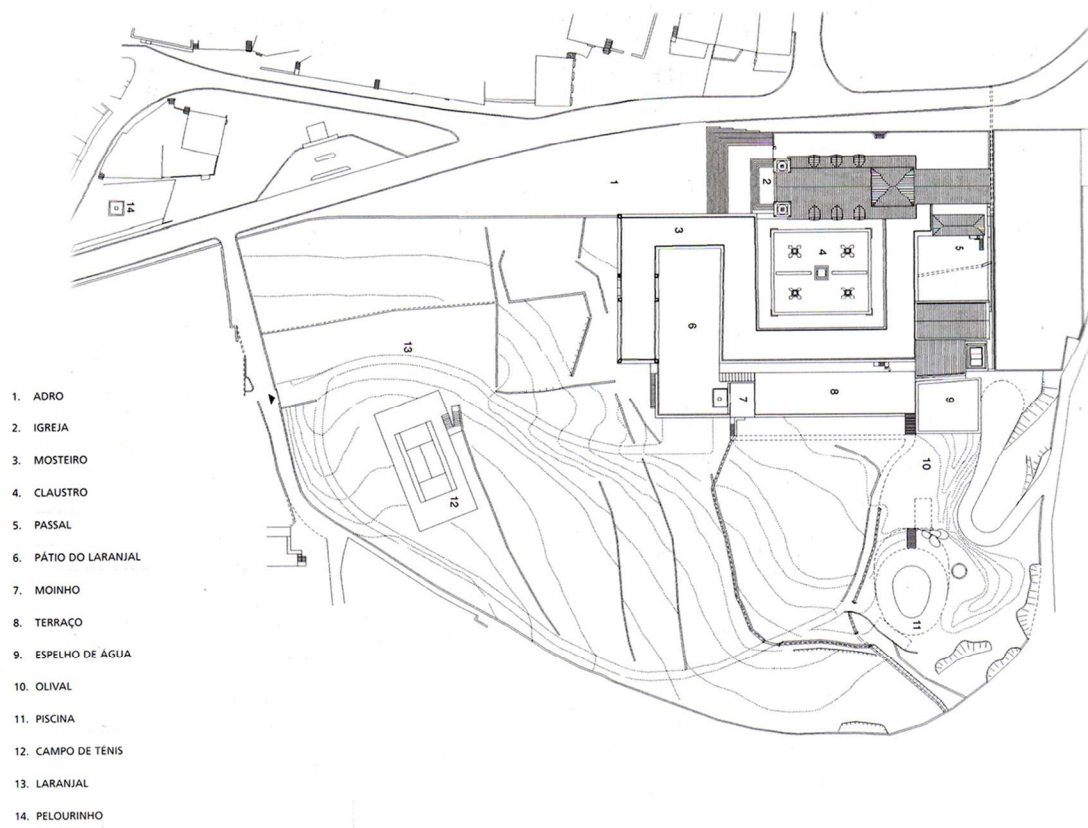
²³² Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collová, *op. cit.*, p.50.

²³³ O rigor e o despojamento da sua intervenção provocaram já algumas reclamações de hóspedes, habituados a comodidades de 5 estrelas.

²³⁴ Eduardo Souto Moura, citado por Sérgio Andrade, *“A arquitectura invisível de Souto Moura”* in *Pública*, *op. cit.*, p.42



vista geral oeste | Março 1999



1. ADRO
2. IGREJA
3. MOSTEIRO
4. CLAUSTRO
5. PASSAL
6. PÁTIO DO LARANJAL
7. MOINHO
8. TERRAÇO
9. ESPELHO DE ÁGUA
10. OLIVAL
11. PISCINA
12. CAMPO DE TENIS
13. LARANJAL
14. PELOURINHO



implantação 1997 | escala gráfica

Na verdade, todo o minimalismo e discrição que caracterizam esta obra ocultam uma profunda intervenção por parte do arquitecto. Um exame rigoroso põe a descoberto alterações subtis e mudanças “quase secretas”, que revelam um trabalho imenso na transformação do mosteiro, numa alegada “*filosofia arbitrária das deslocações [que] utiliza o edifício como uma pedra de material pré-moldado, através do qual pode ser alcançada a metamorfose do próprio edifício. Os fragmentos, as pedras e as partes do antigo mosteiro foram separadas, demolidas, continuadas, copiadas, deslocadas, algumas concretamente, todas as outras indirectamente.*”²³⁵ Verifica-se que os novos pavimentos não se distinguem dos antigos “o projecto previa pôr o antigo ao lado do novo, separado por uma junta. Mas, depois, fiz os novos iguais aos antigos e tornou-se mais vulgar, mais normal. Afinal de contas, ninguém vai verificar o que é antigo e o que é novo”²³⁶, independentemente de terem sido postos a outro nível. “*Alterei as dimensões das plantas de fundação do mosteiro e, para mostrar que os actuais não eram os níveis originais, concebi os pequenos degraus de ligação em mármore e não em pedra. Tinha vergonha de não dizer a verdade. Quando foi colocado o primeiro degrau era lindíssimo: uma placa de mármore vermelho. Mas pensei que com o terceiro e o quarto, ia ser um desastre e uma ideia demasiado excessiva, embora didáctica. Fiz os outros degraus em granito e, a partir daí, quase me esqueci do projecto.*”²³⁷ Quanto às deslocações “*para conseguir uma espessura mínima de 30cm, rebaixei os arcos*” [de igual modo] “*mudei várias portas de sítio, porque haviam problemas estereotómicos: havia portas que não eram necessárias, outras de que precisava mesmo. Por exemplo entre o pátio e a cozinha. E mudei-as todas. Também mudei alguns arcos do rés-do-chão para o primeiro andar, onde agora está a loggia quadrada*”²³⁸

O edifício foi no fundo assumido como contentor de material livre e disponível para ser reinterpretado ou recolocado num novo contexto formal e já não como um elemento unitário e a restaurar: “*O projecto tenta adaptar, ou melhor, servir-se das pedras disponíveis para construir um novo edifício. Trata-se de uma nova construção onde intervêm vários depoimentos e não da recuperação do edifício na sua forma original. Para o projecto as ruínas são mais importantes que o ‘mosteiro’, já que são material disponível, aberto, manipulável, tal como o edifício o foi durante a história.*”²³⁹ Encontrado em ruínas, assim se manteve deliberadamente a intensa imagem poética do edifício. A arcaria do claustro foi assumida na sua nova vertente escultórica enquanto elemento cénico e isolado, a cobertura passou a plano vegetal sobre a laje, pretendendo com isso reproduzir a imagem ligada à vivência e memória do autor que confessa nunca lhe ter visto o telhado, as janelas não voltaram a ter caixilhos com vidros aos quadradinhos, a imagem dos vãos vazios da ruína foi mantida através da introdução de vidros com caixilhos ocultos atrás das molduras dando a ideia etérea de buracos. A única ala “totalmente nova” projectada pelo arquitecto instalou-se de forma

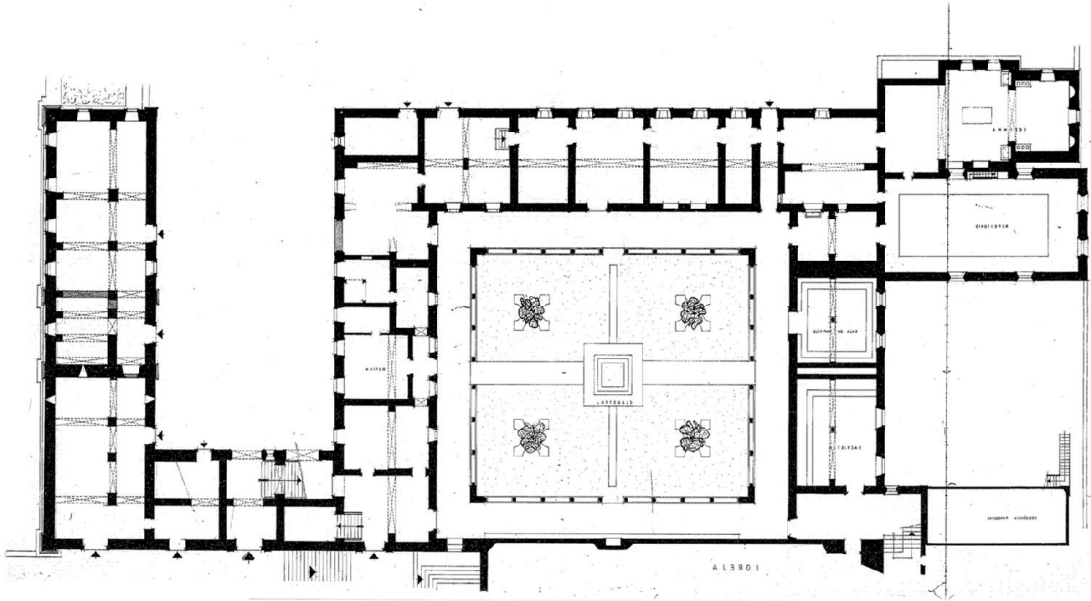
²³⁵ Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collová em “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”, *op. cit.*, p.62.

²³⁶ *Ibidem*, p.50.

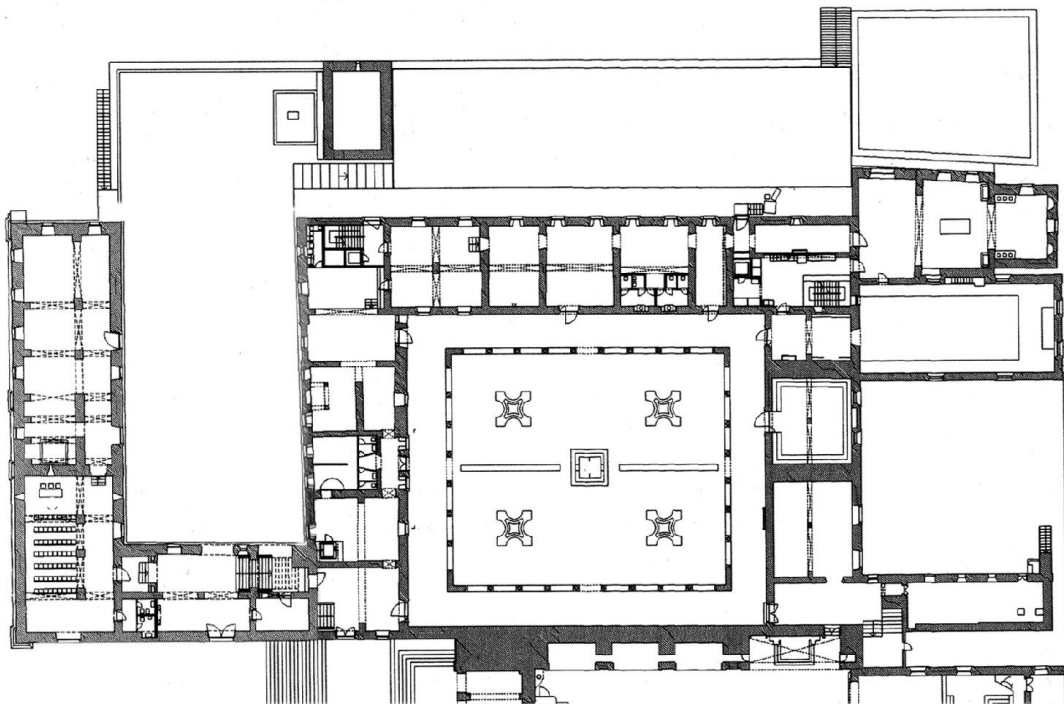
²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ibidem*, p.53.

²³⁹ MOURA, Eduardo Souto, “Reconversão do mosteiro de Santa Maria do Bouro numa pousada”, em *Santa Maria do Bouro, op. cit.*, p.5



planta do piso térreo 1985 | escala 1:500



planta do piso térreo 1997 | escala 1:500



discreta onde apenas existia um muro de pedra, resolvendo o novo corpo de serviços da pousada por detrás de uma fachada que aparentemente consiste numa longa parede de granito apenas pontuada por pequenas janelas. Neste novo corpo, o contraste que se estabelece entre novo e antigo é quase nulo.

Nos jardins, o arquitecto contou com a colaboração de M^a João Dias da Costa (arquitecta paisagista) com o objectivo de criar um belo enquadramento para o edifício, tirando partido dos dois hectares compreendidos pela antiga cerca do mosteiro. Sem o imperativo de reintroduzir a agricultura na área, o espaço ficou assim reordenado em três zonas distintas: a zona da piscina, a dos prados e a do laranjal. Esta última zona, com um efeito fundamentalmente visual, aromático e económico, recorda a tradição da laranja do Bouro.

A água assume também um papel bastante importante nesta intervenção, sendo o antigo sistema hidráulico ainda detectável. *“A água da serra chega por três caminhos: um atravessa o mosteiro, outro vai dar à piscina e outro ao moinho”*.²⁴⁰ No entanto a sua valorização para o projecto foi apenas instrumental, dado que *“a fonte estava noutra sítio, perto do terraço, e eu pu-la onde agora está”*.²⁴¹

Durante o projecto, o desenho tentou encontrar o equilíbrio lúcido entre forma e programa e, perante duas hipóteses, o arquitecto optou por recusar a consolidação pura e simples da ruína para uso contemplativo, apostando em inserir materiais, usos, formas e funções “entre las cosas” como diria Le Corbusier. O “pitoresco” que se verifica no final é uma fatalidade que acontece e não uma vontade programática. *“A ruína arquitectónica deixa de ser arquitectura e passa a ser natureza” (...)* *“numa dimensão combinatória que corta a relação naturalista entre ruína e lugar. O grau de artifício que ela introduz na suposta orgânica da decadência, presente no pré-existente, só encontra paralelo na manipulação que a consciência moderna faz da paisagem natural, na sensibilidade já definida por Chateaubriand como ‘natureza corrigida’ ”*.²⁴²

A Pousada do Bouro é como um laboratório, à escala monumental, destas experiências. O edifício onde foram injectadas novos usos, e por conseguinte novas formas, não demonstra atitudes de conciliação com a lógica formal e construtiva dos espaços que lá existiram. As peças de cantaria são reordenadas, alguns dos elementos construtivos mantêm-se outros não, as unidades funcionais mudam de sítio. Tudo apresenta uma “ordem corrigida”, não no sentido de recuperação de um estilo original, mas pelo contrário, reflectindo resignação face à “transformação inevitável determinada pelo moderno desejo de abstracção”.²⁴³

A “recuperação” no claustro revela, de forma expressiva, a sua “natureza desarticulada, o carácter de fragmento que renuncia à sua unidade original”,²⁴⁴ colocando a sua presença plástica acima da lógica de conformidade e relação dos antigos edifícios. A insistência neste tipo de confrontos repete-se ao ponto de subverter a interpretação histórica: por exemplo, as diferenças de altura são resolvidas recorrendo a blocos

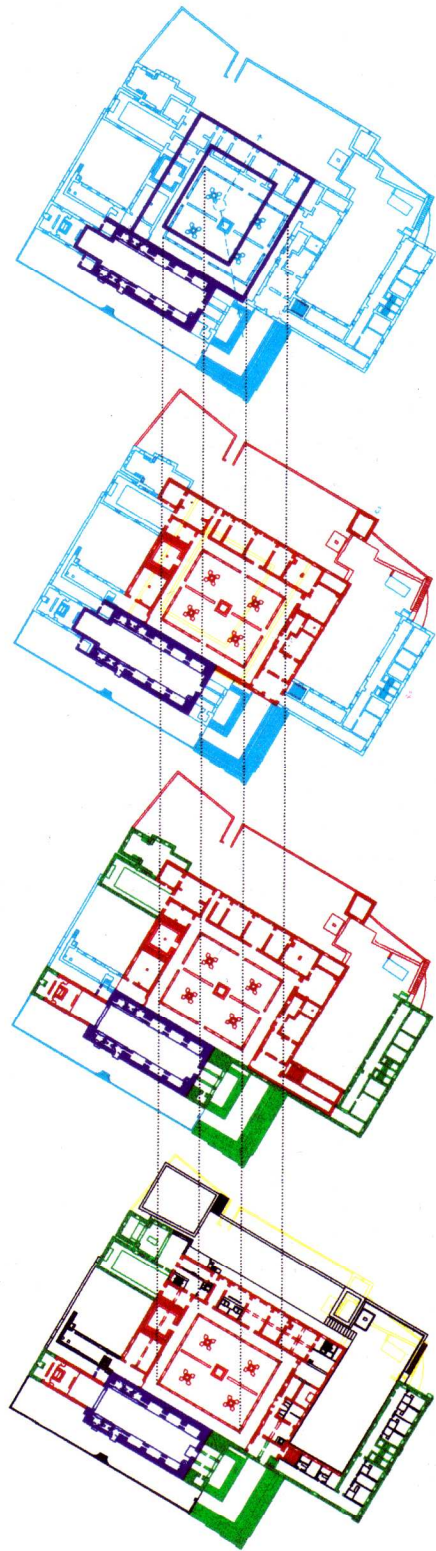
²⁴⁰ Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collová em “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”, *op. cit.*, p.53.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² HERNANDEZ LEON, Juan Miguel, “Porque perguntar é a devoção do pensamento”, em *Santa Maria do Bouro, op. cit.*, p.18.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Ibidem*, p.18-19.



- Idade Média: séc. XII – séc. XV
- Idade Moderna: reconstrução no final do séc. XVI – princípio do séc. XVII
- Idade Moderna: remodelação e ampliação no séc. XVI – princípio do séc. XVII
- Séc. XX
- Demolição

evolução construtiva | sem escala

monolíticos, nos quais são escavados degraus. A constância construtiva do projecto clássico entra em conflito com a heterogeneidade do material moderno, movendo o cerne da questão sobre a forma arquitectónica para uma maior proximidade relativamente à realidade física da construção. O arquitecto opta por assumir declaradamente o carácter híbrido dos materiais com que trabalha, rompendo assim com a continuidade da matéria, sem no entanto assumir claramente onde começa e onde acaba esta ruptura.

O edifício mantém a imagem natural que ostentava nos últimos anos, as janelas em vidro sem caixilharia aparente, reforçam a ideia de algo parado no tempo, sem qualquer telhado detectável do exterior, vêem-se apenas as ervas a crescer na cobertura.²⁴⁵ O claustro foi mantido sem de vidros de protecção. No interior salvaguardou-se, tanto quanto possível, a estrutura das dependências, com uma decoração simples e sóbria. Nalgumas salas sucessivas foram retiradas as portas para criar um espaço contínuo, deixando apenas os respectivos vãos, algumas delas foram aproveitadas como painéis decorativos colocados nas paredes. A grande chaminé de granito do antigo refeitório manteve-se nas traseiras, funcionando o restaurante no espaço da antiga cozinha. Parte do sistema hidráulico montado pelos monges de Cister foi preservada, sendo possível observar e ouvir, em vários locais, a água que atravessa o mosteiro.

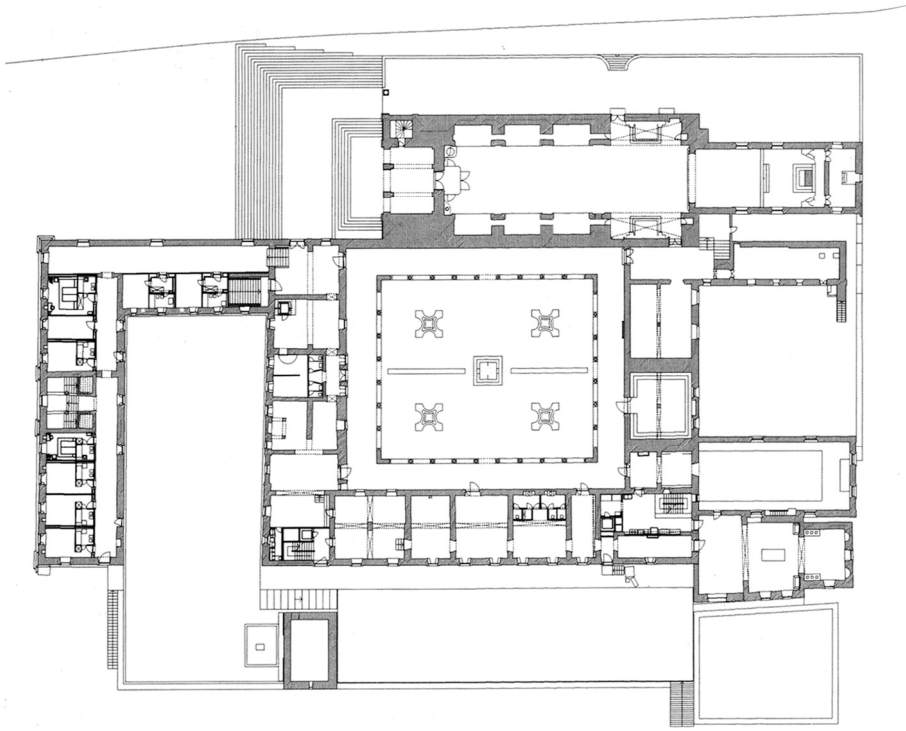
O “apurar da história”, das alterações sofridas ao longo dos tempos pelo velho edifício, fizeram o projectista perder os complexos e “esquecer-se do projecto”, e segundo o próprio *“isso fez-me sentir melhor (...) Afinal de contas, não estou a restaurar um mosteiro, estou a construir uma pousada com as pedras de um mosteiro. Fiz um edifício moderno, como queria e com as pedras que estavam disponíveis. Dizem que quero fazer uma ruína romântica, mas não é verdade. Se, nas casas que desenho, não faço um telhado convencional e sim um terraço, também neste caso não vou fazer um telhado convencional. Pelas mesmas razões, não vou usar janelas com quadrados pequenos”*.²⁴⁶ Neste parágrafo o autor assume definitivamente a sua vontade pessoal²⁴⁷, em detrimento da vontade colectiva e memorial do velho edifício, aparentemente torna-se mais importante a imagem que o edifício possa vir a transmitir enquanto objecto evocativo de uma qualquer qualidade poética, do que a sua verdadeira identidade arquitectónica enquanto edifício e “antigo mosteiro”, carácter que lhe conferiu a forma que podia ter restaurada nos dias de hoje.

Acerca desta decisão surgem vários argumentos: *“Antes do período românico, os acrescentos eram feitos com materiais de demolição, tudo era construído ao acaso (...) durante as escavações foram encontrados vestígios de três pavimentos e pedaços de estuque vermelho e verde. Até o telhado era verde-alface (...) fiquei a pensar: no nosso século não posso construir um mosteiro vermelho e verde! (...) Mas tinha de escolher uma imagem para o mosteiro. Românico? Impossível, não restava nada! Cobrir a pedra com estuque? (...) e o telhado? (...) era de telha de canudo, que já não se faz. Só há telhas romanas o que pode ficar realmente horrível. Pensei: se usar estuque branco, se usar janelas com quadrados pequenos e fizer*

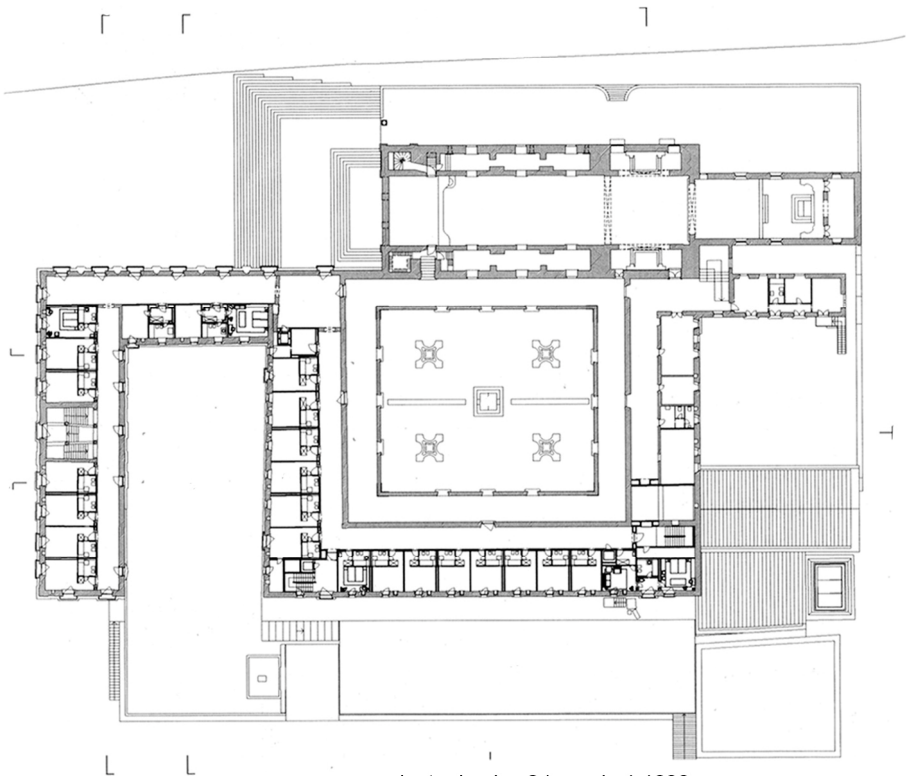
²⁴⁵ Esta foi revestida a terra de onde saem plantas como as que antigamente, na memória do autor, se agarravam ao travejamento em ruínas.

²⁴⁶ Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collová, *op. cit.*, p.46.

²⁴⁷ A vontade subjectiva do (seu) gosto desiste *a priori* do material cultural e humano que o edifício antigo tinha para dar.



planta do piso 1 | escala 1:1000



planta do piso 2 | escala 1:1000



telhado com telhas romanas, o meu objectivo será reconstruir a imagem do mosteiro no início do século XX. Será o mais correcto? Quando se identifica o edifício com um século específico, a restauração deverá ser feita tendo em vista essa poderosa identidade. Caso contrário, quando se escolhe um século: para mim a única possibilidade será o século XX (...) e não faz sentido construí-lo seiscentos anos mais velho (...) As paredes do edifício estavam fora de prumo (...) granito maciço, não era possível porque custava muito caro. (...) Fui à sacristia da igreja para ver os caixotões do tecto em madeira. Fiz relevos e transformei a madeira em ferro. (...) Utilizo o ferro, porque estou a construir um edifício moderno. (...) Até os arcos... Ah, isso foi um problema! Mudei várias portas de sítio, porque havia problemas estereotómicos (...) e mudei-as todas. Também mudei alguns arcos do rés-do-chão para o primeiro andar (...) Távora arranjava sempre maneira de saltar de uma coisa para a outra. Agora, acho que as coisas deveriam ser muito mais naturais. Quer dizer: é preciso alguma confusão. Depois de se aprender uma lição é preciso fazer asneiras! (...) não se pode fazer uma coisa só porque ela corresponde à verdade: “O rosto que diz uma mentira está a dizer a verdade” (...) Penso que, para ter uma certa atmosfera natural, tudo tem de ser artificial.”²⁴⁸

Souto Moura neste projecto absteve-se da interpretação e reconhecimento do carácter do edifício enquanto mosteiro. O que o arquitecto propôs em Santa Maria foi fixar a sua imagem actual (de ruína) para tal apagando vestígios que pudessem perturbar essa passividade; o telhado não é reconstruído propositadamente e as novas funções são alojadas com aparente pragmatismo sem a preocupação de analogia com espaços que albergaram funções idênticas no passado.²⁴⁹ Só depois de “estabilizada” a ruína, (e não a antiga construção) é que o edifício se adapta ao novo programa, privilegiando o usufruto da ruína enquanto prazer estético, numa intervenção que se dilui em absoluta expressão minimalista.²⁵⁰

Paradoxalmente à intenção “silenciosa” do autor, esta intervenção oculta uma transformação completa da antiga construção, conduzindo-a a “obra de autor” na sua totalidade. Sob a sua pitoresca “expressão de abandono”, o edifício é totalmente refeito segundo uma moderna lógica funcional e construtiva, trata-se de uma nova construção, sem preconceitos na procura de soluções próprias e na introdução de materiais bastante actuais. Contra todos os depoimentos, prevalece a interpretação do autor e a falsa humildade da intervenção. A visita ao antigo mosteiro faz-se agora acompanhada de folhetos explicativos da sua história, e assim não poderia deixar de ser pois, segundo Alves Costa, a nova intervenção não prolonga esta história, põe um termo na narrativa e inicia uma outra.²⁵¹

De facto, toda a estrutura é reconstruída e consolidada em betão,²⁵² aproveitando-se as cofragens metálicas das lajes como elemento decorativo do tecto. Sem a tradicional cobertura de duas águas, o

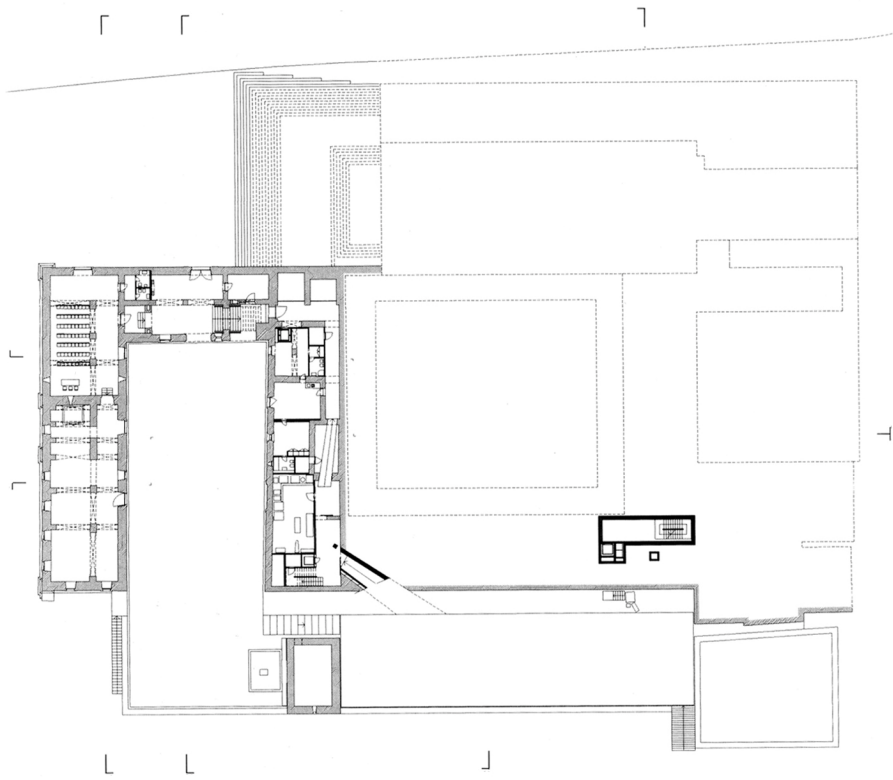
²⁴⁸ Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collová, *op. cit.*, p.45-54.

²⁴⁹ “Concebi a ideia de adaptação em dois dias porque é muito simples: cozinha-cozinha, farmácia-bar, biblioteca-auditório, refeitório-restaurant, claustro-claustro, celas-quartos”, *Ibidem*, p.46.

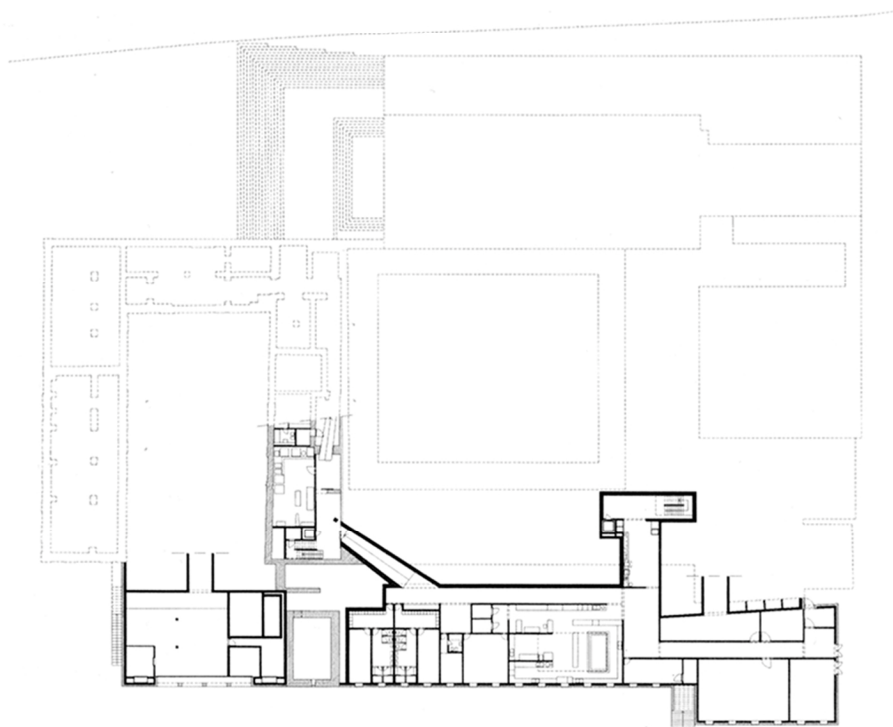
²⁵⁰ Cf. COSTA, Alexandre Alves, “A arte de construir a transformação”, *op. cit.*, p.137-138.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² A antiga estrutura de alvenaria foi desmantelada, os blocos de pedra foram laminados e colocados a revestir a nova estrutura de betão armado.



planta do piso térreo | escala 1:1000



planta do piso -1 | escala 1:1000



próprio edifício “parece perder densidade” pelo recorte do seu contorno exterior, imagem que aparece reforçada pelo reflexo do céu no vidro que transmite a ilusão de buraco, de vazio. Também o claustro é tratado como elemento cénico, solta do edifício, a antiga arcaria que suportava o segundo piso constituindo-lhe a parede exterior, é consolidada e assumida como plano decorativo de pura filiação escultórica.

Por motivos de adequação ao programa, a largura dos corredores e a modulação das antigas celas é redefinida. Nos quartos da pousada, a necessidade de um núcleo técnico de águas é trabalhado em conjunto com o mobiliário, criando uma nova lógica de volume central compacto e solto no espaço, tentando “não destruir a escala do espaço original”²⁵³. Da orgânica conventual, apenas o refeitório mantém a valências original (passando a restaurante), ainda que ampliada a nova sala de jantar para o espaço da antiga cozinha, que agora se vê articulada com os espaços de serviço, resolvidos numa “nova ala” semi-enterrada e cuidadosamente introduzida de forma a não alterar a percepção do conjunto. No interior, a decoração marca pela sua nudez, coerente com o espírito minimalista que rege toda a obra, inspirada pela austeridade e simplicidade do ambiente conventual cisterciense, tanto quanto pela presença constante do traço de Siza, que vai do cinzeiro à cadeira, passando pelos desenhos que individualizam cada espaço.

Apesar do adiantado estado de degrado à data da intervenção, o edifício conservava com relativa integridade a envolvente construída e a marcação da cerca original. A resposta ao programa orientou a distribuição funcional, aproveitando as antigas estruturas e construindo um novo corpo muito discreto, como “ampliação necessária” para instalar serviços que dificilmente se incorporariam no organismo existente. O conhecimento do monumento (enquanto realidade histórica) partiu de uma “dupla orientação”: a análise tipo-morfológica de espírito empírico (por parte do arquitecto e à semelhança do que Távora faz na Costa) e a investigação histórico-arqueológica (assegurada por especialistas) depois da obra entrar em curso.²⁵⁴

A leitura e a interpretação das especificidades paisagísticas e topológicas do lugar orientaram a concretização formal do novo corpo e a sua incorporação orgânica na estrutura física do terreno. A partir do traçado pré-existente de um muro que definiu o alçado e simultaneamente o limite da plataforma, foi retomado um espaço exterior, parecido com aquele que existia ao longo da fachada Sul do mosteiro. A ampla esplanada, desenhada de modo a ocultar e a aproveitar a existência do novo volume, relaciona-se com os principais espaços públicos da pousada, articulada através de alguns degraus com “o pátio das laranjeiras” e com a zona da piscina. Um percurso pautado pela constante presença da água, elemento que de resto, é explorado por todo o edifício, aludindo ao sistema hidráulico do antigo mosteiro.

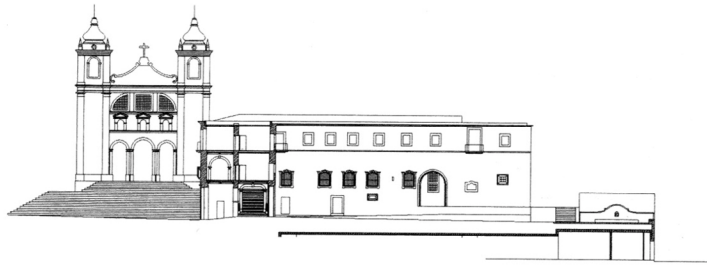
A ruína é interpretada pelo autor do projecto como vestígio de um edifício que forneceu uma resposta cultural até determinado momento histórico, mas que foi perdendo gradualmente a sua utilidade prática,

²⁵³ Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collová, *op. cit.*, p.50.

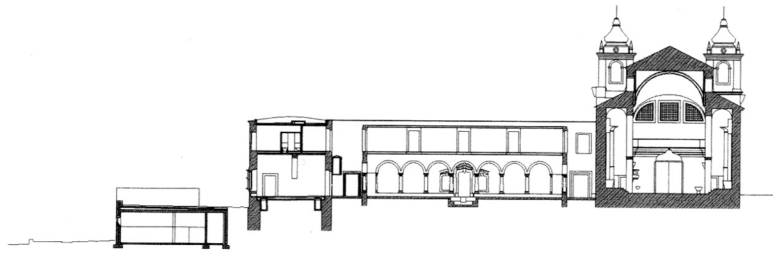
²⁵⁴ “Realizaram-se trabalhos arqueológicos, mas condicionados pelo projecto de arquitectura já elaborado bem como pelo início próximo das obras. As escavações visaram sobretudo minimizar os impactes decorrentes da execução do projectado”. FONTES, Luís, “Intervenções em conjuntos monásticos: o contributo da arqueologia”, in *Estudos/Património*, nº 2, *op. cit.*, p. 129.



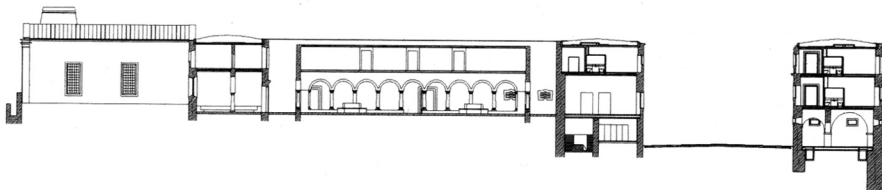
corte 1-1' | escala 1:1000



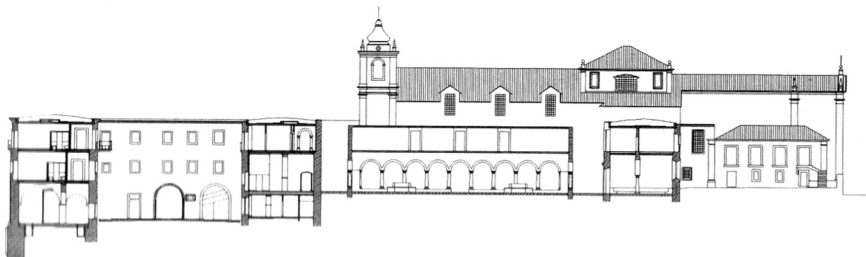
corte 2-2' | escala 1:1000



corte 3-3' | escala 1:1000



corte 4-4' | escala 1:1000



corte 5-5' | escala 1:1000

adquirindo em troca uma presença física e imagética. O valor da “ruína”, ultrapassando o dado histórico, consistia agora na sua expressividade, na sua capacidade evocativa e na evidência de antiguidade, enquanto arte e memória, agregando com ela valores presentes e passados. A sua intervenção não pretendia uma ruptura, mas sim o continuar da história do edifício - partindo da sua situação actual.

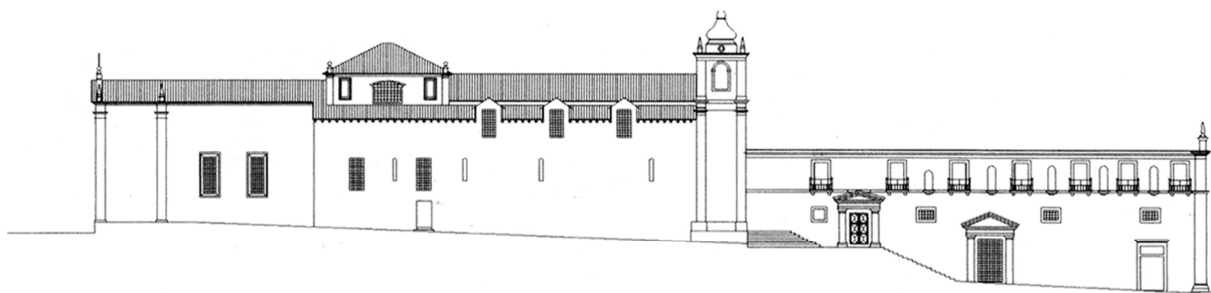
Tal como na definição de restauro crítico apadrinhada por Cesare Brandi este restauro constituiu um *“momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica”*, momento este localizado por uma memória mais próxima, no sentido da sua apropriação quotidiana tal *“como se habituaram a vê-lo”* – em ruína. O objecto acaba por congrega uma síntese temporal e espacial, entre cultura e natureza, onde a percepção se sobrepõe à leitura visual de sentido contemplativo que para o autor seria a dominante na memória recente do edifício.²⁵⁵

À ideia de arquitectura sobrepôs-se a própria matéria disponível, negando qualquer preconceito, o projecto surgiu da própria materialidade do monumento, congelando a sua imagem de ruína mas interrompendo o processo de deterioração. Foi a intenção de “manter a ruína” que determinou a reconstrução do volume, conservando a nudez das paredes exteriores e recusando a reconstrução dos telhados tradicionais. Também no claustro se recusou a possibilidade de reintegração formal e funcional das galerias superiores, apontando para a preservação das suas paredes isoladas enquanto elementos cénicos, caros à arquitectura. A posição adoptada foi de resto pragmática: leitura tipo-morfológica, novo programa, avaliação do material existente, construção (como instrumento operativo) e imagem (como expressão final).

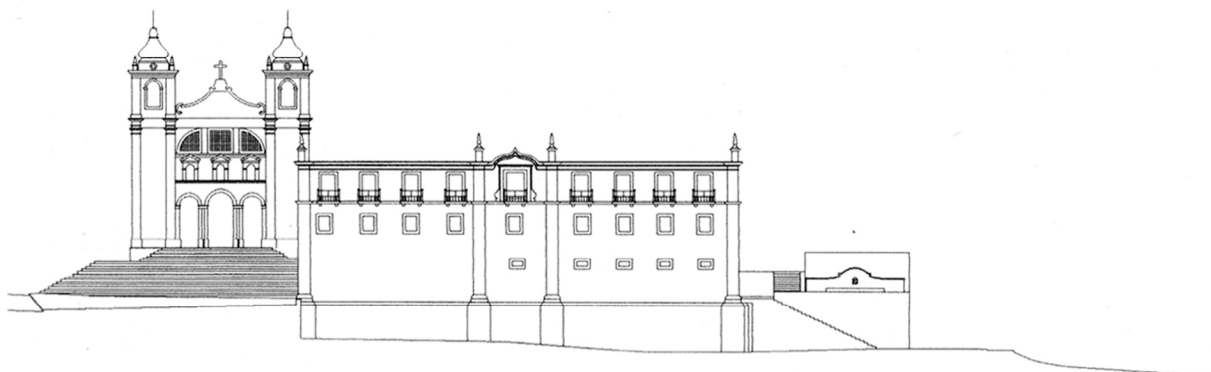
As difíceis questões que se colocam neste tipo de intervenção, como em geral se verifica, ultrapassam o determinismo programático, reportando-se à forma como se actua sobre a estrutura e à resposta técnico-construtiva que pacifica o confronto com a matéria existente. Nesta perspectiva, Souto Moura, parte da consciência do sentido perceptivo dos materiais, revelando rigor e intencionalidade na sua aplicação. A coexistência e confrontação de dois princípios operativos (materiais, técnicas e processos construtivos tradicionais Vs modernos) originam uma conformidade visual entre materiais antigos que desenham simplificada mente novas formas e materiais modernos que se dispõem segundo práticas tradicionais. Acentuou-se o contraste entre o exterior (antigo e monumental) e o interior, refeito através de processos modernos que transformaram as qualidades figurativas e estruturais originais (homogeneidade construtiva). A construção moderna privilegiou a expressão dos materiais sem revestimento, submetidos a processos de envelhecimento natural ou provocado.²⁵⁶ Embora tentando manter a organização espacial e os elementos construtivos existentes, acabaram por se subverter alguns espaços devido a necessidades do programa.

²⁵⁵ *“Quando eu era criança, costumava ir ao mosteiro e era assim; eu adorava as árvores a crescer das paredes. Aquilo era o mosteiro e não aquilo que o mosteiro devia ser: as pedras do mosteiro e não o mosteiro.”* Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collová, *op. cit.*, p.61.

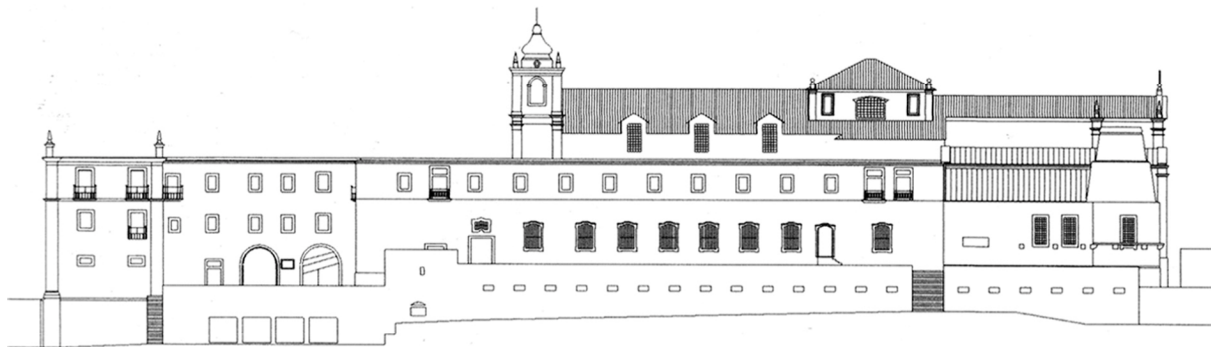
²⁵⁶ Apreciável no cobre que reveste as portas, ou o aço-corten que forra os tectos.



alçado norte



alçado poente



alçado sul



alçado nascente

0 4 8

Souto Moura, considera que o desenho constitui sempre um redesenho, não sentindo por isso a necessidade de uma rígida afirmação da contemporaneidade na intervenção, por diferenciação material ou formal, considerando que tal resultaria numa excessiva e desnecessária dissonância visual. Limita esta solução a casos excepcionais,²⁵⁷ acusando algum descargo de consciência. Noutros casos procede à reutilização de materiais antigos para a construção de novos elementos formais.²⁵⁸ A nova regra admitida pela intervenção, não deixa de traduzir a anterior realidade que se pretendia preservar e transmitir, invocando através da nova construção (fundada sobre a antiga), memórias de experiências e de realidades passadas.²⁵⁹ *“Passado e presente fundem-se e o tempo encarregar-se-á de camuflar as diferenças”*,²⁶⁰ anulando as teorias da distinção e preterindo o julgamento dos elementos construtivos pelas sondagens cronológicas, todo o processo é encaminhado em favor da sua fidelidade ao “espírito da construção”, confirmada pela forma como esta consolida os seus valores estéticos.

A resposta formal, em relação à já anunciada crise de linguagem na arquitectura, assume-se através da técnica, desenhando-se uma “intervenção minimal” que torna possível um maior número de interpretações, ao mesmo tempo que foge ao drama de diferenciar os acrescentos. Acima de tudo procurou-se a coerência construtiva, entendida enquanto procedimento e não tanto como uniformidade de soluções. Não foram recusadas nem a construção mimética, nem a perda da sedimentação estratigráfica (uma metodologia que contradiz a actual divisão entre métodos de imitação e de invenção) optando-se por destruir o que fosse necessário ou de proceder a (re)construções através da cópia exacta.

Souto Moura identifica a condição de monumento enquanto “obra de arte permanentemente inacabada” e rompe a dimensão mítica do antigo como modelo de referência e como ideal – a natureza da sua antiguidade e o seu valor rememorativo manifestam-se de forma epidérmica, através da evocação e da representação superficial do tempo. Por outro lado o valor de novidade, sublinhado por Riegl, é compreendido na “estética da funcionalidade” e na sua resposta social.

As palavras do autor, perante o alvoroço de filosofias de intervenção contemporâneas em monumentos, revelam uma postura, pouco previsível mas consequente. A sua atitude, algo romântica de “habitar a ruína” veicula no fundo um prazer puramente estético, consumista e contemporâneo. Esta ruína “armadilhada”, de aparente afinidade com conceitos conservadores de Ruskin resulta, na verdade, de uma postura profundamente oposta, muito mais próxima do positivismo intervencionista de Viollet-le-duc. Para Souto Moura a incipiente dicotomia entre passado e presente não tem necessariamente de existir, pois a contemporaneidade também faz parte da história. É neste sentido que o edifício é encarado como matéria (literal) do projecto, reutilizando os seus materiais à vontade como faziam os seus antecessores.

²⁵⁷ Como as escadas de granito vermelho ou a nova janela do restaurante.

²⁵⁸ Prática que, de resto, já era comum nas intervenções da DGEMN.

²⁵⁹ Os caixotões do tecto, a cor das portas, etc.

²⁶⁰ TOMÉ, Miguel, *op. cit.*, p.236.



Pousada de Santa Maria do Bouro - Março 2009

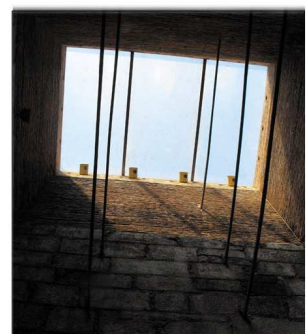
É uma intervenção polémica quanto à abordagem teórica e aos próprios preceitos de actuação, materializando, com ou sem essa intenção, uma crítica directa aos princípios normativos das recomendações internacionais (reversibilidade, autenticidade, distinção) que contribui de certo modo, e talvez até com um pouco de ironia, para o debate contemporâneo de novas filosofias de intervenção.

Neste projecto, ao contrário do que Távora fez em Santa Marinha, nunca houve a intenção de *restaurar* o conjunto, no sentido de fazer regressar o esplendor das formas que este conheceu desde a sua fundação. Porém, apesar de ter sido considerada pelo autor como “nova construção”, sem complexos em introduzir materiais e técnicas contemporâneas, verifica-se que tudo foi feito para parecer que sempre ali esteve.

A ideia subjacente a esta intervenção, segundo o próprio autor, foi a *naturalidade e a continuidade* da transformação (uma *mudança*), mesmo que com isso, se apagasse a autoria do arquitecto, que nunca se pretendeu inserir em nenhuma das correntes contemporâneas de restauro. Mais do que defender a *autenticidade histórica* do edifício, o projecto procurou respeitar a “tradição arquitectónica” (voluntarista) partilhada por todos os seus antepassados, consciente ou inconscientemente, num julgamento crítico.

*“A história da arquitectura está cheia de exemplos relacionados, com a vida dos edifícios: a ampliação de uma parte, acrescentos, a deslocação de uma escada, portas e janelas desmontadas e montadas em posições mais adequadas, relacionadas com alterações da utilização do edifício ou com novas necessidades representativas (...) Teremos que reavaliar toda a gama de opções, que ter em conta a continuidade entre coisas muito diferentes (...) onde até o feio é necessário. Teremos de aprender a fazer enxertos, inovações, a colocar próteses, a movimentar partes e elementos, teremos de aprender a misturar, a amputar, a planificar as demolições como planificamos as construções. (...) teremos que voltar costas à celebração da catástrofe, encontrar beleza em cada nova mudança, na própria transformação. Teremos que reconhecer a metamorfose continua e que encontrar, de todas as vezes, um equilíbrio estável, instável, possível (...)”*²⁶¹

²⁶¹ Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collová, *op. cit.*, p.64



Santa Maria do Bouro | interior | Março 2009

2.3. Património: intervir ou interferir?

“Onde acaba a recuperação e começa a mera intromissão?”²⁶²

Com a realização deste trabalho, que enquadra a problemática da intervenção em monumentos numa perspectiva não só global mas também específica da realidade cultural que alicerçou as campanhas de restauro no nosso país, pretendeu-se reunir conceitos e abrir espaço ao debate sobre os propósitos morais que levaram e os que hoje levam à conservação e à reabilitação do património arquitectónico (português).

Note-se que esta dissertação se pretende encaixar numa perspectiva projectual própria de um curso de Arquitectura, pelo que se orienta para questões de índole prática e material, cruzando-as com as não menos importantes questões sensoriais e experienciais na assimilação do espaço.

De entre um vasto role de questões específicas inerentes à matéria e espiritualidade dos monumentos, sobressai a ideia de que o facto de os tornar operativos na sociedade actual acarreta uma série de obstáculos, negociáveis entre si e determinados pelo valor simbólico e memorial que o objecto comporta na actualidade. Os monumentos surgem-nos como uma oportunidade de demonstrar a nossa sensibilidade e admiração face a criações do passado, prolongando o seu destino enquanto portadores de uma identidade e de um conteúdo humano que nos interessa preservar e transmitir às gerações futuras.

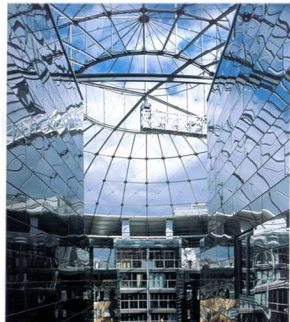
Ultrapassada, que se julga estar, a problemática do “conservar ou restaurar”, a questão alastra-se agora ao perigo da (necessária) intervenção de restauro interferir com o legado deixado pelos nossos antepassados. É naturalmente inevitável que uma intervenção de restauro, por mais subtil que se aplique, altere a matéria da obra e por conseguinte a sua autenticidade física, o que não significa que aniquile a sua autenticidade histórica ou artística, desde que a nova interpretação se documente a si própria.

A verdadeira questão reside agora na maneira de conduzir essa alteração:

Se deve permanecer anónima e ilegível, confiando nos procedimentos técnicos e científicos para a descodificar ou se, por outro lado, deve ser exibida e determinar um novo estado na vida do edifício. Deverá a nova intervenção motivar uma transformação, uma “mutação” física e conceptual no edifício? Deverá actualizar conteúdos humanos e simbólicos, adequando-os às necessidades contemporâneas ditadas por novas condicionantes programáticas e sociais? E a memória a preservar, deverá remontar a um passado próximo ou a um passado distante?

Do confronto entre diferentes critérios de actuação, elucidados pela análise histórico-cultural e pela realidade específica dos dois casos de estudo apontados, resumem-se em alguns pontos as “questões chave” neste tipo de intervenções, com a certeza de não serem as únicas, mas pelo menos as fundamentais para a presente abordagem.

²⁶² Frase retirada da introdução do livro *Building Conversion & Renovation* (tradução livre). MOSTAEDI, Arian. Barcelona: Carles Broto, 2003.



Antigos Gasómetros de Viena | atuais complexos multihabitacionais

O “antigo” e o “recente” | continuidade ou ruptura

No âmbito de uma intervenção num edifício de valor histórico e documental, parece de profunda modéstia e respeito, e até de admirável *humildade profissional*, assumir duas realidades distintas - “o novo” e “o velho”. Admitindo diferentes metodologias e até interpretações, a meta corresponderá a um ponto de equilíbrio entre a continuidade e a ruptura da história do edifício, assumindo a nova intervenção uma nova etapa na sua vida e uma *(re)interpretação* daquilo que o edifício foi e o que poderá vir a ser para a nova sociedade, *(re)afirmando* a sua utilidade prática ao mesmo tempo que é clarificada a *velha mensagem*.

O carácter do edifício | valor histórico-arquitectónico a respeitar

Introduzir um novo uso a um edifício, seja ele de valor histórico ou não, requer uma profunda sensibilidade por parte do projectista, no sentido de compreender se o carácter daquele edifício e se a sua solução tipológica suporta ou não, a introdução de novos modos de estar e experiências naquele espaço. Visto o significado cultural do monumento estar intimamente relacionado com a sua história, com o tipo de construção, com o seu espaço e com as vivências ou experiências a que ele nos induz, a nova intervenção não poderá de maneira nenhuma comprometer esta comunicação que o edifício tem com o indivíduo. Sendo necessária a salvaguarda de todo um conjunto de relações (entre formas do espaço e comportamentos humanos) para estabelecer alguma continuidade destes valores após a intervenção.²⁶³

O coexistir harmonioso | relação de cumplicidade

Estabelecido como ponto assente o respeito pelo monumento e a salvaguarda da sua autenticidade histórica, o recente deverá aparecer, tanto quanto possível, distinto do antigo (por um lado sem destoar e por outro sem se deixar confundir com um *falso histórico*.)²⁶⁴ O restauro não deve iludir a percepção das diferentes fases construtivas, nem quebrar a relação de harmonia entre as partes e o todo. As novas introduções não se devem notar como pontos de ruptura, mas sim como instrumentos que possibilitem a leitura contínua da história do objecto e a percepção do seu espaço enquanto experiência unitária. Neste contexto, parece imperativa a necessidade de uma relação cúmplice entre as duas obras, em que a *nova* ajuda ao entendimento da antiga e a *antiga* contribui para a consolidação de um novo espaço. O papel da intervenção será reavivar a antiga mensagem, sem distorcer o seu significado. Uma nova linguagem é necessária para corresponder a uma nova sociedade que deverá estar ao serviço da velha mensagem que se pretende perpetuar.

²⁶³ Sob este ponto de vista pode ser contestado até que ponto um edifício associado à clausura e ao silêncio, pode servir de destino a um casal de namorados.

²⁶⁴ Ver nesta dissertação, “Teorias da conservação”, p.19-37.



Antigo Palácio de Congressos de Adolf Hitler | Centro de Documentação Reichsparteitagsgelaende Nuremberg

A importância dos materiais | distinção e compromisso estético

A questão dos materiais é muito importante e igualmente discutível. Entende-se a tentação de utilizar os mesmos materiais para assegurar uma continuidade de expressão, porém embora legítima, esta intenção pode conduzir “acidentalmente” a uma falsificação.²⁶⁵ A camuflagem daquilo que de novo foi introduzido, para além de um certo desconforto no visitante (que não consegue distinguir o novo do antigo), conduz a uma atitude de desonestidade profissional, “de não se estar a falar a verdade”. Por outro lado, quando se distingue exageradamente o material novo do pré-existente, incorre-se no “anti-estético” e na sobrevalorização do novo, em nada favorável à expressão visual (preferencialmente unitária) do conjunto.

É evidente o papel do bom senso e da sensibilidade estética neste assunto, ambos profundamente subjectivos e contestáveis. Porém, existem materiais que pela sua própria natureza, simplesmente não “combinam”,²⁶⁶ têm expressões muito antagónicas e processos de envelhecimento muito distintos que devem ser evitados. O aço e o vidro são materiais que assumem claramente a sua contemporaneidade e que, pela sua natureza subtil e aparente leveza, para além de facilitarem um processo de reversibilidade, comunicam facilmente com qualquer outro material, mesmo antigo. Verifica-se em inúmeras aplicações como estes materiais se conjugam particularmente bem em espaços de especial valor arqueológico.

O cunho do autor | não pode subverter a obra

Esta é uma questão delicada quando falamos de intervenção no património, já em si com um elevado valor (cultural e) artístico. O problema prende-se com a “competição de valores”, entre o *valor cultural* (histórico e documental) e o *valor estético* (artístico, a imagem final). Quando se pede uma intervenção que vise reabilitar um edifício, pede-se tudo menos um estilo vincado e imediatamente reconhecido e associado a um prestigiado arquitecto, supostamente o que se pretende realçar não é a autoria do projecto de recuperação mas o próprio objecto recuperado. Um autor de obras muito características não será o mais indicado a fazer realçar o carácter de um *monumento*, portador de qualidades estéticas e memoriais que correm o risco de ser suplantadas ou mesmo anuladas por uma possante assinatura.

Compreende-se a opção de confiar um objecto de tal valor cultural a um arquitecto internacionalmente reconhecido pela sua capacidade de projectar. Todavia, e provavelmente de forma inconsciente, este profissional, por ter uma espiritualidade forte e muito vincada no seu estilo, terá naturalmente maior dificuldade em desprender-se da sua linguagem e modo de expressão (convicções já creditadas pelo público) para realçar uma expressão que, não é propriamente sua, e se vê adormecida pelo tempo.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ O cimento e o plástico, por exemplo, por serem materiais mais pobres e artificiais são incapazes de competir com a nobreza da pedra e da madeira natural, não sendo incompatíveis, simplesmente “não falam a mesma língua”.



Antigo Palácio de Congressos de Adolf Hitler | Centro de Documentação Reichsparteitagsgelaende Nuremberg

O excesso de confiança na sua capacidade de projectar poderá levar o promotor da obra a seguir em frente com ideias fortes (e seguramente interessantes) mas que tendem a abafar a natureza do existente.

O que se defende aqui, no contexto de uma intervenção no património, é que se existe algo a valorizar, terá de ser aquilo que já lá se encontra e que ao longo dos anos foi adquirindo um valor *per se*, para a sociedade e que acabou por lhe valer a classificação de “monumento” ou de “interesse público”. Por mais deteriorado que esteja o objecto a recuperar, o valor está-lhe implícito, e tudo o que for acrescentando terá de ser realizado com mestria, mas subjugado ao que já existe, sem subverter a sua “imagem”²⁶⁷ e o seu significado cultural para a colectividade. Nunca é a nova arquitectura que valoriza a antiga, pode dar o seu contributo para melhorar a comunicação da obra com o visitante, mas fundamentalmente é esse o seu papel, pois o imóvel tem valor em si mesmo e é admirado por aquilo que representa.

Nunca se deverá proceder à recuperação de um edifício de elevado significado cultural sem que o objectivo seja *mantê-lo* em nome da sua memória colectiva. É na realidade um “crime” valorizar a *vontade pessoal* - por mais convincente que seja - em detrimento da *vontade memorial e colectiva*, isso corresponde a desistir *a priori* do material cultural que um antigo monumento nos dá, é desistir do seu próprio *carácter* e da razão pela qual ele pediu para ser poupado. Prescindir da memória veiculada pelo objecto histórico, substituindo-a por outra, é prescindir da memória de uma sociedade inteira e do seu inestimável conteúdo humano.

“Bons exemplos” e “maus exemplos” | deixar viver ou aniquilar a obra

No que diz respeito à intervenção no património, tal como na própria arquitectura, existe sempre a possibilidade de errar, de optar por um caminho incerto, de cair no drama decorrente da possibilidade de escolha. Algo que pode ser construtivo se acreditarmos que aprendemos com os nossos erros. Porém, não podemos considerar semelhante, e muito menos “igualzinho”, começar do zero ou partir de uma pré-existência, ainda mais quando sabemos que ela comporta um valor cultural, histórico e artístico para a sociedade onde se insere. A partir desta perspectiva crê-se que, a intervir no património (que é de todos), o arquitecto se vê a braços com responsabilidades acrescidas das quais não se pode descartar.

A ilustração desta problemática consistiu na escolha de dois casos exemplares de duas maneiras distintas, de lidar com o património edificado. Uma opção segundo a qual se pretende uma continuidade com a história, *inovando*; e outra que propõe uma *mutação*, que escreve uma nova história do objecto. A escolha dos exemplos foi ponderada de forma a ilustrar os pontos-chave do problema e permitir a comparação. Seleccionaram-se dois casos com tipologias e programas idênticos para que fosse possível avaliar com objectividade a questão prática da adaptação da forma à (nova) função, e principalmente duas “assinaturas gigantes” que pudessem ilustrar o paradigma contemporâneo das “*Pousadas Históricas Design*”.

²⁶⁷ *Forma* - meio privilegiado de comunicação em arquitectura.



Memorial Sovietic Special Camp Sachsenhausen

Entre Teorias | Viollet-le-duc, Ruskin ou Brandi?²⁶⁸

Souto Moura conjuga as três visões: reconstrói o edifício a partir da sua própria matéria, procura alcançar a imagem poética que vislumbra na ruína e coloca o programa ao serviço do seu espírito crítico. No fundo “recria” um estilo cisterciense inspirado pela imagem da natureza e vislumbrando a satisfação de um prazer estético. Na adaptação do edifício a pousada não abdica do seu gosto pessoal²⁶⁹ e nega dados arqueológicos que datam de períodos relativamente próximos, afastando-se da espiritualidade renascentista e barroca e aproximando-se do minimalismo de S. Bernardo. O resultado é uma obra de autor, contemporânea e assinada pelo bom gosto de Siza que “vai do cinzeiro à cadeira” passando pelos desenhos que animam cada um dos espaços.

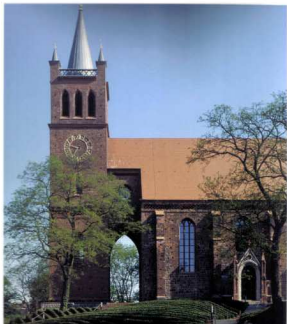
Numa intervenção sobre o património não é a “obra de autor” que lhe é negada, muito menos a contemporaneidade. Fernando Távora não abdica da sua cultura nem do seu sentido estético incorrendo numa obra que retoma cada um dos estilos que lhe deram origem – umas vezes reintegrando a matéria original, outras vezes reparando-a e acrescentando-lhe matéria declaradamente nova. A sua obra não anula nenhuma parte nem aponta para um momento específico (para um estilo único que o edifício nunca teve) mas retoma a cada uma das espiritualidades²⁷⁰, passando pela mais rude, mais arcaica e não excluindo uma que lhe é profundamente oposta, pomposa e requintada, juntando-lhes ainda o seu próprio traço, sóbrio e discreto. Tal como não o podemos inserir em nenhuma corrente de restauro, igualmente não lhe podemos negar o “espírito moderno”. Podemos comparar a sua postura ao positivismo de Viollet-le-duc, à sensibilidade de Ruskin, à cientificidade de Boito; Távora em Santa Marinha da Costa (re)interpreta os valores estéticos na capacidade da obra se exprimir pela aparência, reconhece também a individualidade do projecto e todo o encadeamento lógico de valores, desde o valor de antiguidade (exposição arqueológica), valor estético-relativo (da simplicidade ao pitoresco), encarando o valor de novo com perfeita naturalidade (o branco do estuque). No fundo, em vez de encarar o objecto como isso mesmo - um objecto - encara-o criticamente como um organismo vivo, com capacidade para absorver a continuidade da sua vida e pronto a deixar transparecer a sua história, já longa.

Se o que Viollet-le-duc fez está errado? A verdade é que a sua obra é uma referência incontornável para a história do restauro. Ele substituiu os monumentos em que trabalhou e serviu-se deles para criar arquitecturas “exemplares” e admiradas hoje em dia, passados quase 200 anos, como verdadeiras obras de arte. A lindíssima pousada de Santa Maria do Bouro é admirada por “especialistas” como brilhante exercício de arquitectura contemporânea e ficará para os nossos descendentes, não como “estilo neo-moderno” mas como belíssimo exemplar de arquitectura do séc. XXI “a reviver” um estilo cisterciense.

²⁶⁸ Respectivamente o estilo original, a imagem poética e o espírito crítico do restaurador.

²⁶⁹ “(...) não posso construir um mosteiro vermelho e verde! (...) Cobrir a pedra com estuque? (...) e o telhado? (...) Só há telhas romanas o que pode ficar realmente horrível! (...) “Se, nas casas que desenho, não faço um telhado convencional e sim um terraço, também neste caso não vou fazer um telhado convencional. Pelas mesmas razões, não vou usar janelas com quadrados pequenos”.²⁶⁹ Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collóva, *op. cit.*, p.45-46.

²⁷⁰ Que não lhe pertencem, pertencem ao povo que lhes deu origem.



St. Mary Church | nova Biblioteca

Uma metodologia | primeiro o estudo e depois a intervenção

A existir uma metodologia de intervenção no património, deverá ser composta por duas etapas: Uma primeira fase de (re)conhecimento, conjunto de operações a realizar para compreender a natureza do edifício e da sua envolvente, tanto quanto a sua autenticidade histórica e cultural; e uma segunda fase correspondente à intervenção propriamente dita, executada de acordo com pressupostos e orientações definidos previamente.

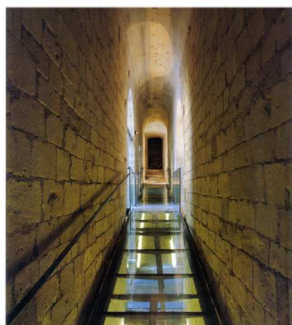
A “leitura prévia” proporcionada pela primeira fase, ainda que dispendiosa e demorada, comporta várias valências para o projecto em termos de economia pelo minimizar de soluções desadequadas face às necessidades efectivas do monumento. Pode ser encarada como um dever ético e científico que todos os profissionais ligados à conservação devem assumir em consciência. Estes estudos, assemelhando-se a “medida cautelares” de salvaguarda, podem evitar que a nova intervenção provoque inadvertidamente a perda de elementos importantes ou o agravamento de problemas estruturais que estejam ocultos, tanto que, será nesta primeira fase que deverão ficar definidos os critérios e os objectivos da intervenção, contribuindo para resultados mais enriquecedores e valorizadores do monumento em si e da sociedade em geral que o acolhe.

O arquitecto deve deixar transparecer que intervir, com maior ou menor profundidade no património, consiste em si num exercício de cultura e humildade, que obriga necessariamente a um investimento acrescido na fase de estudo prévio do objecto e da área a recuperar. A recorrência a diferentes especialidades técnicas e científicas, assume um entendimento dos edifícios mais de acordo com a complexidade da sua verdadeira natureza, sendo esse conhecimento inter-relacionado sempre mais amplo que a mera soma de partes analisadas. Apela-se portanto a um conjunto de diagnósticos, de análises laboratoriais e de apreciações críticas, provenientes das mais diversas áreas do saber.²⁷¹

Uma outra ideia que deve estar subjacente a toda e qualquer intervenção no património é que os monumentos precisam de *tempo* – o respeito e o entendimento da sua autenticidade exigem uma fase introdutória necessariamente lenta, minuciosa e madura, muito longe do voluntarismo das épocas passadas e também dos procedimentos que se verificam no projecto e construção de novos edifícios. Por vezes é necessário “pousar o lápis” e procurar compreender a construção no seu todo, até porque a adequação das soluções eleitas será à partida proporcional ao conhecimento existente e ao tempo nele dispendido. Na verdade, toda a informação disponível vai influenciar, quando não determina, os critérios e as opções da intervenção.²⁷² O conhecimento integrado, ao contribuir para que se compreenda verdadeiramente a essência do lugar, permitirá na fase de projecto a adopção de critérios contemporâneos em harmonia com o monumento, dentro do seu próprio carácter e da especificidade do seu *espírito*.

²⁷¹ Trabalhos arqueológicos, antropológicos, geológicos, geotécnicos, de hidráulica, de patologias, de engenharia civil, de arquitectura, de paisagismo, levantamentos fotográficos, topográficos, estudos de documentação escrita e de história da arte, análises químicas, sondagens, etc.

²⁷² “Usando o real, que contém o seu passado e o futuro desejado, encontra-se a regra a partir do existente, caso a caso, e sempre legível em cada obra”. COSTA, Alexandre Alves, “A Arte de construir a transformação”, *op. cit.*, p.128.



Abbaye de Montmajour | novo Centro de Informação

Ao arquitecto de hoje apenas é lícito *“um critério que não recuse dado algum do real que, esse sim, existe, nunca como matéria a sujeitar a soluções apriorísticas e abstractas”*.²⁷³ Não se defende qualquer mimetismo construtivo ou museológico das ruínas com o pressuposto de neutralizar a intervenção (até porque não existem intervenções neutras, mais não seja pela introdução de infra-estruturas básicas de utilização, tais como luzes, percursos, sinalização, etc) algo que seria redutor e até contrário ao próprio monumento, pois tendo sido construído como espaço arquitectónico, pressupõe uma qualquer utilização e funcionalidade prática, admitindo-se-lhe hoje por vezes (por medo ou por respeito) uma *“utilização oca”*.²⁷⁴

A introdução de melhorias estruturais e funcionais torna-se inevitável, e de certa forma desejável, para assegurar a sua conveniente utilização prática face às exigências contemporâneas, pressuposto base para garantir a sua manutenção. Do mesmo modo que, embora se admita a *“suavidade”* de uma intervenção deste tipo, muitas vezes recorrendo a técnicas e materiais tradicionais, existe uma eminente necessidade de assumir com convicção a própria inovação que caracteriza a nossa Era e o recurso a tecnologias e materiais que não existiam na altura. Deverá ser interiorizada esta *“possibilidade”*, não obrigatoriamente claro, mas retendo conscientemente que a nova intervenção deverá fazer parte da história. A própria acção de reabilitação documentar-se-á a si mesma pela sua presença e por aquilo que revela, tudo aquilo que se demolir ou acrescentar e até os próprios critérios que conduzem à adopção de uma solução em detrimento de outra, são elementos que narram a nova etapa e que podem incorporar a vida do monumento.

Confronto de ideias | intervir (não é) interferir

“Património não pode ser apenas aquilo que os antepassados (...) nos deixaram. O património resulta duma criação permanente e colectiva e o próprio acto de recuperação do património tem de ser um acto de criação e não um acto de rotina burocrática ou de capricho pessoal”.²⁷⁵ (...) *“A obsessão pela conservação do património quase denota falta de criatividade (...) Há uma certa decadência nesta obsessão por conservar edifícios”*²⁷⁶ (...) *“que mais constituiu uma fuga à capacidade de criar património, do que um vector dum movimento global de qualificação do nosso espaço.”*²⁷⁷

“A história vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão” (...) *“O passado é uma prisão de que poucos sabem livrar-se airosamente; vale muito, mas é necessário olhá-lo não em si próprio mas em função de nós próprios”* (...)

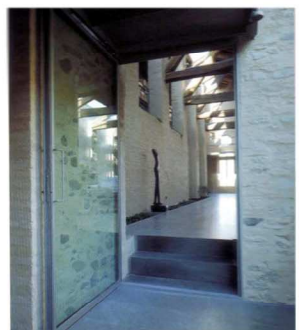
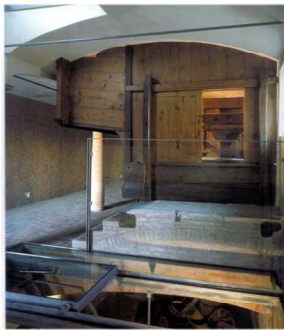
²⁷³ *Ibidem*, p.128.

²⁷⁴ Solução um tanto ou quanto depreciativa das capacidades artísticas actuais e contrária à própria natureza dos edifícios, que foram concebidos para albergar programas e não vazios funcionais.

²⁷⁵ Fernando Távora (Património, comunicação ao I Congresso da Região Norte, Porto, 1987), citado em *“Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora”*, Fernando Távora, *op. cit.*, p.40.

²⁷⁶ Fernando Távora (memória descritiva do Plano Geral de Urbanização de Guimarães, Porto, 1982), *Ibidem*.

²⁷⁷ Fernando Távora (Editorial, in RA, Revista da FAUP, Ano I, nº0, Out. 1987), *Ibidem*.



Antico Mulino del Maglio | três habitações particulares

*“A Architectura não pode nem deve submeter-se a ‘motivos’, a pormenores mais ou menos curiosos, a ‘bisantínicas’ arqueológicas”.*²⁷⁸

O trabalho de Távora, em salvaguardar a memória e a identidade, realiza-se numa *“íntima solidariedade entre a paisagem e a razão artificial do tempo: conservar e construir são momentos de um mesmo método na transformação dos edifícios, garante de vida é o respeito pela sua identidade arquitectónica, continuando-a, inovando-a”* projectando *“a partir de um profundo e vital enraizamento na realidade que o impede, por natureza a traí-la na imposição de elementos que a alienam, a sua arquitectura não refere este ou aquele arquitecto, esta ou aquela escola ou época, abarca toda a dimensão da memória”.*²⁷⁹

*“O objectivo parece ser dar continuidade, sob outra forma, à vida do mosteiro. Paradoxalmente, o abandono de um certo radicalismo da linguagem é uma operação ainda mais radical (...) tornando assim invisíveis as acções de transformação. Estar disponível para não enfatizar a amálgama entre o novo e o antigo significa reconhecer que, em arquitectura, pode haver efeitos concretos de uma acção que não sejam visíveis (...) pode estar um arquitecto que não aparece (...) renunciar aos sinais da sua presença (...)”*²⁸⁰

No futuro | o que nos espera

*Teremos de reavaliar toda a gama de opções, que ter em conta a continuidade de coisas muito diferentes, encontrar beleza em cada nova mudança, na própria transformação (...) Em vez de fazer distinção entre novo e antigo, teremos que exercitar a metamorfose (...) não significa que se possa fazer tudo. Pelo contrário, não há apenas um modo de fazer as coisas. Neste campo não existem modelos, porque a cultura tem de ser inteiramente construída através da experimentação.*²⁸¹

*“Recuperação e criação serão complemento e não especialidades passíveis de tratamentos autónomos. Reconhecer-se-á que não se inventa uma linguagem. Reconhecer-se-á que a linguagem se transforma para se adaptar à realidade e para lhe dar forma. Tudo será reconhecido como património colectivo e, nessa condição, objecto de mudança e de continuidade. Os instrumentos de reconhecimento do real chamam-se História, a arte de construir a sua transformação chama-se Architectura. Uma sem a outra chama-se fracasso da arquitectura moderna.”*²⁸²

²⁷⁸ Fernando Távora (“Círculo Universitário do Porto” in *Prémio João de Almada – 1990*, desdobrável, DMPHA, CMP, 1990), citado em “Falsa Architectura”, *Fernando Távora, op. cit.*, p.12.

²⁷⁹ Nuno Portas e Manuel Mendes (Catálogo Exposição Architectura Portuguesa Contemporânea, anos 60/80. Fundação Serralves, Porto, 1991), citado em “Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora”, *Fernando Távora, op. cit.*, p.44.

²⁸⁰ MOURA, Eduardo Souto - *Santa Maria do Bouro: construir uma Pousada com as pedras de um mosteiro*, *op. cit.*, p.58.

²⁸¹ Eduardo Souto Moura, citado por Roberto Collová, *op. cit.*, p.64.

²⁸² Álvaro Siza Vieira, citado por Alexandre Alves Costa, “A arte de construir a transformação”, *op. cit.*, p.128.



Antico Mulino del Maglio | três habitações particulares

Património | uma intenção sem programa

“Um programa que permitia uma interpretação e que corresponda a quase todos os tipos de espaços disponíveis (...) As memórias e a energia de um local, uma ruína”. (...) “A obra ultrapassa o projecto mas, estranhamente, o resultado final é menos minucioso, menos narrativo, abrindo permanentemente as portas a uma história não prevista (...) Desta força nasce a confiança de mudar, aceitar, incluir a artificialidade diferente e necessária para recuperar uma certa naturalidade (...) As adições e os enxertos impostos ao mosteiro decorrem da última alteração do programa, a juntar a muitas outras na história da sua vida” (...) ²⁸³

“A Ruína ainda lá está mas não é romântica. É apenas a recordatória de uma forma de passagem. (...) Esta forma de passagem, a ruína, pertence agora ao novo edifício, que a fez desaparecer” (...) “Paradoxalmente, o mosteiro é agora um edifício moderno mas continua a ser o mosteiro (...)” ²⁸⁴

Fernando Távora, no trabalho de recuperação proposto para a antiga *Casa da Rolaçom*, sem qualquer programa definido, opta por assegurar que a memória, a essência e o significado do lugar perdurem no tempo, através da criação de um *novo monumento* para a cidade, prevalecendo no seu efeito de memorial. O arquitecto reinventa uma nova torre junto à Sé e, ao aproximar-se livremente da sua matriz original, supera o desejo neoclássico, sucessivamente evocado neste tipo de “reconstituições”, opondo-se também à comum tendência museológica das intervenções actuais. Não submetendo o seu projecto a uma função arqueológica, cujas respostas sobre a configuração original do edifício permaneciam dúbias, opta por uma “evocação” do monumento que procura integrar tudo aquilo que subsistiu como plausível e verdadeiro.

Noutro quadrante e considerado, pela partilha de critérios, como um “primo” de Santa Maria do Bouro, o projecto de Souto Moura para a “remodelação e valorização” do Museu Grão Vasco, resultou do seu espírito pragmático e concordante com as ideias da direcção Museu. Assumindo neste caso, como compromisso primordial o de cumprir o programa, recusando veemente o álibi *“isto é património vai funcionar mal, porque já era assim”*.²⁸⁵ Com um programa rigidamente estabelecido, o edifício é encarado pelo arquitecto como um “organismo vivo” em permanente mutação *“Uma das características do património é que em cada século é alterado: aumentado, demolido, transformado. “É igualzinho fazer antigo ou fazer novo, os cuidados têm que ser os mesmos. Têm é temas diferentes: numa construção nova começa-se do zero; numa construção antiga já temos um depoimento, a completar ou alterar.”*²⁸⁶ Concluindo que a maior dificuldade foi de ordem técnica, face à necessidade de adaptação optimizada de um espaço “supostamente flexível” e que teria de se (re)adaptar a uma nova instalação museológica (em vez do inverso).

²⁸³ MOURA, Eduardo Souto - *Santa Maria do Bouro: construir uma Pousada com as pedras de um mosteiro*, op. cit., p.58.

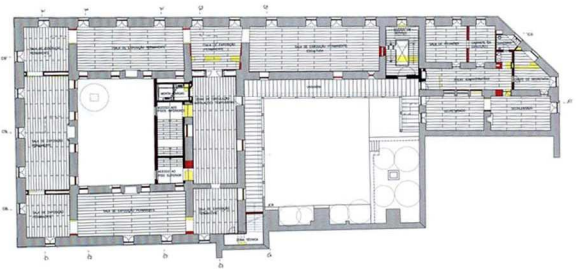
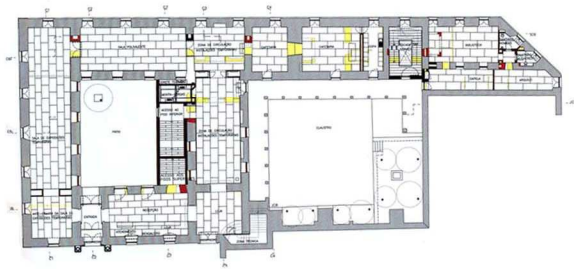
²⁸⁴ *Ibidem*, p.61-62.

²⁸⁵ Souto Moura em entrevista ao *Jornal Público*, citado por SALEMA, Isabel - O museu é um primo da pousada do Bouro. [Em linha]. Op. cit.

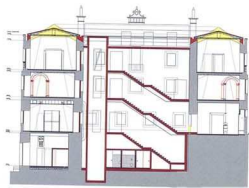
²⁸⁶ *Ibidem*.



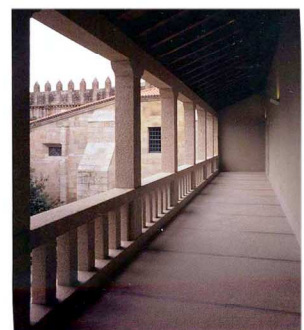
vista geral do conjunto Museu Grão Vasco e Sé de Viseu | 1994



plantas do piso térreo | planta do primeiro piso



cortes transversais | corte longitudinal



fotografias recentes | 2006

Preservar | para quê?

A preservação estrita é a atitude mais pessimista de todas. Segundo este pressuposto qualquer intervenção de recuperação é fraudulenta e intrusiva. É fundamental compreender que o tempo constitui um processo de dissolução contínuo, lamentável mas inevitável. Só nos é possível preservar (passivamente) o que todavia permanece, e por meios diversos, mesmo que incluam a transladação para um lugar seguro e protegido. O processo de decadência pode ser atrasado, mas não pode ser detido.

As inquietudes inerentes à questão da preservação levantam uma série de questões que permanecem sem resposta. Tão problemática como a doutrina de intervenção é a definição da sua finalidade: Que obras devemos manter e quais não? Procuramos os “momentos áureos” ou qualquer manifestação da tradição que possamos encontrar? Estaremos nós a julgar o passado, elegendo o que consideramos mais significativo em detrimento do resto, conservando apenas o que nos parece melhor? Devem ser conservadas as obras porque estão associadas a pessoas ou acontecimentos importantes? Porque são únicas ou quase únicas, ou pelo contrário, porque são as mais típicas da sua época? Por causa da sua importância como símbolo colectivo? Por causa das suas qualidades no presente? Por causa da sua utilidade didáctica e fonte de informação sobre o passado? Ou devemos simplesmente deixar que a sorte faça a selecção por nós e preserve para um próximo século tudo aquilo que sobreviveu ao primeiro?

Estas questões²⁸⁷ colocam-se constantemente devido a confusões existentes em torno da percepção do passado e do cada vez mais acelerado processo de transformação da envolvente, assim como pelos crónicos desacordos inerentes à real intenção de um projecto de recuperação.

A *memória* é o resultado de um processo de selecção e de organização mental. A recolha de dados consiste naturalmente em reter o significativo e despojar não significativo. Toda pessoa, toda a coisa e todo o acontecimento é *histórico*. Aspirar à conservação de todo um passado seria como negar a própria vida. Renunciamos a evidências do passado pelo mesmo motivo que as esquecemos. A “perda de complexos” reside naquilo que podemos e queremos descartar.²⁸⁸

Por outro lado, os acontecimentos passados são, de facto, muitas vezes relevantes para as possibilidades do presente, podem explicar causas e opções possíveis, ou quiçá, dar-nos um sentido da proporção que nos ajude a suportar as dificuldades contemporâneas. O homem deve ter a capacidade e a força para romper com o passado, é preferível seleccionar e reorganizar o nosso passado para que ele passe a fazer parte activa do nosso presente vivo do que mantê-lo sem percebermos bem porquê. É-nos necessário fazer reviver algo de que nos orgulhemos e que nos dê ânimo, algo que nos seja útil e positivo, nem que seja pelo simples facto de tornar mais suportável o presente das nossas vidas.

²⁸⁷ Conjunto de questões retidas da obra de Kevin Lynch. *¿De qué tiempo es este lugar?*. Barcelona : GG, Colección Arquitectura y Crítica, 1975.

²⁸⁸ “Para aquele que se interessa pela acção ou pela compreensão do presente, o passado é irrelevante sempre que uma descrição do presente lhe proporcione uma análise melhor ou mais concreta sobre em que basear a sua acção.” LYNCH, Kevin, *op.cit.*, p.42.



Templo de San Marcos | Centro Cultural e Arquivo Municipal de Toledo

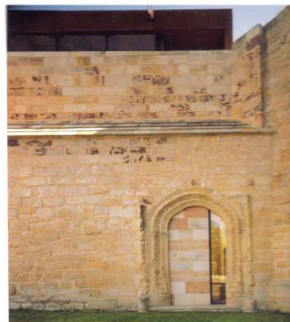
A memória colectiva de um povo, de uma cultura, de uma religião ou de um tempo é, afinal de contas, o registo e a força da sua identidade. Se terá essa identidade (algum) preço? Se será mais forte que qualquer outro interesse humano? Valerá a pena mantê-la? Qual o preço a pagar por um “Alzheimer social”? Existem muitas respostas possíveis e válidas. Evidente é a impossibilidade de guardar tudo, algo que seria incompatível com a realidade da vida urbana que partilhamos e da inevitável mudança em que ela incorre.

Podemos e temos o dever de assegurar a transmissão do conhecimento daquilo que fizemos no passado ou estamos agora a fazer – a isso chama-se preservar a memória - salvaguardar o legado dos nossos antepassados algo que, também nós seremos para os nossos descendentes. Será importante em primeiro lugar discernir o que é memória que deve, pelo seu valor civilizacional, documental, histórico ou artístico, efectivamente ser preservada, daquela que não passa de mera representação de um passado mais ou menos nostálgico. Urge a necessidade de algum procedimento que descarte objectos obsoletos. O que se pretende preservar no fundo, não são os velhos objectos em si, mas as associações mentais às quais eles estão familiarizados. A nossa percepção, a nossa cultura guia o que decidimos preservar. Como não podemos estar seguros daquilo que será mais relevante para o futuro, temos a obrigação de salvar algumas evidências características de todos os grandes períodos. É muito mais custoso conservar um objecto do que representá-lo, pelo que devem existir fortes razões para que o façamos. Normalmente salvamos um exemplar quando nos apercebemos que os seus semelhantes começam a desaparecer.

Hoje em dia, a decisão de conservar um edifício, ou um assentamento, baseia-se na especial qualidade artística e arquitectónica da estrutura ou da zona e só secundariamente no seu interesse documental. Existe a preocupação em preservar aqueles traços que têm um valor do ponto de vista actual do que restaurar o aspecto próprio de um período histórico. O financiamento e a comercialização das estruturas históricas são estudados tanto quanto a sua condição física. Procuram-se activamente, no âmbito da sua preservação e manutenção, novos usos para os velhos edifícios com vista a rentabilizá-los.

Salvar objectos do passado pode ser uma maneira de aprender muito valiosa para o futuro. Usar o passado, por exemplo, para ensinar a compreender a mudança em vez da permanência, assim como as pessoas mudam, aprendendo hoje o que podem aplicar no futuro, devem ser salvos métodos e habilidades do passado que nos possam preparar para enfrentar as demandas de um futuro incerto.

Preservação não é somente a salvação de coisas antigas mas também a manutenção de resposta a essas coisas. Esta resposta pode transmitir-se, perder-se ou modificar-se. O objectivo deve ser a conservação do seu valor presente, assim como a manutenção de um certo sentido de continuidade próxima. As coisas são-nos úteis pelas suas qualidades actuais e não por alguma “essência mística” do passado. Todos os esforços se devem centrar em identificar os valores presentes nos edifícios (pré)existentes e insistir que o novo programa iguale ou melhore aquelas qualidades que existem ou existiam nos seus antecessores.



Antigo conjunto conventual de Zamora | novo Instituto Hispano-Luso "Rei Alfonso Henriques"

A problemática específica levantada por esta dissertação não é de modo algum pacífica, levantando dúvidas, antes de se chegar às operações de intervenção, na determinação do que deve ou não ser considerado património. “...à partida tudo é património, logo só pode haver um método e uma postura”.²⁸⁹

Outra questão levanta-se pelo facto do Estado português ter adjudicado directamente os projectos de intervenção aos arquitectos que supostamente seriam “credíveis” para os executar²⁹⁰, houve uma aposta no seu nome, como forma de resolver um problema. Tal como, em vez da vontade de reabilitar o velho mosteiro, se manifesta a necessidade de uma obra de arquitecto e de arte que se constituísse como referência visual e promocional, não se detecta uma real intenção de proteger ou valorizar o edifício.

Em termos de método, quando foi encomendado o estudo arqueológico para Santa Maria do Bouro já o programa estava definido e o projecto em curso,²⁹¹ sem o profundo conhecimento do conjunto ou das suas potencialidades. O facto da ruína ter sido um mosteiro revelou-se importante, não como condicionante, como o foi para Távora orientando a intervenção, mas simplesmente como fonte de inspiração para o projecto. Adaptar a função à forma encontrada, foi mote para ambas as intervenções. Em Santa Marinha verifica-se claramente essa imposição, ditando a necessidade de criar um novo volume de quartos, no Bouro a adequação do programa ao antigo edifício é suportada na constatação de que “a ideia de que os mosteiros dão para hotéis é um presente envenenado”.²⁹²

Numa reabilitação, entendida como introdução de funções rejuvenescedoras em imóveis degradados, é impossível fugir à contemporaneidade (ela existe mais não seja pela nova função), sendo unânime que não há necessidade de reforçar a evidência da nova intervenção, pois esta assim se irá assumir naturalmente. “O passado também pertence ao presente e não pode dele ser separado”.²⁹³

A actualidade não deve constituir uma ruptura com a história, mas sim uma continuidade, uma empatia, uma mudança que inova naturalmente na transição para a nova etapa da vida do edifício, com base assente nas anteriores. O único caminho possível não pode ser senão a conciliação do passado com o presente e com o futuro dos monumentos. Por um lado, preserva-se, recupera-se e valoriza-se os elementos antigos, mais ou menos significativos, por outro, procura-se introduzir novas componentes, claramente contemporâneas e distintas das anteriores, que marquem o nosso tempo as nossas técnicas gostos e materiais. Uma operação bipolar, que conduz a uma contenção na intervenção, sensivelmente marcada pela obrigatoriedade cultural de se transmitir ela própria às gerações seguintes, no respeito pela herança do passado e pela autenticidade (histórica e artística) do seu legado.

²⁸⁹ Cf. *Metodologias de intervenção no património cisterciense*, op. cit., entrevista com Souto Moura a propósito da intervenção no Bouro, p.186-219.

²⁹⁰ Mesmo no caso de Souto Moura que, segundo o próprio, “não tinha muita prática na recuperação de edifícios”. *Ibidem*.

²⁹¹ Como confirma Luís Fontes arqueólogo e chefe da UAUM em “Intervenções em conjuntos monásticos: o contributo da arqueologia”, op. cit., p. 129.

²⁹² Pela “barbárie” que provoca a introdução das infra-estruturas necessárias à comodidade dos hóspedes, que acabam por se tornar intrusivas e canibais “e violar os edifícios pelas entranhas”. Cf. *Metodologias de intervenção no património cisterciense*, op. cit., entrevista com Souto Moura a propósito da intervenção no Bouro, p.186-219.

²⁹³ Fernando Távora.

No Bouro, o autor considera a sua intervenção uma *mutação*²⁹⁴. Uma obra que toma o mosteiro como uma imensa pedreira de material disponível para atingir os seus objectivos. Centra-se no cumprimento de um programa e na execução de uma nova construção de grande qualidade, idêntica a qualquer outra obra de arquitectura mas que, neste caso, tem como “referência” a *ruína* para imagem final da nova construção e o minimalismo, a simplicidade e a depuração rigorosa da arquitectura cisterciense como ambiente preferencial a alcançar. Souto Moura deixa claro que procurou fazer arquitectura e não uma recuperação.

A sua postura perante o mosteiro revela-se intrusiva, até abusiva, não se contendo na criação de um novo património obtido à custa do antigo. Tal como argumenta Alves Costa, a sua obra “escreve um novo livro”, não fazendo parte da narrativa do antigo edifício acaba-a e inicia outra. A intervenção tem a sua justificação e coerência segundo determinados fundamentos²⁹⁵, é uma obra típica de um “exercício de arquitectura moderna”, utilizando o edifício histórico como próprio material de construção, manipulando-o e procurando uma nova disposição formal e funcional, acabando por anular a identidade do monumento (que engloba mais do que a sua imagem final), expressa pela sua forma, mas também pela sua configuração orgânica e pela própria construção original (da que se conservavam suficientes elementos para que fosse respeitada).

O exemplo da Pousada do Bouro é paradigmático pela divergência de opiniões. Ora fundamentadas no conhecimento aprofundado da intervenção nas suas múltiplas vertentes, ora resultantes de uma apreciação final do edifício. Compreende-se por isso que esta intervenção seja enaltecida por quem aprecia o produto acabado como obra de arte, julgando apenas o objecto de arquitectura tal como ele se apresenta e, por outro lado, questionada por parte daqueles que entendem que, quando se trata de uma intervenção no património, deve ser julgado o desenrolar de todo o processo, muito para lá da aparência final.

Luís Fontes, arqueólogo e chefe da UAUM, classifica a intervenção de *“brilhante exercício de humildade arquitectónica, porque ‘parece’ que se conservou tudo como estava. Menos conseguida foi a afectação funcional de alguns espaços e a integração arquitectónica dos poucos vestígios arqueológicos susceptíveis de tal integração”* (...) *“a utilização da sala capitular do Mosteiro como arrecadação de cadeiras e mesas de esplanada continua a ser expressão das incongruências e dos equívocos que por vezes acompanham a classificação de algumas pousadas como «históricas»”* (...) *no final conseguiu-se fazer uma pousada atraente num sítio que já foi um importante mosteiro*”.²⁹⁶ Aponta ainda, já sem ironia, para outro aspecto negativo do projecto: a sua execução mesmo antes de ter sido feita qualquer intervenção arqueológica. Segundo o próprio, esta foi desencadeada já depois da aprovação do projecto, coexistindo em simultâneo com o início da obra, obrigando a uma “articulação” cuidada durante as escavações, com o objectivo de garantir sempre a precedência das descobertas arqueológicas. De igual modo, sugere que a falta de sensibilidade e mesmo de cultura, revelada pelos responsáveis do projecto, conduziu à não integração no

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ A recuperação de uma memória recente e familiar ao autor, em vez de uma memória distante e nebulosa.

²⁹⁶ FONTES, Luís, “Intervenções em conjuntos monásticos: o contributo da arqueologia”, op. cit., p.130.

edifício, de elementos (arquitectónicos e decorativos) que a arqueologia lhes proporcionou. Tal como não foi concedida a flexibilidade necessária à organização funcional dos espaços adaptados, de modo a permitir a preservação de algumas memórias inerentes à orgânica conventual.

O monumento arquitectónico seja ele qual for, representa um manancial de histórias e situações herdadas, repletas de conteúdos imprescindíveis. Qualquer projecto que se realize neste património, deve reconhecer e reflectir a responsabilidade e o respeito pela autenticidade do legado, propondo uma intervenção de continuidade, adaptada, tirando partido das particularidades (muitas vezes exclusivas) de cada testemunho. Pela especificidade e problemáticas inerentes, este tipo de obras devem ser avaliadas numa perspectiva mais abrangente que a apreciação do produto final, que também tem o seu valor, correspondendo à visão leiga, não devendo por isso ser menosprezada, mas que não deve ser preponderante e muito menos determinante na sua classificação - situação que tem levado a exaltar e a premiar obras consideradas “modelos de reabilitação”, quando na realidade estão mais próximas de uma *reconversão* ou de uma *construção nova*. Uma intervenção no património deve consistir ela própria uma obra de arte, eticamente responsável do início ao fim. Se o processo falhar, de início (na sua classificação) ou a meio (por fatalidades de projecto), no final dificilmente poderá ser uma obra que protegeu ou valorizou realmente o património, e essa deverá ser a verdadeira intenção da intervenção (independente do seu autor).

A pousada do Bouro não é de modo algum exemplo de conservação ou protecção do património,²⁹⁷ no sentido enunciado pelas instâncias e pelas Cartas internacionais. É uma excelente obra de arquitectura, de facto, com um ambiente muito agradável e privilegiada pela nobreza dos materiais postos à disposição do arquitecto. Do ponto de vista da disciplina é uma obra exemplar e criadora de um novo património, do ponto de vista da conservação, é uma obra que sem sombras de dúvidas danificou, consciente e consentidamente, o nosso património antigo, substituindo-o por um outro mais recente.

Será a proposta de Távora para Santa Marinha por isso melhor? Pelo menos mais atenta à vontade colectiva e ao desejo público de salvaguarda de monumentos, objectos que se têm tornado referências indispensáveis para a generalidade da população, corolários da sua cultura e da tradição, que apelam à memória e ao reconhecimento da identidade e dos seus valores mais nobres. Se ao intervir no património, a intenção é proteger e compreender a história e o passado e só depois marcar a nossa época, então a sua postura terá sido a atitude mais correcta, tornando apenas relativa a *sua* obra, perante o interesse colectivo.

Conclui-se que *o antigo* e *o novo* podem ter lugar no património e nele conviver de forma harmoniosa. Esteticamente, a obra final não tenderá a ser pior por isso. Certamente que dará mais trabalho compatibilizar passado e presente, em prol de um e de outro, mas cuja recompensa será um futuro mais rico e seguramente mais autêntico.

²⁹⁷ Tal como o próprio autor do projecto afirma: “*trata-se de uma nova construção, e não de um restauro (...)*”. MOURA, Eduardo Souto, “A Arquitectura” em *Pousada de Santa Maria do Bouro*. 2ªed. Lisboa: ENATUR, 2000, p.23.

Conclusão:

Escolhido o tema “Património” e a problemática “intervir ou interferir”, este trabalho traduz uma profunda pesquisa no apurar de origens e interesses que levam à salvaguarda do património edificado, tanto quanto averiguar a possibilidade de nele intervir (arquitectónicamente) sem corromper o seu significado cultural.

A dissertação aparece dividida em duas partes, correspondendo a primeira ao enquadramento histórico-cultural do tema dentro do seu contexto nacional e internacional e a segunda à análise e avaliação de dois objectos de estudo, seleccionados para ilustrar a problemática e confrontar as posições adoptadas.

O primeiro capítulo da primeira parte corresponde à síntese das motivações internacionais que originaram a conservação de objectos históricos, abrangendo cronologicamente desde o séc. II a. C até ao séc. XX. Referem-se os principais vultos europeus ligados à teoria da conservação, expondo conflitos e consensos em torno dos conceitos “conservar” e “restaurar”; anunciam-se filosofias de restauro e doutrinas de intervenção correspondentes à visão de cada autor e faz-se referência às Cartas Internacionais relacionadas com o tema, documentos de maior consenso no meio de um debate universal pouco pacífico sobre a prática de intervenção no património, onde são enunciados princípios de respeito pela identidade e o apelo à conservação da autenticidade, não passando todavia de recomendações sem qualquer força legislativa mas com especial interesse para os objectos de estudo analisados. O segundo capítulo desta primeira parte diz respeito ao contexto nacional. Aborda questões gerais que influenciaram a mentalidade da época e que estiveram na origem da consciência pública face à necessidade de proteger o património arquitectónico, tais como o fenómeno do romantismo e o papel da imprensa na sua divulgação. Neste capítulo figuram ainda questões como a separação entre o Estado e a Igreja e o seu impacto na preservação dos bens religiosos, refere-se a iniciativa estatal através da actuação da DGEMN na preservação de monumentos nacionais, expondo-se inclusive filosofias e critérios de intervenção desse organismo assim como as críticas mais pertinentes (no âmbito deste estudo) à sua actuação.

Esta primeira parte do trabalho é “cosida” com a segunda, através de uma breve abordagem à eminente questão do “turismo cultural”, apontando as suas mais-valias e as suas desvantagens para a integridade histórica do património. Terminou-se este capítulo com a referência à nova “moda” das pousadas modernas instaladas em monumentos – as *“Pousadas Históricas Design”*.

Para a segunda parte da dissertação seleccionaram-se dois exemplos contemporâneos comparáveis por coincidirem na tipologia e no programa a adaptar, mas também, e principalmente, por se incluírem no fenómeno mais recente das “Pousadas Históricas Design” e reflectirem, a par da intervenção propriamente dita, a interpretação de dois vultos notáveis (da arquitectura portuguesa contemporânea) que abrem caminhos distintos para a intervenção arquitectónica no património monumental.

Como mais-valia deste trabalho para a comunidade científica apresenta-se uma compilação de ideias-chave que convergem para a abordagem de problemáticas relacionadas com intervenção no património

arquitectónico, a sua originalidade reside na ilustração a partir de dois exemplos, mais ou menos actuais e localizados em território nacional, que apresentam um confronto de ideias dentro do contexto apresentado.

Um dos aspectos positivos desta investigação reside na abundância e diversidade de informação disponível sobre o tema e de documentação específica sobre as duas obras escolhidas, o que permitiu uma análise e avaliação convenientemente fundamentadas. Como aspectos negativos para esta síntese de ideias, aponta-se a crónica contestação em torno de conceitos como conservar, preservar, restaurar, intervir, etc. e a não menos polémica confusão decorrente da própria percepção do passado e da natureza do infundável, agravada pelo conflito de interesses e desacordos inerentes à finalidade da preservação.

O objectivo principal deste trabalho, que seria a demonstração da possibilidade prática de “intervir” sem “interferir” no património, parece ter sido alcançado através da exemplificação de duas possibilidades práticas e filosóficas de onde se conclui que, inspirações à parte, o propósito comum a toda e qualquer intervenção sobre estes “veículos da memória colectiva” que são os monumentos, deve ser a sua compreensão, respeito e transmissão para o futuro, salvaguardando as suas principais características, tentando com isso não alterar o seu significado cultural.

Dentro de um tema tão vasto, existe a consciência de que muitas questões ficaram por desenvolver, entre elas a perturbante incerteza face à utilidade contemporânea permitida por estes monumentos históricos. Com esta dissertação espera-se que fique semeado o estímulo para futuras investigações, quiçá com um carácter mais crítico, mais aberto e mais especulativo que este tímido “contributo científico”...

As propostas de melhoria para futuras intervenções contemporâneas no património arquitectónico apontam para a necessidade de um método comum mas sensível a cada caso concreto, baseado num profundo conhecimento científico, prévio à intervenção e proveniente do cruzamento de informação multidisciplinar. Urge a necessidade de cada intervenção se ver orientada por um “plano director”, organizado conjuntamente e que detecte o problema a resolver e a solução mais apropriada a tomar, avaliando as diferentes alternativas projectuais e escolhendo a que melhor se adapte às condicionantes do monumento. Todo o processo de intervenção deveria ser acompanhado, registado e fiscalizado de modo a não se desviar das prioridades estabelecidas. Por fim, e dado que qualquer intervenção no património diz respeito à colectividade em que se insere, antes de ser efectivada qualquer intervenção, seria legítima pelo menos uma exposição pública dos seus critérios de actuação e filosofias de restauro sendo estes sujeitos a uma “avaliação leiga” da população em geral.

Notas finais:

Actualmente em Portugal²⁹⁸ os arquitectos das intervenções têm um papel muito importante, sendo-lhes atribuída “exclusiva responsabilidade” dos projectos de arquitectura referentes a obras de recuperação.²⁹⁹ Porém, certamente que não será apenas deles a responsabilidade.

A visão global do património pressupõe um claro entendimento da sua realidade, dos seus valores e das suas potencialidades, e a possibilidade de se realizar uma intervenção nestas condições estará nas mãos das entidades, normalmente públicas, que a promovem (e aprovam). O conhecimento das especificidades do (nosso) património torna-se por isso, e acima de tudo, uma questão cultural que deve ser entendida não como excepção mas como fazendo parte da normalidade. Assim se assumirá a importância e a necessidade de dispor de um conjunto de princípios-base para desencadear um processo de recuperação.

Considera-se necessária a divulgação e promoção sim, pois quanto mais informado estiver o público e quanto mais este se tornar íntimo do seu próprio Património, maior será a sua capacidade para o proteger e para o tornar valioso e operativo nos dias de hoje. Infelizmente, não é isso que se tem verificado no nosso país, onde, de modo geral, as intervenções (mais dependentes de outros interesses que propriamente os de ordem cultural e/ou patrimonial) “atropelam” os monumentos e dispensam um estudo sério, elegendo-se apenas o indispensável para cumprir a Lei ou simplesmente contentar a consciência...

É natural que cada projecto de intervenção siga o seu próprio “princípio histórico”, sendo que a contemporaneidade marca o seu lugar, altera, inova e cria história, “faz avançar o monumento, tornando-o útil e em acordo com as necessidades do presente”³⁰⁰. Porém, tendo em conta a importância e a referência que o património assume na sociedade actual, bem como os princípios culturais e didácticos que se procuram valorizar, defender e transmitir, a intervenção no Bouro terá ido longe de mais...

A intervenção actual deverá procurar acrescentar património ao já existente, e não retirar ou substituí-lo por outro, devendo por isso, o “novo entendimento” do preexistente, bem como as soluções propostas para o preservar, verdadeiramente se verem adequadas ao monumento. Urge a necessidade de um “Plano Dirigente” para cada intervenção, emitido por um colectivo competente na matéria, valendo como uma síntese que reflecta a leitura prévia obtida, assim como se afirmar como um documento de protecção, orientação, regulamento e definição das propostas mais adequadas para cada caso concreto – é neste momento, e não antes, que devem ser avaliadas as questões inerentes aos novos usos a atribuir. A escolha deverá por fim recair sobre o projecto que demonstre a melhor adequação às premissas estipuladas, escolhido de entre um variado leque de opções e independente da assinatura do seu autor.

²⁹⁸ Durante as intervenções da DGE MN (1929-2006) a responsabilidade das intervenções era assumida pelos serviços e sob o alto designio colectivo.

²⁹⁹ (...) *conservação, adaptação ou alteração de bens imóveis classificados, de qualquer tipo, localização ou uso*, pelo artigo 3º do Decreto-Lei nº205/88 (a que deve ser acrescentada a alínea 2 do artigo 14º da Lei nº 13/85, que atribui a elaboração dos estudos e projectos para os trabalhos de conservação (...) a um técnico de qualificação legalmente reconhecida, o que está mais de acordo com o que aparece definido no ponto 3 da Carta de Cracóvia.

³⁰⁰ CUNHA, João Alves da - *Metodologias de intervenção no património cisterciense*, op. cit., entrevista com Souto Moura, p.186-219.

Fontes Bibliográficas:

Monografias:

- AGUIAR, José - **Cor e cidade histórica, estudos cromáticos e conservação do património**. Porto : FAUP publicações, 2002. 249 p. ISBN 972-9483-47-7.
- BRANDI, Cesare - **Teoria do restauro**. Lisboa : Orion, 2006. 214 p. ISBN 972-8620-08-X.
- Caminhos do património**. Lisboa : DGEMN ; Livros Horizonte, 1999. 254 p. ISBN 972-97638-2-8.
- CHOAY, Françoise - **A alegoria do património**. Lisboa : Edições 70, 2006. 247 p. ISBN 972-44-1205-9.
- CHUECA GOITA, Fernando - **Breve história del urbanismo**. Madrid : Alianza Editorial, 2002. 251 p. ISBN 84-20635-19-7.
- DOMÍNGUEZ LAÍÑO, Ana [et al.] - **TÁVORA**. 2ªed. [S. l.] : C.O.A.G., 2002. 95 p.
- ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni - **Eduardo Souto Moura**. Barcelona : GG, 2003. 447 p. ISBN 84-252-1938-8.
- ESPOSITO, António; LEONI, Giovanni - **Fernando Távora**. Milão : Electra, 2005. 399 p. ISBN 88-370-2045-7.
- FERNÁNDEZ ALBA, António [et al.] - **Teoría e história de la restauración, master de restauración y rehabilitación del patrimonio**. Madrid : Munilla-Leria, 1997. Vol. 1. 269 p. ISBN 84-8915-01-5.
- LYNCH, Kevin - **¿De qué tiempo es este lugar?**. Barcelona : GG, Colección Arquitectura y Critica, 1975. 293 p.
- MOSTAEDI, Arian - **Building conversion & renovation**. Barcelona : Carles Broto, 2003. 239 p. ISBN 84-89861-91-9.
- MALDONADO RAMOS, Luís; VELA COSSÍO, Fernando - **Tratado de rehabilitación, metodología de la restauración y la rehabilitación**. Madrid : Munilla-Leria, 1999. Vol. 2. 218 p. ISBN 84-89150-33-8.
- MOURA, Eduardo Souto - **Santa Maria do Bouro, construir uma pousada com as pedras de um mosteiro**. Lisboa : White & Blue, 2001. 82 p. ISBN 972-8650-01-9.
- NETO, Maria João Baptista - **Memória propaganda e poder, o restauro dos monumentos nacionais (1929-1960)**. Porto : FAUP publicações, 2001. 362 p. ISBN 972-9483-45-0.
- RUSKIN, John - **Las siete lámparas de la arquitectura**. Madrid : Stylos, 1987. 205 p. ISBN 84-7616-008-9.
- TÁVORA, Fernando - **Da organização do espaço**. 3ªed. Porto : FAUP publicações, 1996. 75 p. ISBN 972-9483-22-1.
- TOMÉ, Miguel - **Património e restauro em Portugal (1920-1995)**. Porto : FAUP publicações, 2002. 494 p. ISBN 972-9483-54-X.
- TRIGUEIROS, Luíz, ed. [et al.] - **Eduardo Souto de Moura**. Lisboa : Blau, 1994. 216 p.
- TRIGUEIROS, Luíz, ed. [et al.] - **Fernando Távora**. Lisboa : Blau, 1993. 216 p.
- Pousadas de Portugal - **Pousada de Santa Maria do Bouro**. 2ªed. Lisboa : ENATUR, 2000. 48 p. ISBN 972-96472-4-0.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel - **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI Siècle**. Paris : A. Morel, 1866-68. Vol. 10. 239 p.

Provas académicas:

CUNHA, João Pedro Alves da – Metodologias de intervenção no património cisterciense em Portugal. Lisboa : FAUTL, 2003. 349 p. Dissertação de Mestrado.

FERREIRA, Décio - Case Study | Houses | Minimalismo | Eduardo Souto de Moura. Coimbra : [s. n.], 2003. 227 p. Prova final, apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCTUC.

LOBO, Susana - Pousadas de Portugal: reflexos da arquitectura portuguesa do século XX. Coimbra : [s. n.], 2006. 105 p. Prova final apresentada ao Departamento e Arquitectura da FCTUC.

Periódicos:

ANDRADE, Sérgio - A arquitectura invisível de Souto Moura. Jornal Público. Porto. (1998) 40-43. [Suplemento Pública – 21 Junho].

APPLETON, João - Tecnologias de reabilitação em edifícios antigos: dos conventos às pousadas. Jornal Arquitectos. Lisboa. 147 (1995) 44-53.

“Arquitectura Ibérica”. Lisboa. 2006, nº12. 240 p.

“Boletim da DGEMN”. Porto. 1935, nº1. 79 p.

“Boletim da DGEMN”. Porto. 1941, nº24. 53 p.

“Boletim da DGEMN”. Porto. 1952, nº68-69. 68 p.

“Boletim da DGEMN”. Porto. 1985, nº130. 124 p. ISSN 0870-1466.

COSTA, Alexandre Alves - A arte de construir a transformação. Estudos-Património. Lisboa. 2 (2002) 124-128.

FONTES, Luís - Intervenções em conjuntos monásticos: o contributo da arqueologia. Estudos-Património. Lisboa. 2 (2002) 129-132.

“Guia das Pousadas e Hotéis de Sonho”. Lisboa. 2001, vol. 1.

“Monumentos”. Lisboa. 2001, nº14. 158 p. ISSN: 0872-8747.

Sítios na internet:

GOMES, Francisco Portugal e - Restauro e reabilitação na obra de Fernando Távora: o exemplo da casa dos 24. [Em linha]. [consultado a 07.02.09]. Disponível em [WWW:<URL:http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg095/arg095_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg095/arg095_01.asp).

SALEMA, Isabel - Museu Grão Vasco reabre com ouro, champanhe e rave: o museu é um primo da pousada do Bouro. [Em linha]. [consultado a 03.07.2009]. Disponível em [WWW:<URL:http://www.almadan.publ.pt/NotPort037.htm](http://www.almadan.publ.pt/NotPort037.htm).

www.infopédia.pt. [Enciclopédia em linha da Porto Editora] [Em linha]. [Consult. 2009].

www.monumentos.pt. [Sistema oficial de informação: fontes documentais de todos os monumentos nacionais] [Em linha]. [Consult. 2009].

www.prorestauro.com. [Cartas e documentos internacionais do ICOMOS] [Em linha]. [Consult. 2009].

www.museus.art.br. [Breve história dos Museus] [Em linha]. [Cosult. 2009].

www.pousadas.pt. [Imagens das pousadas] [Em linha]. [Cosult. 2009].

<http://commons.wikimedia.org>. [Banco de imagens sobre todos os temas com reprodução livre] [Em linha]. [Cosult. 2009].