

**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado Integrado em Arquitetura**

Dissertação

**Teoria na Prática - Os Restauros de S. Domingos de Lisboa  
e de S. Francisco de Évora**

**David António da Silva Azinheira**

Orientador(es) | Ricardo Agarez

Évora 2021

---

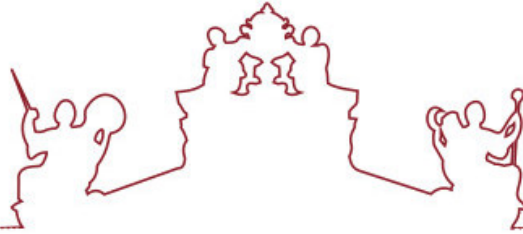
---

---

---







**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado Integrado em Arquitetura**

Dissertação

**Teoria na Prática - Os Restauros de S. Domingos de Lisboa  
e de S. Francisco de Évora**

**David António da Silva Azinheira**

Orientador(es) | Ricardo Agarez

Évora 2021

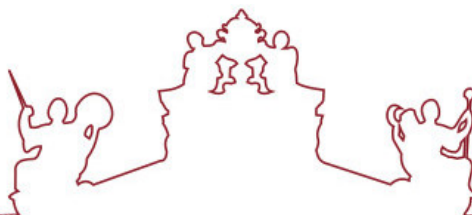
---

---

---

---





A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Sofia Salema (Universidade de Évora)

Vogais | Luis Miguel Correia (Universidade de Coimbra) (Arguente)  
Ricardo Agarez (Universidade de Évora) (Orientador)

Évora 2021





*“(...) toda a vida houve gente mais capaz que outra, há gente que digamos, que dá mais importância ao património e outros que dão mais importância à intervenção que ao património.”*

José Fernando Canas,  
entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

## Resumo

A intervenção arquitetónica, por ser uma atitude criativa, surge interligada com um sentimento de autoria, refletindo um conjunto de valores impressos pelo arquiteto na obra. No entanto, a intervenção arquitetónica compreende também a intervenção no património arquitetónico identitário de uma comunidade. Quando se intervém nos objetos de identificação cultural será a expressão dos valores pessoais do Arquiteto válida? Ou dever-se-ão estes ajustar aos valores do próprio objeto de intervenção?

A dissertação proposta explorará, pela investigação e reflexão filosófica, crítica e deontológica a dualidade recorrente entre o valor de novidade e o valor de antiguidade que o Arquiteto reflete na sua obra sobre o património. A ilustração desta dualidade far-se-á pela comparação de dois restauros distintos: o restauro realizado entre 2014 e 2015 no complexo de S. Francisco em Évora, por equipa liderada pelo arquiteto Adalberto Dias, e os trabalhos de restauro realizados na igreja de S. Domingos em Lisboa da autoria de equipa liderada por José Fernando Canas entre 1992 e 1996.

Estes dois casos, tão distintos, permitem evidenciar dois polos das metodologias de restauro, um em que transparece um valor de antiguidade, e outro em que o valor predominante é o de novidade. Esta diversidade permite a compreender duas metodologias recorrentes de intervenção arquitetónica, entender o estado do restauro em Portugal e compará-lo com o panorama internacional e com a história da disciplina.

O objetivo final desta dissertação é a reflexão crítica sobre os deveres éticos e deontológicos que os arquitetos têm perante as comunidades no seio das quais intervêm, percebendo como teorias largamente exploradas e debatidas são aplicadas na prática. Pretende identificar-se um conjunto de boas práticas a seguir em construções do género; e verificar a necessidade de ter tato, sensibilidade e humildade, valores indispensáveis ao Arquiteto na sua atuação sobre património identitário de determinada comunidade.

## **Abstract**

Architectural intervention, being a creative attitude, appears interconnected with a feeling of authorship, reflecting a set of values printed by the architect in the work. However, the architectural intervention also includes intervention in the architectural heritage with which a community identifies itself. When these cultural identification objects are intervened, will the expression of the Architect's personal values be valid? Or should they adjust to the values of the intervention object itself?

The proposed dissertation will explore, through philosophical, critical and deontological investigation and reflection, the recurring duality between the newness value and the ancient value that the Architect reflects in his work on architectural heritage. The illustration of this duality will be made by comparing two different restorations: the restoration carried out between 2014 and 2015 in the S. Francisco complex in Évora, by a team led by the architect Adalberto Dias, and the restoration work carried out in the church of S. Domingos in Lisbon by a team led by José Fernando Canas between 1992 and 1996.

These two cases, which are so different, allow us to highlight two poles of restoration methodologies, one in which an antique value appears, and another in which the predominant value is that of novelty. This diversity allows us to understand two recurring methodologies of architectural intervention, to understand the state of restoration in Portugal and to compare it with the international panorama and with the history of the discipline.

The final objective of this dissertation is to critically reflect on the ethical and deontological duties that architects have towards the communities within which they intervene, realizing how theories widely explored and debated are applied in practice. It intends to identify a set of good practices to be followed in constructions of the kind; and to verify the need to have tact, sensitivity and humility, values that are essential to the Architect in his work on the identity heritage of a certain community.

Para efeitos de notas, citações e referências bibliográficas, este trabalho utiliza as normas da 16ª edição do The Chicago Manual of Style



## AGRADECIMENTOS

O trabalho que se apresenta não é um trabalho solitário. Para a sua concretização contribuíram um vasto número de pessoas a quem se torna necessário prestar os devidos agradecimentos. Este agradecimento é inevitavelmente incompleto, pelo que sinto necessidade de deixar as minhas mais sinceras desculpas a quem não está diretamente referido neste texto.

É da mais elementar justiça começar por agradecer ao orientador desta dissertação. Agradeço ao professor Ricardo Agarez, que acompanhou este trabalho desde o princípio, logo na cadeira de Metodologias da Investigação, que me ensinou o que é uma dissertação e que sempre acreditou no valor deste trabalho, demonstrando disponibilidade e dedicação incansável sem a qual este documento seria inconcebível.

Aos dois entrevistados desta dissertação, arquiteto José Fernando Canas e Dr<sup>a</sup> Margarida Alçada, pela sua disponibilidade, paciência e partilha que tanto enriquece este trabalho.

Ao cónego Manuel da Silva Ferreira, pela gentileza com que me recebeu na sacristia de S. Francisco e pela disponibilidade que demonstrou ao responder às muitas questões no início deste estudo. Ao padre Vítor Manuel Fernandes Gonçalves pelo interesse demonstrado por este trabalho e pelo apoio no acesso à informação sobre a igreja de S. Domingos.

Aos dois arquivos fundamentais para esta investigação: o Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA) e o arquivo da Direção Regional de Cultura do Alentejo. É necessário nomear nestes agradecimentos os arquivistas Alexandre Oliveira e João Nuno Reis, pelo apoio prestado nas consultas no Forte de Sacavém. Mesmo agradecimento merece a arquivista Hermínia Carvalho da Direção Regional de Cultura de Alentejo.

A todos os professores que ao longo do meu percurso me souberam motivar, e que de uma certa forma estão presentes neste trabalho. Um agradecimento muito especial vai para o professor Calogero Bellanca que me espicçou o gosto pelos temas do património arquitetónico nas aulas de *Teoria e Prática del Restauo*.

Ao atelier de arquitectura *Safara Cameirão – Arquitectura e Património*, atelier que me introduziu na prática profissional, e me ofereceu uma visão mais completa da arquitetura, visão que penso estar plasmada neste trabalho. Agradeço em particular à Estela e à Elsa, que tão bem me acolheram e tanto me ensinaram.

À memória daqueles que infelizmente já partiram e que de algum modo me conduziram até este ponto. À avó Mariana. Ao avô Xico. Ao padre Santos, grande amigo e patrono.

À minha família. Aos pais Isabel e António João, pelo amor que nos une a todos, pela dedicação e pelo apoio. Ao Tiago e à Helena, irmãos e amigos incondicionais.

Por último, mas nunca menos importante, à Cíntia, pelo amor, motivação e pela partilha de todos os momentos.

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>16</b>
Objeto de estudo	16
Pertinência	16
Organização	16
Metodologia	17
Estado da Arte	17
Temas	17
<b>PARTE 1 - TEORIA NA PRÁTICA</b>	<b>21</b>
<b>Conceitos</b>	<b>24</b>
Monumento	24
Património cultural	24
Identidade Cultural	25
Conservação	26
Restauro	27
<b>História das Teorias da Conservação e Restauro</b>	<b>29</b>
Primeiras aproximações às estruturas históricas	29
Da Idade Média ao Renascimento	30
Iluminismo	31
Romantismo	32
Restauro Estilístico	34
Do Anti Restauro à Conservação	37
Restauro Filológico	39
Restauro Histórico	42
O Culto Moderno dos Monumentos	44
Do Restauro Científico à Carta de Atenas	45
Restauro Crítico	48
Teoria do restauro de Cesare Brandi	50
Conservação Nos Últimos 30 Anos	52
<b>Restauro e Adaptação Litúrgica da Arquitetura Religiosa Cristã</b>	<b>55</b>
<b>A arquitetura contemporânea e o património cultural em Portugal nas últimas décadas</b>	<b>56</b>
Década de 1980	56
Década de 1990	57
Década de 2000	58
Década de 2010	59
<b>Políticas Portuguesas de Património Após 25 de Abril de 1974</b>	<b>62</b>
<b>PARTE 2 - TEORIA NA PRÁTICA</b>	<b>65</b>
<b>IGREJA DE S. DOMINGOS</b>	<b>69</b>
Localização	70
Enquadramento Histórico	71
Origem	71
Reforma Gótica	71
Protagonismo na História do Reino	71
Episódios Traumáticos	72
Intervenção Joanina	73
Terramoto	73

Extinção das Ordens Religiosas	74
Classificação	74
Incêndio	75
Solução Temporária	76
<b>Descrição do estado atual</b>	<b>78</b>
Exterior	80
Interior	81
Igreja	81
Cripta	82
Portaria	82
Cartório	82
Sacristia	82
Claustro	82
Coro-Alto	83
<b>Projeto</b>	<b>84</b>
Arquiteto Coordenador	84
Motivação	85
Troca de Correspondência	86
Concurso e adjudicações	87
Execução	89
1ª empreitada	89
Demolições	89
Consolidação de Paredes	89
Estrutura metálica	90
Cobertura	96
2ª empreitada	96
3ª empreitada	97
Pintura	98
Trabalhos posteriores	99
Reparação da Fachada Principal	99
<b>IGREJA DE S. FRANCISCO</b>	<b>101</b>
<b>Localização</b>	<b>102</b>
<b>Enquadramento Histórico</b>	<b>103</b>
Origem	103
Convento/Paço Real	103
Reconstrução da Igreja	104
Convento do Ouro	105
Desapego de um rei estrangeiro	106
Capela dos ossos	106
Contrarreforma	106
Decadência	107
Reabertura	107
Antes da DGEMN	107
Depois da DGEMN	108
<b>Descrição do estado atual</b>	<b>110</b>
Exterior	112
Interior	113
Igreja	113
Sacristia	113
Sala da ordem terceira	114

Capela de São Joãozinho	114
Claustro	114
Sala do capítulo	114
Capela dos ossos	114
Núcleo museológico	115
Torre	115
<b>Projeto</b>	<b>116</b>
Arquiteto Coordenador	116
Motivação	117
Preâmbulo	118
Relatório Prévio	119
Protocolo	121
Projeto de Execução e Obra	121
Estruturas	134
Coberturas	135
Acessos e Percursos	136
Ala das celas – Espaço Museológico	139
Operações Complementares	140
Sala Nobre	140
Reparação dos Revestimentos Exteriores	141
Reparação dos Revestimentos Interiores	141
Reformulação da Rede de Drenagem de Águas Pluviais	142
Conservação e Restauro do Património Integrado	142
<b>PARTE 3 - TEORIA NA PRÁTICA</b>	<b>145</b>
<b>Do que Pensam os Arquitetos Autores</b>	<b>146</b>
José Fernando Canas - Igreja de S. Domingos	146
Adalberto Dias - Igreja de S. Francisco	147
<b>Receção Pela Crítica</b>	<b>149</b>
Igreja de S. Domingos	149
Igreja de S. Francisco	150
<b>Da Circunstância</b>	<b>152</b>
Do panorama político e da tutela	152
Antes da extinção da DGEMN	152
Após a extinção da DGEMN	154
Motores da Intervenção no Património	155
<b>Da Metodologia</b>	<b>157</b>
Igreja de S. Domingos	157
Operação altamente especializada que deve ter um carácter excecional	158
Preservar e a revelar os valores estéticos e históricos	158
No respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos	159
Reconstituições conjeturais	160
Precedido e acompanhado de um estudo	160
Igreja de S. Francisco	160
Parte duma estratégia	162
Recolha de informações e a compreensão do edifício	163
Participação de todas as disciplinas pertinentes	163
Reconstrução De Partes	164
Incorporar elementos espaciais e funcionais que devem exprimir a linguagem da arquitetura atual	165
Analisar e respeitar todas as fases construtivas	165
Compatibilidade	166

<b>Do Impacto Urbano</b>	<b>168</b>
S. Domingos e a Baixa Lisboeta	168
S. Francisco e o Centro Histórico de Évora	169
<b>Da Cultura Técnica dos Arquitetos Coordenadores de Equipa</b>	<b>172</b>
José Fernando Canas	172
Adalberto Dias	172
<b>Do Ambiente Resultante</b>	<b>174</b>
A Enobrecida S. Domingos de Lisboa	174
A Renovada S. Francisco de Évora	175
<b>Valores Rememorativos e Valores de Contemporaneidade</b>	<b>177</b>
<b>Considerações Finais - Boas Práticas</b>	<b>178</b>
Autoria e Contexto	178
Pela formação cultural	179
Conclusão	180
<b>CODA - O ESTRANHO CASO DE NOTRE DAME DE PARIS</b>	<b>183</b>
Incêndio	184
Reação pública	184
Reação política	185
Contrarreacção	186
O que se vai fazer?	186
O que se está a fazer?	187
A pertinência de Notre Dame	188
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>190</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>203</b>
Anexo 1 - Entrevista ao arquiteto José Fernando Canas	204
Anexo 2 - Entrevista à Dr <sup>a</sup> Margarida Alçada	214
Anexo 3 - Apresentação	222

## Introdução

### **Objeto de estudo**

O projeto de dissertação aqui proposto explora a questão deontológica na prática da intervenção no património. Usando como matéria de reflexão dois casos de estudo e exemplos proeminentes da prática do restauro em Portugal: um realizado na igreja de S. Domingos de Lisboa entre 1992 e 1996, o outro realizado em S. Francisco de Évora entre 2014 e 2015.

A pertinência dos casos de estudo assenta nas suas diferenças. Sendo distintos um do outro, tornam claros dois polos das metodologias de restauro, um em que o protagonismo do arquiteto é preponderante, e outro em que o protagonismo é o do próprio património arquitetónico. Esta grande diversidade e diferença temporal permite a compreensão do estado e evolução do restauro em Portugal e do papel dos Arquitetos neste processo, permitindo ainda o seu relacionamento com a história da prática do restauro no mundo.

### **Pertinência**

A importância desta dissertação assenta na necessidade de discussão acerca das intervenções no património, enquanto testemunho, produto e veículo da expressão da identidade cultural de uma comunidade. A discussão assentará sobre a dualidade entre o protagonismo do Arquiteto e o protagonismo do património em si (associados respetivamente aos valores de *novidade* e de *antiguidade* de Riegl<sup>1</sup>): pretende-se que toda a dissertação seja uma reflexão deontológica sobre esta dicotomia, apresentando dois casos de estudo aparentemente divergentes.

O objetivo final da tese é tentar perceber se na intervenção no património existe ou não espaço para a expressão pessoal do Arquiteto. Esta é uma questão de grande atualidade, visto que ao Arquiteto, e em especial ao Arquiteto Europeu, é exigido, cada vez mais, que domine perfeitamente os modos, teorias e filosofias do trabalho sobre a arquitetura existente. A obra nova (de raiz) é cada vez mais uma pequena parte da intervenção dos arquitetos.

### **Organização**

A dissertação está organizada em três secções. A primeira, a *Teoria*, aborda o estado da arte desta dissertação. Neste capítulo são expostos conceitos e far-se-á uma síntese da história da teoria e prática do restauro.

A segunda, a *Prática*, visa o entendimento de ambos os casos de estudo. E está dividida em duas partes: Igreja de S. Domingos de Lisboa e Igreja de S. Francisco de Évora. Estas são desenvolvidas paralelamente começando com Enquadramento Histórico, onde se faz uma revisão pela história de cada caso de estudo com destaque para as circunstâncias em que os restauros a estudar foram realizados. Segue-se o Projeto, onde, de forma isenta de crítica e com caráter científico, são

<sup>1</sup> Alois Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und Sein Entstehung* (Wien und Leipzig: Im Verlag Von W. Braumüller, 1903)

expostos os projetos realizados.

A terceira secção do trabalho é a *Teoria na Prática*: aqui são comparados os dois projetos sob o ponto de vista do estado da arte, permitindo o enquadramento dos projetos com o panorama internacional da discussão das teorias de conservação e restauro. Por último, são estabelecidas reflexões, com base nas quais é possível estabelecer as Boas Práticas. Tendo em conta esta organização, pode perceber-se que a natureza desta investigação é sobretudo crítica, tendo uma forte vertente refletiva e deontológica.

### **Metodologia**

O estudo dos processos de projeto foi essencial, assim como as entrevistas aos projetistas para que se reconstituam as suas intenções, cultura técnica e filosofia de intervenção sobre património, tanto hoje como no momento da intervenção.

Tendo em conta o estatuto de proteção e a importância de ambos os casos de estudo, as fontes são de fácil acesso e facilmente identificáveis. As Bibliotecas e Arquivos do SIPA no Forte de Sacavém (onde está guardada a coleção da extinta DGEMN) e o Arquivo da Direção Regional de Cultura do Alentejo (Évora) serão as principais fontes de informação, tanto para um conhecimento geral de ambos os casos de estudo, mas também no que diz respeito às intervenções de restauro. Foi ainda pertinente o levantamento de imprensa nacional e local relativa às obras de cada caso. As visitas aos locais foram também essenciais para a compreensão da execução dos projetos.

Para o enquadramento teórico da dissertação foi essencial a investigação em bibliotecas e em repositórios online.

### **Estado da Arte**

Tendo em conta que esta é uma dissertação que inclui duas geografias distintas, o estado da arte divide-se em quatro grupos: aquele relativo aos objetivos da própria dissertação, o estado da arte de enquadramento de cada caso de estudo (consistindo na história da conservação/restauro do património arquitetónico), o referente à igreja de S. Francisco e o referente à igreja de S. Domingos.

Em relação aos objetivos da dissertação proposta, encontram-se algumas investigações já realizadas, nomeadamente a dissertação de Elsa Almeida que estuda o caso das conversões de espaços monásticos em pousadas, fazendo uma breve reflexão nas suas considerações finais sobre a necessária sensibilidade do arquiteto nas intervenções no património.<sup>2</sup> Filipa Ferreira Lindo dissertou sobre 3 casos de novas obras em Lisboa e a sua relação com a identidade da cidade antiga.<sup>3</sup> Mariana Fernandes Gil que elaborou a sua dissertação sobre a intervenção do atelier de Souto de Moura sobre o Convento das Bernardas, confrontando-a com a tratadística relativa ao restauro, refletindo ainda, em conclusão, sobre o impacto local da obra.<sup>4</sup> Sabrina Gonçalves investigou na sua dissertação a questão do espírito do lugar na intervenção urbana.<sup>5</sup> Patrícia Faustino disserta sobre a memória coletiva do mosteiro de S.

<sup>2</sup> Elsa Maria Alves de Almeida, Reconversão do património: o caso das pousadas de Portugal (diss. de mestrado, UAL, 2014), 121-122

<sup>3</sup> Filipa Ferreira Lindo, Preexistências e Arquitectura Contemporânea (diss. de mestrado, UAL, 2017)

<sup>4</sup> Mariana Fernandes Gil, O Convento das Bernardas: um caso de recuperação e reutilização do património edificado (diss. de mestrado, UAL, 2012), 110-113

<sup>5</sup> Sabrina Machado Gonçalves, Modernizar o passado, salvaguardando o espírito do lugar (diss. de mestrado, UAL, 2012)

<sup>6</sup> Patrícia Salomé Faustino, O Mosteiro de São Bento de Cástris: memória e identidade (diss. de mestrado, UE, 2016)

<sup>7</sup> Sérgio Godinho, Lisboa – Imutável Processo de um Genius Loci (diss. de mestrado, UAL, 2012)

Bento de Cástris em Évora.<sup>6</sup> Sérgio Godinho na sua dissertação reflete sobre as identidades da cidade de Lisboa.<sup>7</sup> Lydia Muthuma, no seu capítulo no livro *Conservation of Natural and Cultural Heritage in Kenya* reflete sobre a conservação de monumentos de Nairobi enquanto ferramenta de percepção e construção de identidade cultural.<sup>8</sup>

Como estado da arte comum aos dois casos encontro a própria história do restauro, suas teorias e tratadística. Onde se destacam as várias Cartas de Restauro do ICOMOS, e o livro *A History of Architectural Conservation* de Jukka Jokilehto.<sup>9</sup> Sendo esta uma dissertação que propõe uma reflexão sobre projetos, o estado da arte inclui como é óbvio, para além dos documentos escritos, obras notáveis da prática do restauro. No panorama internacional, o restauro a Notre Dame de Paris por Viollet-le-Duc (1845-1864) será incontornável, assim como a obra de Carlo Scarpa sobre o Castelvecchio em Verona (1956-1964).<sup>10</sup> No panorama nacional, será indispensável o caso das intervenções oitocentistas sobre o Mosteiro dos Jerónimos e sobre a Torre de Belém, em Lisboa; e ainda, de Fernando Távora, a Pousada de Santa Marinha de Guimarães (1975-1964).<sup>11</sup>

O estado da arte, relativamente à igreja de S. Domingos, inclui as várias intervenções realizadas sobre o construído após os vários momentos traumáticos que o mesmo sofreu têm ainda importância os números 6, 9, 10 e 11 da revista Monumentos, publicados entre 1997 e 1998, todos com artigos relativos à igreja de S. Domingos, alguns escritos pelo próprio arquiteto José Fernando Canas. Relativamente ao projeto da equipa de Fernando Canas, não existe qualquer dissertação sobre o assunto nos Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal.

Relativamente à igreja de S. Francisco, são documentadas as intervenções da DGEMN durante o século passado, assim como o número 17 da revista Monumentos, publicado em 2002 (com catorze artigos dedicados ao complexo de S. Francisco) e ainda as *Notas Sobre a Conservação do Conjunto Monástico de S. Francisco de Évora*, da Prof. Arquiteta Maria do Céu Tereno que fazem uma clara revista sobre todas as intervenções de restauro e conservação realizadas desde o início do século XX até aos nossos dias.<sup>12</sup> Após pesquisa nos Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal é possível concluir que não existem investigações sobre o projeto da equipa de Adalberto Dias, o que é justificável tendo em conta a contemporaneidade do projeto (concluído em 2015), porém sobre este assunto interessa referenciar o livro *Igreja de S. Francisco Évora – Reabilitação* da autoria de Adalberto Dias.

Nota-se que no panorama das investigações académicas, existe uma notável falta de comprometimento para com a discussão e crítica relativa às intervenções do Arquiteto no património construído e identitário duma comunidade. Das investigações presentes nos repositórios científicos de acesso aberto, apenas a dissertação de Mariana Fernandes Gil, e a de Elsa Almeida se aproximam desta crítica, fazendo-o de forma ligeira, em tom de conclusão e não como motivação da própria dissertação. Deste modo a dissertação proposta, que se assume como uma crítica deontológica, adquire uma pertinência ainda mais significativa.

<sup>6</sup> Lydia Muthuma. "The Conservation of Public Monuments as a Tool for Building Collective Identity in Nairobi." In *Conservation of Natural and Cultural Heritage in Kenya: A Cross-Disciplinary Approach*, edited by Deisser Anne-Marie and Njuguna Mugwima, 59-74. London: UCL Press, 2016.

<sup>7</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 2004)

<sup>8</sup> Calogero Bellanca. *Methodical Approach to the Restoration of Historic Architecture* (Florença: Alinea Editrice, 2008), 19-37

<sup>9</sup> Luiz Teigueiros, Fernando Távora (Lisboa: Blau, 1993) 110-119

<sup>10</sup> Ana Pagará e Rosário Gordalina. "Igreja de São Francisco" - União das freguesias de Évora (IPA. 00002724), escrito em 2002, Texto.



## **Temas**

Nesta dissertação serão estudados temas da Arquitetura associados a diversos campos - para uma melhor compreensão e avaliação de cada um dos casos de estudo. Um dos primeiros é o do restauro de património arquitetónico, incluindo a história própria do tema, desde as intervenções de Viollet-le-Duc até às teorias defendidas hoje em dia pelo ICOMOS; este tema será transversal a toda a dissertação pelo carácter dos casos de estudo.<sup>13</sup> A História será outra das disciplinas de peso, sendo útil à contextualização permitindo a compreensão do construído. Na segunda e terceira parte, a dissertação deriva na crítica e na reflexão deontológica, estas terão como apoio a disciplina da Filosofia, em especial da Ética. O tom crítico da dissertação será guiado pelo estado da arte do próprio restauro, tendo em conta a sua principal tratadística e as obras dos seus defensores.

<sup>13</sup> Calogero Bellanca. *Methodical Approach to the Restoration of Historic Architecture* (Florença: Alinea Editrice, 2008), 19-37



## PARTE 1

---

# TEORIA NA PRÁTICA

Neste primeiro segmento da dissertação estabeleceremos os princípios que nos permitirão analisar os nossos dois casos de estudo, no contexto do seu caráter de obra de restauro sobre património arquitetónico.

Será necessário entender os conceitos base do nosso campo de trabalho e que se repetirão no desenvolvimento da dissertação. Para compreender o contexto dos dois casos de estudo, será fundamental re-visitar o desenvolvimento histórico das teorias da conservação e restauro no contexto europeu, sempre acompanhadas de manifestações práticas, compreendendo também de que forma esses desenvolvimentos eram abordados em Portugal. Pela particularidade do programa dos casos de estudo, que são duas igrejas católicas, será fundamental a aproximação aos temas do restauro e da adaptação litúrgica, sobretudo à luz do Concílio Vaticano II. Afinando o filtro para o contexto teórico-prático dos nossos casos de estudo, revisitaremos as intervenções sobre património arquitetónico no contexto português das últimas décadas, compreendendo também as alterações nas políticas portuguesas de património a partir do 25 de abril de 1974.

séc. I a.C.	Vitruvius aborda o tema da manutenção dos edifícios no tratado <i>De Architectura</i>	-100	séc. I a.C.
séc. IV	No Império Romano cristão normaliza-se o uso de espólios de antigos monumentos	300	séc. IV
séc. VI	Teodórico o Grande nomeia um <i>architectus publicorum</i> , que tutela os edifícios romanos	500	séc. VI
séc. V	Papa Gregório I pratica políticas de reutilização sobre os templos pagãos	600	séc. V
séc. XVI	Rafael Sanzio é nomeado para a proteção do património da administração papal	1500	séc. XVI
séc. XVIII	<p>D. João V publica uma <i>Ley Notável</i>, proibindo a destruição de edifícios de valor histórico</p> <p>John Ruskin publica <i>As Sete Lâmpadas da Arquitetura</i></p>	1700 1720 1721	séc. XVI
séc. XIX	<p>Em <i>Monumentos Pátrios</i>, Alexandre Herculano apela à defesa dos monumentos portugueses</p> <p>Friedrich von Schmidt projeta as torres góticas da Stephan's Dom, Viena</p>	1800 1805 1839 1840 1844 1845 1849	séc. XIX
	<p>RIBA publica o manual de boas práticas: "Conservation of Ancient Monuments and Remains"</p> <p>"Restaurar um edifício, não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, mas restabelecê-lo a um estado completo que pode nunca ter existido num dado momento." - <i>Viollet-le-Duc, Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle</i></p> <p>Por iniciativa de William Morris, funda-se a SPAB (Society for the Protection of Ancient Buildings)</p>	1863 1865 1866 1867 1870 1877 1882	<p>Reformulação do Mosteiro dos Jerónimos, reproduz-se o manuelino, projeto de Cinatti e Rambois</p> <p>Início do restauro da Catedral de Durham, Sir George Gilbert Scott remove adições históricas e projeta novos elementos de desenho gótico</p>
	Criação da Comissão dos Monumentos Nacionais		

1884 1889	1º Congresso Oficial Intencional para a Proteção das Obras de Arte e dos Monumentos, Paris participam os arquitetos Possidónio da Silva e Luis Caetano de Ávila	Alfredo de Andrade inicia a intervenção no Palazzo Madama, em Turim	séc. XX
1893		Início do restauro da Sé Velha de Coimbra por António Augusto Gonçalves	séc. XX
1900		Colapsa o Campanile di San Marco em Veneza, reconstruindo-se "onde estava e como era"	séc. XX
1902	Alois Riegl publica "Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und Sein Entstehung"		
1903			
1925	Giovannoni publica "Questioni di architettura nella storia e nella vita"	Antonio Muñoz projeta a Via della Conciliazione, o que implicou a demolição dum burgo medieval	
1926	Fundação do IMO (International Museums Office)	Intervenção no Paço dos Duques, em Guimarães, a cargo do arquiteto Rogério de Azevedo	
1929	Fundação da DGEMN (Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais)	Recomposição do Castelo de São Jorge, Lisboa, constroem-se as ameias que são visíveis hoje	
1931	Conferência de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos - redação da Carta de Atenas	Luís Benavente aplica os princípios da carta de Atenas no restauro do Palácio da Foz em Lisboa	
1932	Redação da Carta Italiana del Restauro	Fim da II Guerra Mundial. Posteriormente, Varsóvia reconstrói-se com base nas pinturas de Bellott	
1936			
1940			
1941			
1945	Fundação da UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)		
1964	Surge o ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) e a Carta de Veneza		
1975		Intervenção no Convento de Santa Marinha, Guimarães, projeto coordenado por Fernando Távora	
1977	Brandi publica a Teoria del Restauro	Recuperação do Chiado, em Lisboa, com coordenação de Álvaro Siza Vieira	
1981	Redação da Carta de Burra	Intervenção na Casa dos Bicos, Lisboa, coordenado por Manuel Vicente e José Daniel Santa-Rita	
1982		Valorização do Monumento e Murilhas de Sagres, com coordenação de João Carreira	
1987		Projeto coordenado por Eduardo Souto de Moura sobre o Convento de Santa Maria do Bouro	
1989			
1990		Demolição interior e reconstrução no Cineteatro Eden, que se converte em apart-hotel, projeto de Frederico Valsassina e George Pencreac’h	
1992		Início do restauro da Igreja de S. Domingos de Lisboa pela DGEMN	
1994	Redação do Documento de Nara sobre a Autenticidade		
2000	Redação da Carta de Cracóvia		séc. XXI
2005	Invenção do Conselho Europeu Sobre o Valor do Património Cultural para a Sociedade, em Faro	Musealização da praça nova do Castelo de S. Jorge, Lisboa, projeto de Carrilho da Graça	
2006		Projeto coordenado por Victor Mestre e Sofia Aleixo sobre o Liceu Passos Manuel em Lisboa	
2006		Intervenção na Sede do Banco de Portugal, projeto de Gonçalo Byrne e Faicão de Campos	
2013		Início do restauro da Igreja de S. Francisco de Évora, projeto coordenado por Adalberto Dias	
2015		Reconstrução do Berliner Stadtschloss, projeto de Franco Stella	
2016		Projeto coordenado pelo arquiteto Adalberto Dias sobre o claustro da Sé de Lisboa	
2016		Remate da ala poente do Palácio Nacional da Ajuda, projeto coordenado por João Carlos Santos	
2019		Um incêndio destrói a flecha e a cobertura da catedral de Notre Dame de Paris, inicia-se uma discussão sobre a forma de agir perante o monumento	

## Conceitos

### Monumento

O conceito de monumento não era estranho das sociedades clássicas grega e romana; no entanto, sendo diversas as culturas no seio das quais o conceito é utilizado, também a sua percepção era diversa. A palavra grega para monumento, Μνημείο [Mnimeío], deriva de Μνήμη [Mními], que significa memória. Assim, para a sociedade grega, o monumento era entendido enquanto memorial, invocando uma memória que se mantém viva no próprio monumento. Por outro lado, a palavra latina *Monumentum*, deriva de *monere*, palavra latina que articula um significado rememorativo com um de conselho; para a sociedade romana, o monumento não servia, assim, apenas de memorial e testemunho para acontecimentos passados, sendo ainda instrumento admoestativo, desempenhando um papel político e moral.<sup>1</sup>

Partindo das conceptualizações clássicas, a aceção de monumento evoluiu com o próprio desenvolvimento das sociedades, tal como o sentido de todos os conceitos abstratos. Na Carta de Veneza, em 1964, os monumentos históricos são entendidos enquanto imbução duma mensagem do passado, enquanto testemunhos vivos das tradições de diversas gerações, e enquanto património comum cuja proteção é responsabilidade coletiva. A novidade da definição apresentada na carta está na abrangência tanto da criação arquitetónica isolada como do sítio urbano ou rural que testemunhe um acontecimento histórico ou uma civilização particular ou uma evolução significativa.<sup>2</sup> Oito anos mais tarde, a UNESCO, enumera enquanto monumentos as “obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;”<sup>3</sup>

Para os propósitos da presente dissertação, monumento será entendido tal como definido nos estatutos do ICOMOS, revistos em 2017. Assim, Monumento será entendido enquanto “estrutura com a sua envolvente, bem imóvel por natureza ou por destino, compreendendo as instalações e os elementos decorativos que fazem parte integrante do mesmo, distinguível pelo seu interesse histórico, arquitetónico, arqueológico, artístico, estético, científico, social, etnológico, antropológico, cultural ou espiritual. São compreendidos nesta definição os trabalhos de escultura ou pinturas monumentais, elementos e estruturas de carácter arqueológico, inscrições, cavernas e grupos compostos por elementos pertencentes às anteriores categorias.”<sup>4</sup>

### Património cultural

Património, na sua origem latina *patrimoniu*, nasce da conjugação das palavras *pater* (pai) e *monium* (receber), o seu significado histórico é de herança. Requalificada pela associação a adjetivos diversos como genético, histórico, ambiental ou cultural, a palavra transformou-se num “conceito nómada”.<sup>5</sup> Para o que a este estudo diz respeito, interessa-nos a compreensão do conceito de património associado ao adjetivo “cultural”.

<sup>1</sup> « En français, le sens originel du terme est celui du latin monumentum, lui-même dérivé de monere (avertir, rappeler), ce qui interpelle la mémoire. » – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em francês – Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine* (Paris: Seuil, 1999), 17

<sup>2</sup> Carta de Veneza, Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Veneza: 1964)

<sup>3</sup> UNESCO, Convenção Para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural (Paris: 1972) Artigo 1º

<sup>4</sup> « Monument: construction et ses abords, bien immeuble par nature ou par destination, y compris les installations et les éléments décoratifs qui en font partie intégrante, qui se distingue par son intérêt historique, architectural, archéologique, artistique, esthétique, scientifique, social, ethnologique, anthropologique, culturel ou spirituel. Sont compris dans cette définition les œuvres de sculpture ou de peinture monumentales, les éléments et structures à caractère archéologique, les inscriptions, les grottes et les groupes composés par des éléments appartenant aux précédentes catégories » – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em francês – “Statuts de l'ICOMOS”, ICOMOS, acedido a 20 maio 2019, [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Statutes/2018.02.02\\_Statutes\\_EN\\_FR.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Statutes/2018.02.02_Statutes_EN_FR.pdf)

<sup>5</sup> Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine* (Paris: Seuil, 1999), 11

A Convenção Para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural da UNESCO (1972) assume enquanto património cultural os monumentos, os conjuntos e os locais de interesse.<sup>6</sup> Mais tarde, em 1989, a UNESCO oferece definição mais específica, assumindo que o “Património cultural pode ser definido como o corpo de sinais relevantes - sejam artísticos ou simbólicos – transmitidos pelo passado a cada cultura e, deste modo, a toda a humanidade. Como parte constituinte da afirmação e enriquecimento das identidades culturais, como legado pertencente a toda a humanidade, o património cultural atribui a cada sítio os seus traços reconhecíveis sendo o depósito da experiência humana. A preservação e a apresentação do património cultural são, portanto, uma pedra-basilar de qualquer política cultural.”<sup>7</sup> Assim, o conceito de património cultural abrange os monumentos, as obras de arte, todos os testemunhos significativos da cultura humana, bens arqueológicos, bens artísticos e históricos, bens ambientais (paisagísticos e urbanísticos), bens arquivísticos, obras do homem e da natureza, livros e manuscritos.

<sup>6</sup> « Para fins da presente Convenção serão considerados como património cultural: Os monumentos. – Obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; Os conjuntos. – Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitectura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; Os locais de interesse. – Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. » - UNESCO, Convenção Para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural (Paris: 1972) Artigo 1º

<sup>7</sup> « The cultural heritage may be defined as the entire corpus of material signs – either artistic or symbolic - handed on by the past to each culture and, therefore, to the whole of humankind. As a constituent part of the affirmation and enrichment of cultural identities, as a legacy belonging to all humankind, the cultural heritage gives each particular place its recognizable features and is the storehouse of human experience. The preservation and the presentation of the cultural heritage are therefore a corner-stone of any cultural policy. » – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês – UNESCO, *General Conference; 25th session, Draft Medium-term plan, 1990-1995*; (1989). 57 <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000082539>

<sup>8</sup> Conselho Europeu, *Convenção Do Conselho Europeu Sobre o Valor do Património Cultural Para a Sociedade* (Faro, 2005)

<sup>9</sup> ICOMOS, *The Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas* (Paris, 2011) – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês.

<sup>10</sup> UNESCO, *General Conference; 25th session, Draft Medium-term plan, 1990-1995*; (1989). 57 <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000082539>

Em 2005, realizou-se a Convenção de Faro, que, “reconhecendo a necessidade de colocar a pessoa e os valores humanos no centro de um conceito alargado e interdisciplinar de património cultural” vem refletir sobre os valores do património cultural para a sociedade. De acordo com esta convenção, “O património cultural constitui um conjunto de recursos herdados do passado que as pessoas identificam, independentemente do regime de propriedade dos bens, como um reflexo e expressão dos seus valores, crenças, saberes e tradições em permanente evolução. Inclui todos os aspectos do meio ambiente resultantes da interação entre as pessoas e os lugares através do tempo;”<sup>8</sup> As disposições da convenção de Faro vêm já anunciar uma categorização do património cultural.

Partindo da definição da UNESCO e das resoluções da convenção de Faro, o ICOMOS, na sua XVII Assembleia Geral, assume que as “Cidades históricas e áreas urbanas são constituídas por elementos tangíveis e intangíveis. Os elementos tangíveis incluem, além da estrutura urbana, elementos arquitetónicos, paisagens dentro e em redor da cidade, vestígios arqueológicos, vistas, *skylines*, belvederes e pontos de referência. Os elementos intangíveis incluem atividades, funções simbólicas e históricas, práticas culturais, tradições, memórias e referências culturais que constituem a substância do seu valor histórico.”<sup>9</sup> Da assunção estabelecida pelo ICOMOS, entende-se que o património cultural se divide em duas categorias, a do património tangível e a do intangível. No que à caracterização cultural numa sociedade diz respeito, estas categorias são fundamentais e indissociáveis, por serem comumente testemunho uma da outra e por contribuírem mutuamente para o sentimento de identidade cultural.

### **Identidade Cultural**

O conceito de identidade cultural surge-nos logo na supracitada definição de património cultural apresentada pela UNESCO em 1989: essa definição afirma que “Como parte constituinte da afirmação e enriquecimento das identidades culturais, como legado pertencente a toda a humanidade, o património cultural atribui a cada sítio os seus traços reconhecíveis sendo o depósito da experiência humana.”<sup>10</sup> Ao afirmar que o património cultural caracteriza determinado sítio, atribuindo-lhe os seus

traços reconhecíveis, assume-se já que o património, tanto tangível como intangível, expressa o seu próprio contexto humano e natural. Em 2000, nas resoluções da Carta de Cracóvia, resultado da Conferência Internacional sobre Conservação, é retomada a definição de identidade, que aqui é entendida enquanto uma “referência coletiva englobando, quer os valores actuais que emanam de uma comunidade, quer os valores autênticos do passado.”<sup>11</sup>

A redescoberta do património intangível veio intensificar fortemente a articulação do sentimento de identidade cultural com o de património cultural, este que até então mantinha uma relação mais forte com o conceito de memória. A antropóloga Carla Cabral define o conceito de identidade como o grau de reconhecimento e solidariedade que um indivíduo tem na relação com o grupo a que pertence, a mesma antropóloga afirma que “Embora o conceito de património cultural se articule desde o início com o conceito de memória, o mesmo não se passa com a relação entre este e o conceito de identidade, podendo mesmo afirmar-se que do monumento enquanto suporte da memória se passou ao património como suporte da identidade.”<sup>12</sup>

Em suma e para os efeitos deste estudo, o conceito de identidade cultural é entendido enquanto valor fundamental que a sociedade reconhece no seu património. Reconhecimento que magnifica a faceta do património cultural enquanto veículo de expressão e reflexão dos valores, crenças, saberes e tradições do contexto humano e natural em que se insere.

## **Conservação**

É da consciência histórica nascida na segunda metade do século XIX que se estabelecem os princípios que vêm definir o conceito de conservação. A nova historicidade vem expressar-se através da crítica condenatória do restauro estilístico e através da apologia da pátina, do genuíno e das diferentes transformações históricas. Foi com base nestas críticas, protagonizadas por John Ruskin, William Morris e Camillo Boito, que o conceito de conservação foi aprofundado, sendo explanado pelos trabalhos de Alois Riegl, Gustavo Giovannoni e Cesare Brandi.

Tendo em conta os contributos dos teóricos da conservação, o conceito desvia-se do domínio exclusivo da arte e converge com o da ciência, propondo um processo crítico para a definição do que deve e como deve ser conservado, ao invés de propor modelos rígidos a seguir. Na prática a conservação promoveu novos avanços científicos para a investigação, técnicas de análise, levantamento e consolidação, promovendo ainda políticas locais de salvaguarda do património construído.<sup>13</sup>

Tendo sido a conservação do património cultural a base e a referência para as cartas e recomendações internacionais, são estas que definem o conceito especificamente. O Documento de Nara sobre autenticidade define a conservação como o conjunto de “esforços destinados a compreender o património cultural, conhecer a sua história e significado, garantir a sua salvaguarda material e, quando necessário, sua apresentação, restauro e aperfeiçoamento”<sup>14</sup>

Os princípios para a conservação e restauro do património cons-

<sup>11</sup> ICOMOS Conferência Internacional sobre Conservação, *Carta de Cracóvia 2000: Princípios Para a Conservação e o Restauro do Património Construído*. (Cracóvia: Bureau Cracóvia 2000.)

<sup>12</sup> Carla Bertrand Cabral, *Património Cultural Imaterial - Convenção da Unesco e seus Contextos* (Lisboa: Edições 70, 2011), p. 31

<sup>13</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 303– Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês

<sup>14</sup> « Conservation: all efforts designed to understand cultural heritage, know its history and meaning, ensure its material safeguard and, as required, its presentation, restoration and enhancement. (Cultural heritage is understood to include monuments, groups of buildings and sites of cultural value as defined in article one of the World Heritage Convention). » – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês – ICOMOS, *The Nara Document on Authenticity* (Nara: 1994)



truído estabelecidos na carta de Cracóvia em 2000, esclarecem que o objetivo da conservação dos monumentos e edifícios de valor histórico é a manutenção da sua integridade e autenticidade. A mesma carta retoma o tema da conservação, definindo-a enquanto “o conjunto das atitudes de uma comunidade que contribuem para perpetuar o património e os seus monumentos. A conservação do património construído é realizada, quer no respeito pelo significado da sua identidade, quer no reconhecimento dos valores que lhe estão associados.”

Para os propósitos da presente dissertação, conservação será compreendida como conjunto de ações que apontem ao prolongamento da esperança de vida dos bens culturais, incidindo sobre as causas e os efeitos de degradação.

### **Restauro**

O conceito de restauro tem vindo a evoluir, com o próprio desenvolvimento da sua prática e tratadística. Apesar de se referir a uma ação, é notório que essa ação tem respondido a diversas premissas e “vontades da arte” ao longo da história; deste modo, os seus resultados são também diversificados. Pelo caráter abstrato do conceito de restauro e pelos divergentes resultados que apresenta, torna-se difícil defini-lo com isenção dum espírito diretivo ou deontológico que denunciem um certo tempo ou metodologia já associados ao conceito.

Os conceitos contemporâneos de restauro devem muito à definição oferecida pela Carta de Veneza em 1964 e por Cesare Brandi em 1974. Esta carta vem definir o restauro enquanto operação altamente especializada, com o objetivo de preservar e revelar os valores estético e histórico do seu objeto baseando-se no respeito pelo material original e documentos autênticos. A carta assume a necessidade de precedência dum estudo profundo do monumento antes de se proceder ao restauro, este que deve parar no momento em que se começa a conjeturar e deve assumir as novas intervenções enquanto produto contemporâneo.<sup>15</sup> Já em 1963, ao apresentar a sua *Teoria del Restauro*, Cesare Brandi define restauro enquanto momento metodológico em que a obra de arte é reconhecida no seu ser físico e na sua dupla natureza estética e histórica, tendo em vista a sua transmissão para o futuro. Brandi defende ainda que apenas a materialidade da obra de arte é restaurada e que o restauro deve apontar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem que se cometa fraude artística ou histórica, e sem eliminar os traços da passagem do tempo pela obra de arte.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Carta de Veneza, Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Veneza: 1964), artigo 9º

<sup>16</sup> Cesare Brandi, *Teoria del Restauro* (Torino: Einaudi, 2014) 49-50. – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em italiano.

<sup>17</sup> Conferência Internacional sobre Conservação, Carta de Cracóvia 2000: Princípios Para a Conservação e o Restauro do Património Construído. (Cracóvia: Bureau Cracóvia 2000.)

Fruto da apuração das conceptualizações da segunda metade do século XX, em 2000 surge a definição utilizada para os propósitos da Carta de Cracóvia, a última definição a ser apresentada pelas principais Cartas e Convenções internacionais sobre património. Nesta conferência Internacional sobre Conservação definiu-se restauro enquanto “intervenção dirigida sobre um bem patrimonial, cujo objetivo é a conservação, da sua autenticidade e a sua posterior apropriação pela comunidade”. É ainda a carta de Cracóvia que assume o projeto de restauro como “processo específico através do qual a conservação do património construído e da paisagem são realizados com sucesso”.<sup>17</sup> No entanto, é necessário frisar que restauro e conservação não são sinónimos.

Para avançar para a definição de restauro, é necessário esclarecer o conceito de unidade potencial de Brandi, sinónimo do conceito de autenticidade que a Carta de Cracóvia usa. Este conceito de unidade potencial parte da assunção que uma obra de arte consiste num todo, mesmo podendo ser composta por fragmentos, não são esses fragmentos que compõem a obra de arte, esta é antes composta pelo todo que é criado pelos fragmentos. Tome-se o exemplo dum painel azulejar, neste caso a obra é composta por azulejos, que individualmente não possuem o mesmo sentido estético que possui o painel, mas que, no entanto, transportam parte do seu sentido. Assim sendo, uma obra fragmentada continuará a existir enquanto todo potencial em cada um dos seus fragmentos; e se a forma da obra de arte é indivisível, onde existe quebra, deve operar-se de modo a desenvolver a unidade potencial transportada pelos fragmentos.<sup>18</sup> Pode então concluir-se que a unidade potencial de Brandi, assim como a autenticidade empregada na definição de restauro da Carta de Cracóvia, não se refere a mais do que à leitura enquanto um todo da obra de arte.

Para os propósitos da presente dissertação, restauro entender-se-á enquanto um conjunto de ações que têm por finalidade o prolongamento da esperança de vida dos bens culturais e a restituição da peça à sua potencial unidade.

<sup>18</sup> Cesare Brandi, Teoria del Restauro (Torino: Einaudi, 2014) 56.

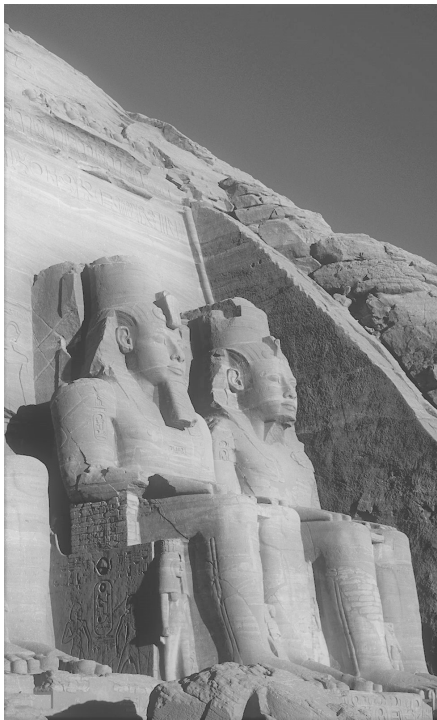


Fig.1. Estátua de Ramsés II no templo de Abu Simbel. © Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/place/Abu-Simbel>

## História das Teorias da Conservação e Restauro

### *Primeiras aproximações às estruturas históricas*

É característico de construções históricas a representação de várias fases de construção. No passado, os materiais, técnicas de construção e a própria estética das construções estavam diretamente relacionados com a sua cultura, havendo alterações neste paradigma apenas após longos períodos de tempo; deste modo, as cidades mantinham uma certa coerência formal. Esta coerência formal era já desejada pelas políticas da Roma antiga, que definiam regras específicas para que as novas construções mantivessem a coerência do contexto urbano em que se implantavam. O próprio Marcus Vitruvius, no século I a.C., aborda temas como o adequado enquadramento ou a manutenção dos edifícios no seu célebre tratado *De Architectura*.<sup>19</sup>

As sociedades do mundo antigo conheciam já bem o conceito de memorial: notemos que as grandes sepulturas egípcias como as pirâmides ou mastabas eram construídas para transmitir a memória dos faraós, sendo estas estruturas objeto de respeito e veneração pelos egípcios que as recebiam como legado. Note-se que é neste período e nesta sociedade que, por ordem do faraó Merneptá, são reparados os membros direitos da colossal estátua de Ramsés II no templo de Abu Simbel, mantendo os fragmentos originais. Mais tarde, já no século V a.C. e durante as Guerras Médicas, os atenienses fizeram um juramento de não reconstruir os seus templos destruídos, querendo assim demonstrar aquilo que consideravam como a barbárie do inimigo persa. De facto, os monumentos da Acrópole estiveram em ruínas durante mais de 30 anos, sendo depois alguns dos destroços utilizados na construção da muralha norte dessa cidade grega.<sup>20</sup>

Apesar das sociedades clássicas conhecerem já os conceitos de memorial e monumento, note-se que as aceções dos conceitos eram diversas como era diversa a cultura no seio das quais estes eram entendidos.

Analisemos a perceção grega e romana do termo monumento. A palavra grega (μνημείο) deriva de memória (*mneme*), para a sociedade grega, o monumento era um memorial. Por outro lado, a palavra *monumentum* (latim de monumento) deriva de *monere*, que articula um sentido de memória com um de instrução ou advertência, assim, o monumento para os romanos assumia, para além da dimensão de memória, uma dimensão política e de moralidade que pretendia admoestar o poder do governador.<sup>21</sup>

Com a cristianização do Império Romano, a partir do século IV, normalizou-se o uso de espólios de antigos monumentos em novas construções, o que conduz a um crescente vandalismo das estruturas pagãs. Confrontados com esta situação, alguns imperadores do final do século IV tentam inverter a situação recorrendo a políticas que previam a proteção dos elementos arquitetónicos das cidades. É digno de referência o rei dos ostrogodos Teodórico o Grande que entendia a conservação, reparação e manutenção dos decadentes edifícios antigos tão relevante quanto a nova construção: foi ele que nomeou um *architectus publicorum* com responsabilidades de manutenção dos edifícios romanos.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Marco Vitruvio, Tratado de Arquitectura trad., introd. e notas por M. Justino Maciel; il. Thomas Noble Howe. (Lisboa: IST Press, 2006)

<sup>20</sup> Jukka Jokilehto, A History of Architectural Conservation (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 4

<sup>21</sup> Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine* (Paris: Seuil, 1999), 16

<sup>22</sup> Jukka Jokilehto, A History of Architectural Conservation (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 6

## Da Idade Média ao Renascimento

Com a desintegração do império romano e consequente dissolução da sua cultura, o continente Europeu entra na chamada Idade Média. Durante este período mantêm-se as tendências de reutilização dos espólios de monumentos antigos: alguns foram modificados para acolherem novos usos e outros foram até mesmo destruídos. Por outro lado, na mesma época, alguns monumentos foram alvo duma conservação deliberada. Neste contexto é digna de referência a atitude do Papa Gregório I que, encarregando-se do parque imobiliário de Roma, pratica políticas de reutilização: assim, habitações patrícias são transformadas em mosteiros e os missionários aconselhados a aspergir com água benta e a utilizar os templos pagãos, destruindo apenas os seus ídolos e colocando-lhes os altares e relíquias. Nesta situação, o interesse utilitário não era o único em jogo; outros motivos envolviam a sensibilidade e o saber literário de que o clero era depositário. Esta complacência para com a *humanitas* e a *venustas* cristaliza-se nos pequenos e parciais renascimentos do século XI e XII.<sup>23</sup>

No entanto, a antiguidade permaneceria ameaçadora enquanto estivesse associada à sua dimensão pagã e enquanto a fé cristã não estivesse estabilizada. Para possibilitar o Renascimento do séc. XV foram necessários os movimentos de reforma na espiritualidade da igreja, nos quais S. Francisco de Assis e S. Domingos de Gusmão com as suas ordens mendicantes são significativos.<sup>24</sup> Para o Renascimento foi ainda necessária a distância temporal proporcionada pelo próprio século XV, uma época em que a visão pagã do mundo já não era concebível.<sup>25</sup>

Estando reunidas as condições e pela insistência nas humanidades que teve Francesco Petrarca como protagonista, o Renascimento vem marcar um ponto de viragem no que aos monumentos antigos diz respeito. A reminiscência de Roma antiga persistia como presença contínua nas suas ruínas – que apesar de abandonadas, vandalizadas e pilhadas pelo material de construção adquirem diversos valores para os humanistas do Renascimento. Para estes humanistas, os monumentos representam uma mediação que confirma e reafirma o imaginário do registo literário; por outro lado, testemunham um passado concluído sendo sintomáticos da glória dos séculos que os edificaram e, acima de tudo, ofereciam lições de arquitetura, arte, tecnologia e história aos novos arquitetos e artistas. O Renascimento vem introduzir um novo conceito de arte assente na sua dimensão estética, em contrapartida com o valor utilitário da tradição artesã do período medieval. É do Renascimento que se herda a noção de dualidade entre valor estético e valor de antiguidade dos monumentos e outras obras de arte.<sup>26</sup>

Por esta altura, o papel de Roma enquanto polo cultural foi reativado. Desde o século XV, prolongando-se pelo XVI, apareceram algumas políticas de conservação. Por esta altura Rafael Sanzio foi o primeiro nomeado para a proteção dos monumentos antigos na administração papal, e em 1534 o papa Paulo III emitiu o Breve que instituiu o cargo de Comissário das Antiguidades tendo selecionado para o cargo o poeta Latino Giovanale Manetti.<sup>27</sup> Também do século XVI foi a construção da igreja de *Santa Maria degli Angeli* no interior das Termas de Diocleciano segundo projeto de Michelangelo Buonarroti: este projeto consistiu numa intervenção mínima, trabalhando o seu interior e deixando o exterior no seu estado de ruína.



Fig.2. Papa S. Gregório I, representado na capela dos Santos Gregório e Agostinho na catedral de Westminster, Londres. © Personal Ordinariate of the Chair of Saint Peter, <https://www.saintgregoryordinariate.org/father-bradford-homily-for-saint-gregorys-day-2018/>

<sup>23</sup> Pedro Vaz, *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro* (Lisboa: Edições 70, 2019), 25-26

<sup>24</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 15

<sup>25</sup> Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine* (Paris: Seuil, 1999), 34

<sup>26</sup> Pedro Vaz, *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro* (Lisboa: Edições 70, 2019), 33-37

<sup>27</sup> Gaetano Moroni Romano, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica da S. Pietro ai Nostri Giorni, Vol XV* (Venezia: Tipografia Emiliana, 1842), 85 <https://books.google.pt/books?printsec=frontcover&dq=dizionario+di+erudizione+storico-ecclesiastica> – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em italiano.





Fig.3. Obelisco de Montecitorio, restaurado por Antinori, que distingue o material novo do antigo e que evita a falsificação de hieróglifos. © Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte.

<sup>28</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 16

<sup>29</sup> Pedro Vaz, *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro* (Lisboa: Edições 70, 2019), 75-78

<sup>30</sup> « Le savant Winckelmann est le premier qui ait porté le véritable esprit d'observation dans cette étude; il est le premier qui se soit avisé de décomposer l'Antiquité, d'analyser les temps, les peuples, les écoles, les styles, les nuances de style; il est le premier qui ait percé les routes et placé les jalons sur cette terre inconnue; il est le premier qui, en classant les époques, ait rapproché l'histoire des monuments, et comparé les monuments entre eux, découvert des caractéristiques sûres, des principes de critique, et une méthode qui, en rectifiant une foule d'erreurs, a pré paré la découverte d'une foule de vérités. (...) Winckelmann a beaucoup fait sans doute, mais s'il a servi la science, c'est peut-être encore plus par sa méthode que par ses écrits. » – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em francês. – Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome, écrites les unes au célèbre Canova, les autres au général Miranda* (Paris : A. Le Clere, 1836) 205-206. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/12006/?offset=6#page=222&viewer=picture&o=info&n=0&q=>

<sup>31</sup> Pedro Vaz, *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro* (Lisboa: Edições 70, 2019), 79-81

## Iluminismo

Pelos séculos XVII e XVIII ocorreram uma série de mudanças fundamentais que estão na origem dos conceitos modernos de história e património cultural. Este é o período do Iluminismo, epíteto atribuído pelos desenvolvimentos intelectuais que ocorreram por esta altura e que se ocuparam da inter-relação entre os conceitos de Deus, razão, natureza e Homem.<sup>28</sup>

A atitude inaugural dos humanistas do Renascimento é continuada pelos amantes de antiguidades (*antiquarians*) dos séculos seguintes que vêm inaugurar um novo conceito de historicidade e conceder à arte um novo estatuto e importância pelo estudo da antiguidade. Neste contexto de erudição a que se alia a prática por parte de jovens aristocratas do *Grand Tour*, nasce uma consciencialização para a diversidade de costumes e atitudes, tendo em conta a pluralidade cultural e a diversidade de valores não necessariamente comensuráveis, os conceitos clássicos de Sociedade ou Homem Ideal passam a ser irrelevantes e a verdade das fontes passa a requerer verificação para a avaliação do verdadeiro significado dos feitos passados.<sup>29</sup>

Erudito protagonista do estudo da antiguidade foi Johann Joachim Winckelmann, personagem marcante deste período e considerado fundador da história da arte, pelas suas publicações mas sobretudo pelo método de que se servia. Winckelmann foi o primeiro a dividir a Antiguidade em fases, sistematizando o seu estudo, o que lhe permitiu estabelecer comparações entre monumentos e assim estabelecer princípios para a crítica. O arqueólogo, crítico de arte, político e filósofo francês Quatremère de Quincy reconhece-lhe grande valor para a história da arte.<sup>30</sup>

Dos valores histórico e artístico descobertos na Antiguidade e apreciados pelos humanistas, foi ao valor histórico, na generalidade, que os antiquários deram maior primazia. Foi este novo conceito de historicidade que guiou a consideração das obras de arte e dos monumentos na sua singularidade, enquanto merecedores de conservação pelo seu carácter de expressão de determinada cultura e pela reflexão duma identidade nacional. Este sentimento de identidade nacional foi ainda intensificado pela redescoberta do folclore e do património intangível permitido também pelo espírito historicista desta época. Para a história da salvaguarda das propriedades culturais, o século XVIII foi fulcral na definição de alguns conceitos, tais como o de *original* e de *cópia*. Deste modo assiste-se à emergência duma consciência de apreciação crítica que enfatiza a urgência na conservação dos originais tanto pelo seu valor estético como pelo seu valor didático, é também daqui que nasce uma gradual apreciação da pátina enquanto testemunho da idade das obras de arte.<sup>31</sup>

A nova aproximação aos monumentos promovida por Winckelmann teve efeitos aparentes nas lógicas de restauro romano do final do século XVIII. Obra de restauro ilustrativa é a promovida pelo Papa Pio VI no obelisco de Montecitorio. Esta obra foi, provavelmente, a primeira tentativa consciente de aplicação do método de Winckelmann e de distinção da matéria nova da antiga. É de destacar que, ao contrário do processo de reintegração dos hieróglifos que Bernini fez no *Obelisco Agonale* da Piazza Navona no século anterior, Antinori, perante o Obelisco de Mon-

tecitorio, recebe instruções para que não falsifique os hieróglifos com decoração fazendo-a passar pelos ainda incompreendidos caracteres egípcios.<sup>32</sup>

Em Portugal, por esta época, o rei D. João V determina a publicação dum Alvará, em forma de *Ley Notável* de 20 de agosto de 1721. Esta é, presumivelmente, a primeira lei de âmbito nacional sobre o património histórico e cultural, sendo notável pelo seu pioneirismo mesmo à escala europeia. No continente, tanto quanto se conhece, apenas a lei de Isabel I de Inglaterra do século XVI, a ordenação das antiguidades de Carlos XI da Suécia a 1666 e as Bulas papais após o Renascimento antecederam o Alvará português. Na verdade, o Portugal de D. João V não era hermético às "tendências antiquárias" Europeias: é assim que é fundada a Academia Real de História Portuguesa em 1720, e é na sequência da fundação desta academia que surge o Alvará pioneiro. O Alvará vem assumir que muitos dos edifícios e objetos que testemunhavam a história do reino se haviam perdido "por incuria e ignorancia", para impedir mais perdas, o Rei vem proibir a destruição de objetos e edifícios de valor histórico, estabelecendo até uma compensação para aqueles que achando bens desta natureza os entregassem à Academia ou "às Camaras das Cidades e Villas deste Reyno." Vigorando a lei 150 anos, vem transformar a Academia Real de História Portuguesa na primeira autoridade com a responsabilidade da salvaguarda do património cultural português.<sup>33</sup>

### Romantismo

Apesar da Revolução Francesa poder ser considerada o pináculo da era da razão, também exacerbou uma profunda revolta contra as questões de ordem, disciplina e absolutismo presentes no período iluminista. Esta revolta aliada aos antecedentes da filosofia de regresso à natureza de Rousseau dá origem à era do romantismo. Este novo movimento foi sentido em vários revivalismos, na promoção da mudança de arte mimética para expressiva e no desejo nostálgico de reviver o passado enquanto presente. Por todos estes motivos, o Romantismo tornou-se um momento de charneira para a nova aproximação à conservação e restauro de locais e objetos históricos.<sup>34</sup>

Anteriormente, as novas intervenções arquitetónicas sobre os edifícios eram geralmente feitas à maneira do tempo da própria intervenção, notemos as reformas barrocas de que tantas igrejas foram alvo, ou o completo redesenho de outras para o encontro com novas tendências estéticas. A nostalgia romântica característica da primeira metade do século XIX ofereceu uma nova aproximação ao património edificado, baseando-se na valorização do seu estilo original, não apenas por questões estéticas, mas acima de tudo pelo seu carácter de documento expositivo dos feitos de determinado povo.

É deste modo que alguns edifícios históricos como as catedrais de Colónia ou Magdeburgo são classificados enquanto *Monumentos Nacionais* sendo restaurados de forma a que transmitam determinada mensagem. Estes restauros eram conduzidos por arquitetos que se confrontavam com uma época em que a arquitetura deixa de estar conectada com a anterior noção de mimetismo, noção que é substituída pelo conceito de estilo. A aceção conceptual de estilo do século XIX, assumia-o

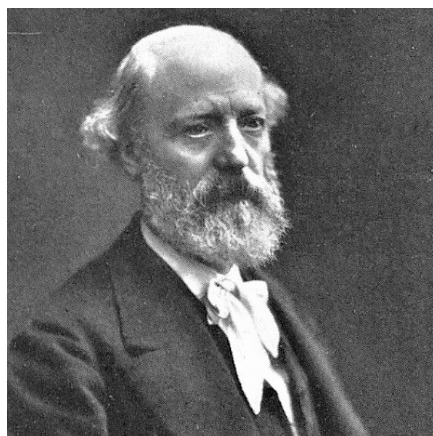


Fig.4. Eugène Viollet-le-Duc (27 janeiro, 1814 – 17 setembro, 1879), fotografado por Nadar. © Wikimedia Commons acessado a 27 Agosto 2020, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Eugene\\_viollet\\_le\\_duc.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Eugene_viollet_le_duc.jpg)

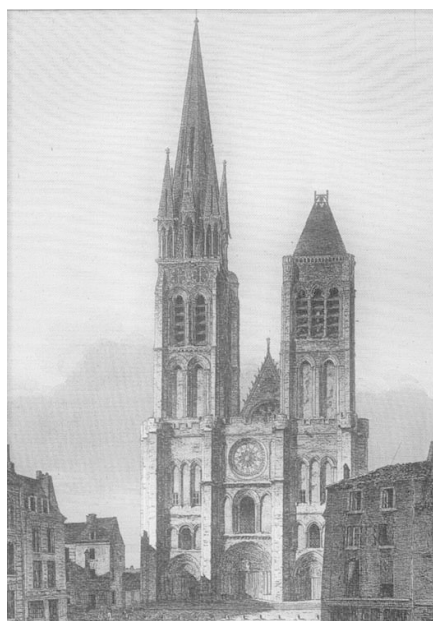


Fig.5. A igreja da Abadia de Saint-Denis antes dos restauros do século XIX. © Wikimedia Commons acessado a 27 Agosto 2020, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Denis\\_F%C3%A9lix\\_Benoist\\_1844\\_1845.g](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Denis_F%C3%A9lix_Benoist_1844_1845.g)

<sup>32</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 64

<sup>33</sup> Lei Pela Qual D. João V Proibia A Destruição De Edifícios, Que Mostrassem Ser Antigos, De Estátuas Ou De Medalhas, 1721-08-14 a 1721-08-30, PT/TT/GAV/2/4/64, Gavetas, Gav. 2, mç. 4, n.º 64, Torre do Tombo, Núcleo Antigo 27, f. 31, Lisboa, Portugal in Paulo Oliveira Ramos - *O alvará régio de 20 de Agosto de 1721 e D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, o 1º Marquês de Abrantes: uma leitura*. "Discursos: língua, cultura e sociedade". ISSN 0872-0738. S. 3, n.º 6 (out. 2005), p. 87-97

<sup>34</sup> Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine* (Paris: Seuil, 1999), 85



Fig.7. A igreja da Abadia de Saint-Denis em 2015. © Wikimedia Commons acessado a 27 Agosto 2020, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Denis\\_-\\_Fa%C3%A7ade.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Denis_-_Fa%C3%A7ade.jpg)



Fig.6. Torre de Belém, os merlões que se vêm hoje foram introduzidos no restauro do século XIX. © Arquivo Municipal de Lisboa, PT/AMLSB/ALV/000086.

<sup>35</sup> « STYLE, (...) Qu'est-ce donc que le style? C'est, dans une œuvre d'art, la manifestation d'un idéal établi sur un principe. » – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em francês. – Eugène Viollet-le-Duc, "Restauration" in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, tomo 8º, (1866). <https://archive.org/details/raisonnedelar-chi01viol/page/n6>

<sup>36</sup> Sarah Thompson, "The Power of Absence: The missing North Tower of Saint-Denis" in *The Long Lives of Medieval Art and Architecture*, ed. Jennifer M. Feltman e Sarah Thompson (New York: Routledge, 2019) 297-312, <https://doi.org/10.4324/9781351181129> – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês.

independente do objeto; resultando da harmonia que o intelecto humano conseguia criar por entre formas, a finalidade e o objeto: na entrada *estilo* no *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* Viollet-le-Duc escreve que, na obra de arte, este é a manifestação dum ideal estabelecido num princípio<sup>35</sup>. Assim, oferece-se ao arquiteto uma gama de referências que devem ser escolhidas consoante o discurso e a funcionalidade pretendida para cada edifício. Partindo deste ponto, o restauro passa a ser entendido como uma atividade científica que se focava numa unidade estilística enquanto ilustração de determinado ideal.

Na primeira parte do século XIX existia ainda um desconhecimento generalizado quanto aos sistemas e técnicas construtivas do período medieval por parte de arquitetos e construtores. Este desconhecimento resulta, inevitavelmente, em restauros trágicos como o da igreja da abadia de Saint-Denis em França. Esta complexa série de projetos ilustra claramente os riscos envolvidos no restauro. Saint-Denis vinha sendo intervencionada desde 1805, com o intento de remendar a destruição sofrida durante o período da Revolução Francesa. Após o pináculo da torre noroeste ter sido atingido por um raio, as reparações foram confiadas ao arquiteto François Debret, que decide demolir toda a torre construindo uma outra, mais pesada, sem antes realizar um levantamento apropriado da igreja; novas anomalias estruturais não tardaram a revelar-se, sendo então remendadas com cimento e aço, piorando a situação já precária. Enquanto as obras decorriam, o arqueólogo e historiador de arte Francês, Adolphe Didron, teceu duras críticas a todo o processo. Este argumentava que Debret se empregava refazendo o que não precisava de ser refeito e questionava todas as decisões do arquiteto - desde a escolha da pedra até ao seu alheamento face às opiniões de académicos e representantes estatais; Didron lamentava ainda a demolição da torre, defendendo que seria preferível que esta caísse por si. A forte posição de Didron, que vem já anunciando a de John Ruskin, teve como efeito a demissão de Debret, sendo a obra entregue a Eugène Viollet-le-Duc, que limita a sua ação a uma consolidação estrutural.<sup>36</sup>

Em Portugal, o início do século XIX revela-se complexo e pouco propício ao desenvolvimento da salvaguarda patrimonial, quer pelas Invasões Francesas, pela Guerra Civil ou (mais tarde) pela extinção das ordens religiosas no contexto da consolidação do Liberalismo. Com a vitória liberal o paradigma começa a alterar-se, muito graças aos escritores românticos e ativistas Almeida Garrett e Alexandre Herculano, antecipadores da noção de indispensabilidade de salvaguarda do património e dos "Monumentos Pátrios". Por serem partidários do liberalismo estiveram exilados em Inglaterra e França, aí recebem grande influência da filosofia romântica vigente na Europa, influência que se vem refletir na sua escrita e no seu ativismo face ao património português. Para os exilados, Camões simbolizava um passado glorioso, assim como a liberdade perdida, personificando as suas próprias angústias. No poema *Camões*, Garrett vem personificar os Descobrimentos, enquanto período mítico, nos monumentos desse tempo, contrapondo, no entanto, o desencanto melancólico face ao seu estado de conservação. Foi graças aos contributos de Garrett e Herculano que no final da primeira metade do séc. XIX se assistiu à emergência das obras de restauro. Desta época é notável o restauro levado a cabo na Torre de Belém entre 1845 e 1846, sob tutela de D. Fernando II, e em consequência dos protestos de Garrett e devido aos esforços do então Ministro de Guerra. As obras dirigidas pelo Eng.



Militar António de Azevedo e Cunha, visaram a demolição dos elementos filipinos e o acrescento de elementos revivalistas como os merlões, a balaustrada do varandim e o claustro com platibanda rendilhada.<sup>37</sup>

### **Restauo Estilístico**

*“Restaurar um edifício, não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, mas restabelecê-lo a um estado completo que pode nunca ter existido num dado momento.”<sup>38</sup>*

Como reação ao complexo processo de Saint-Denis, assim como no semelhante da igreja de Saint-Germain, também em França, vai nascendo uma nova consciência, também alicerçada nos princípios defendidos por Didron e por Prosper Merimée. É a Didron que se deve o famoso lema de que face aos monumentos históricos é preferível proceder à sua consolidação que à sua reparação, preferível a sua reparação que restauro, preferível o restauro que a reconstrução e que é preferível a reconstrução face ao embelezamento. Esta nova consciência acaba por permanecer uma mera intenção face ao aumento de competências e conhecimentos por parte dos arquitetos e construtores. É através dos avanços nas ciências e tecnologias dos meados do século XIX que a apreciação romântica dos monumentos adquire um novo vigor, assim como a confiança para assumir maiores obras de reconstrução e de repristinação com base na analogia. Neste panorama enquadram-se as obras de restauro estilístico levadas a cabo pelos arquitetos franceses Jean-Baptiste Lassus e Eugène Viollet-le-Duc e pelo inglês Sir George Gilbert Scott.<sup>39</sup>

Aquando do concurso para o Restauro de Notre-Dame de Paris, Lassus e Viollet-le-Duc submetem a proposta que saíria vencedora, proposta que impressiona o crítico Didron, que classifica Lassus como o mais inteligente e conhecedor de todos os arquitetos no concurso. Na verdade, Lassus foi um dos mais entusiastas do neogótico francês, defendendo que “Quando um arquiteto está encarregue do restauro dum monumento, ele deve adquirir conhecimento. Consequentemente, o artista deve afastar-se completamente, esquecer os seus gostos, preferências e instintos, e deve ter como seu único e constante objetivo conservar, consolidar e adicionar o mínimo possível e apenas quando for matéria de urgência. (...) Durante um restauro, é essencial que o artista considere constantemente que o seu trabalho deve ser esquecido e que todos os seus esforços devem garantir que nenhum traço da sua passagem pode ser encontrado no monumento. Como podemos ver, isto é mera ciência, isto é exclusivamente arqueologia.”<sup>40</sup>

O arquiteto autodidata Eugène Emmanuel Violet-le-Duc é sem dúvida a personagem mais discutida no panorama do restauro francês. Nunca frequentando um curso profissional, os seus profundos estudos em arte, arquitetura e história, assim como o seu interesse em geologia permitiram-lhe entrar nos círculos da intelectualidade francesa. Um dos seus mais significativos projetos foi o da basílica de La Madeleine de Vézelay, a partir do qual a sua carreira foi catapultada, tendo desempenhado vários cargos públicos na salvaguarda do património edificado.<sup>41</sup>

O restauro da basílica de La Madeleine de Vézelay que durou de 1840 a 1860 marca um importante teste ao desenvolvimento das políticas de restauro francesas, sendo a par da catedral de Notre Dame de

<sup>37</sup> Maria Helena Maia, *Património e Restauro em Portugal (1825-1880)* (Lisboa: Edições Colibri, 2007), 13-20 e 125-131

<sup>38</sup> « RESTAURATION, s. f. Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. » – Eugène Viollet-le-Duc, “Restauration” in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, tomo 8º, (1866). <https://archive.org/details/raisonnedelarchi01viol/page/n6>

<sup>39</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 138

<sup>40</sup> « Lorsqu'un architecte se trouve chargé de la restauration d'un monument, c'est de la science qu'il doit faire. Dans ce cas, ainsi que nous l'avons déjà dit ailleurs, l'artiste doit s'effacer complètement : oubliant ses goûts, ses préférences, ses instincts, il doit avoir pour but unique et constant, de conserver, de consolider et d'ajouter les moins possible et seulement lorsqu'il y a urgence. C'est avec un respect religieux qu'il doit s'enquérir de la forme, de la matière, et même des moyens anciennement employés pour l'exécution ; car l'exactitude, de la vérité historique, sont tout aussi importantes pour la construction que pour la matière et la forme. Dans une restauration il faut absolument que l'artiste soit constamment préoccupé de la nécessité de faire oublier son œuvre, et que ses efforts doivent tendre à ce qu'il soit impossible de retrouver la trace de son passage dans le monument. On le voit, c'est uniquement de l'archéologie. » – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em francês. – Jean-Baptiste Lassus, “De l'art et de l'archéologie”, *Annales Archéologiques*. 529 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2034115/f343.item>

<sup>41</sup> Charlotte Denoël, “Viollet-Le-Duc et la Restauration Monumentale”, *Histoire par l'image*, publicado a Março 2008, acessido a 1 Abril 2019 <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/viollet-duc-restauration-monumentale> – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em francês.



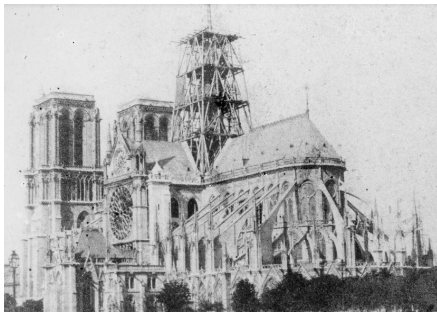


Fig.8. Fotografia de 1859, autor desconhecido, mostrando os trabalhos de reconstrução da flecha projetada por Viollet-le-Duc e Lassus. © The Granger Coll NY, <https://www.granger.com/results.asp?image=0117355&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=18>

Paris um dos mais ilustrativos exemplos do chamado restauro estilístico. Em 1840, aquando do seu restauro, Viollet-le-Duc encontra a basílica em mau estado de conservação, com infiltrações de água e vegetação que crescia entre as pedras, causando a sua desagregação. Inicialmente os trabalhos concentraram-se na nave onde a maioria dos arcos foi reconstruída na sua forma romanesca original e no telhado, com base em analogia, foi utilizada a telha de desenho presumivelmente original. Na fase seguinte foi prestada atenção aos aspetos estéticos, nomeadamente nos alçados e sua ornamentação. Nesta fase foi reconstruída parte do claustro, o alçado foi simetrizado e foi esculpido o baixo relevo do portal. Esta obra, inicialmente concebida enquanto uma série de trabalhos de reparação, acabou por se revelar uma longa campanha de restauro e reconstrução, tendo-se desenrolado melhor do que previsto, revelando-se um exame prático positivo à nova lógica de restauro estilístico.<sup>42</sup>

A catedral de Notre Dame de Paris, fundada no século XII sofrera inúmeras alterações ao longo dos séculos. Do coro original e do portal pouco subsistia, tendo, no século XIX, um aspeto barroco, os vitrais da nave haviam sido alterados, fora vítima de vandalismo durante a Revolução Francesa e vítima de infaustos restauros. Lassus e Viollet-le-Duc, conscientes da situação da igreja submetem a concurso um projeto apoiado num longo levantamento histórico da catedral, assumindo-se contra uma atitude que visasse a repriminção do objeto arquitetónico, estando também contra a remoção de adições anteriores, que na sua opinião deveria ser consolidada e restaurada no seu estilo próprio, não revelando a opinião pessoal do autor. Ainda assim, foi reconstruída a flecha, foram removidas as camadas de cal no interior, as capelas foram redecoradas e vários pormenores ornamentais redesenhados. Pormenores como as estátuas dos Reis franceses que haviam desaparecido durante a Revolução, sendo redesenhadas por Viollet-le-Duc num desenho que tentando imitar as soluções da escultura medieval acaba por refletir o seu verdadeiro tempo. Vários problemas surgiram ao longo dos 20 anos de trabalhos, tendo sido difícil aos arquitetos o alcance duma decisão do rumo a seguir. Lassus acaba por falecer em 1857, cabendo a Viollet-le-Duc a continuação da obra, que termina em 1864.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Pedro Vaz, *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro* (Lisboa: Edições 70, 2019), 141-144

<sup>43</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 145-147

<sup>44</sup> Eugène Viollet-le-Duc e Prosper Mérimée, « Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales. » In *Bulletin des Comités Historiques*, (Fevereiro 1849) acedido a 1 Abril 2019 [https://fr.wikisource.org/wiki/Conseils\\_pour\\_la\\_restoration\\_en\\_1849\\_par\\_Eug%C3%A8ne\\_Viollet-le-Duc\\_et\\_Prosper\\_M%C3%A9rim%C3%A9e](https://fr.wikisource.org/wiki/Conseils_pour_la_restoration_en_1849_par_Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc_et_Prosper_M%C3%A9rim%C3%A9e), “Quelque habile que soit la restauration d'un édifice, c'est toujours une nécessité fâcheuse; un entretien intelligent doit toujours la prévenir.” – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em francês.

Em 1849, Eugène Viollet-le-Duc e Prosper Mérimée redigem um documento a que chamam *Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales*. Este documento, através de instruções de espírito prático, tinha o desiderato de esclarecer dúvidas quanto aos métodos e objetivos do restauro, os autores consideravam que estando os restauros entregues aos arquitetos locais, existia pouco controlo sobre as metodologias que podiam revelar-se inapropriadas. Este pequeno tratado defende a manutenção dos monumentos como a melhor forma de assegurar a sua salvaguarda assumindo logo na introdução que “Por mais inteligente que seja o restauro dum edifício, é sempre uma necessidade infeliz que uma manutenção inteligente deve sempre evitar.”<sup>44</sup>

Estas instruções de 1849 vêm encetar a reconsideração dos valores envolvidos no restauro, e até mesmo a redefinição da prática do restauro. É o próprio Viollet-le-Duc que, no oitavo tomo do seu *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle* de 1866, escreve sobre o restauro que “A palavra e a coisa são modernas. Restaurar um edifício, não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, mas restabelecê-lo

a um estado completo que pode nunca ter existido num dado momento. (...) Dissemos que a palavra e a coisa são modernas e, na verdade, nenhuma civilização, nenhum povo, nos tempos passados, pretendeu fazer restauros como os compreendemos nos dias de hoje.”<sup>45</sup> Deste restabelecimento do edifício ao “estado completo que pode nunca ter existido num dado momento” advinha a substituição de material histórico cujo original por vezes era conservado em museu, perdendo, no entanto, o seu contexto no próprio edifício.

Estes princípios, que foram desenvolvidos sobretudo em França, não se contiveram a esse país. Em Inglaterra, através do trabalho de Sir George Gilbert Scott, bem ilustrado pela sua obra na Catedral de Durham onde remove adições históricas, projetando novos elementos de desenho gótico, projeta ainda uma grande torre gótica nunca construída. Na Áustria é digno de referência o arquiteto Friedrich von Schmidt, que elabora o projeto de reconstrução das torres góticas da Stephansdom em Viena, construindo apenas uma. Em Itália destaca-se o concurso realizado em 1868 para a conclusão da fachada de Santa Maria del Fiore em Florença, ganho por Emilio de Fabris, que ornamenta a fachada da catedral num estilo gótico toscano.<sup>46</sup>

É justo referir que, apesar da aceitação geral dos princípios deste restauro estilístico, a sua prática gerou crítica já no seu tempo. Em 1864, o político e crítico de arte Jules-Antoine Castagnary exprime a sua posição da seguinte forma: “Sou um dos poucos daqueles que acreditam que a degradação condiz com um antigo monumento. Ela dá-lhe um semblante humano, marca a sua idade e, em testemunha das suas vicissitudes, revela o espírito das gerações que ele viu passar a seus pés. Enquanto presto homenagem à erudição dos nossos arquitetos, não sou partidário desses restauros a fundo, como são praticados nos nossos dias.”<sup>47</sup> Na verdade os sentimentos deste crítico de arte francês foram mais tarde ecoados, tornando-se Viollet-le-Duc e o seu homólogo inglês, Gilbert Scott, nos símbolos do restauro destrutivo, em contraste com o movimento conservativo de John Ruskin e William Morris.

Personagem relevante do restauro da segunda metade do século XIX em Portugal é o arquiteto e arqueólogo Joaquim Possidónio Narciso da Silva, arquiteto da Casa Real, impulsionador e diretor da Real Associação dos Arquitectos e Arqueólogos Portugueses, associação que desempenhou um importante papel na defesa e salvaguarda do património cultural português. Tendo estudado em França e associando-se à *Société Française d'Archeologie pour la Conservation des Monuments*, regressa a Portugal influenciado pelas práticas de conservação francesas, entre as suas obras de restauro destacam-se as realizadas nos palácios de Santa Marta, do Marquês de Abrantes e no Palácio das Janelas Verdes.<sup>48</sup>

Exemplo de ‘restauro estilístico’ digno de nota é o realizado no Mosteiro dos Jerónimos, obra promovida por José Maria Eugénio de Almeida, provedor da Casa Pia, que se instalara no referido Mosteiro. É o provedor que manda demolir casebres na antiga cerca, desentaipear as arcadas do claustro, desmontar o lago henriquino e adaptar as Hospedarias Reais e a Casa do Capítulo a salas de aula. Esta atitude do provedor vem inaugurar uma série de intervenções de conservação e restauro que refletem em Portugal as tendências europeias. Entre 1867 e 1868, os arquitetos Cinatti e Rambois reformulam o mosteiro tentando reproduzir

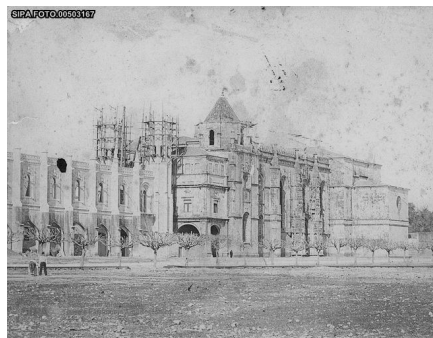


Fig.9. Obras de restauro oitocentistas no Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa. © SIPA, IPA.00006543, FOTO.00503167

<sup>45</sup> Eugène Viollet-le-Duc, “Restauration” in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, tomo 8º, (1866) [https://fr.wikipedia.org/wiki/Dictionnaire\\_raisonn%C3%A9\\_de\\_l'E2%80%99architecture\\_fran%C3%A7aise\\_du\\_XIe\\_au\\_XVIe\\_si%C3%A8cle/Restauration](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l'E2%80%99architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle/Restauration)

<sup>46</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 156-167

<sup>47</sup> « Je suis un peu de ceux qui croient que la dégradation sied bien à un vieux monument. Elle lui donne comme une physionomie humaine, marque son âge, et, en témoignant de ses souffrances, révèle l'esprit des générations qu'il a vues passer à ses pieds. Tout en rendant hommage à l'érudition de nos architectes, je ne suis pas partisan de ces restaurations à fond, telle qu'elles se pratiquent de nos jours. » – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em francês. – Jules-Antoine Castagnary, *Les Livres Propos* (Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven & Cº, 1864), 138 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6457082k/f7.item>

<sup>48</sup> Maria Helena Maia, *Património e Restauro em Portugal (1825-1880)* (Lisboa: Edições Colibri), 35-41



Fig.10. Templo romano de Évora, antes do restauro oitocentista. © Viver Évora: Janeiro 2015

o estilo manuelino, dando-lhe o aspeto que mostra hoje, nestas intervenções constroem-se os portais e torreões extremos no corpo sul; procede-se a demolições; abre-se a rosácea no coro-alto, constrói-se a cúpula mitrada sobre a torre da igreja e levanta-se um corpo central de três pisos coroados por grande coruchéu. Em 1868 este corpo central derroca logo em obra, provocando a morte de dez operários. Após a derrocada, em 1884 entra em campo o Eng. Raymundo Valladas que em 1886 inicia o restauro do Claustro e da Sala da Capítulo, com a construção da respetiva abóbada. É apenas em 1894, para as comemorações do IV Centenário da chegada de Vasco da Gama à Índia (celebradas em 1898), que se decide concluir as obras de restauro segundo o projeto de Rambois e Cinatti. É também digno de referência o restauro do templo romano de Évora da década de 1870, que lhe removeu todas as intervenções que subvertiam a imagem “romana”, apenas conjecturável à data do restauro.<sup>49</sup>

### **Do Anti Restauro à Conservação**

*“Nem pelo público, nem por aqueles incumbidos de salvaguardar os monumentos públicos, é o verdadeiro significado da palavra restauro entendido. Significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual nenhum remanescente pode ser recolhido; uma destruição acompanhada de falsa descrição da coisa destruída”<sup>50</sup>*

Como referido anteriormente, o restauro estilístico do final da primeira metade do século XIX não esteve isento de crítica. Já nos meados do século, em Inglaterra, John Ruskin vem encabeçar a crítica contra a frequente arbitrariedade com que o tecido histórico era removido. É pelo movimento de anti restauro, fundado na crítica de Ruskin e nos contributos de William Morris e da SPAB (Society for the Protection of Ancient Buildings) que o movimento conservativo se assume gradualmente como a aproximação moderna para a salvaguarda dos edifícios históricos, disseminando-se por Itália, França e países germânicos.<sup>51</sup>

O movimento anti restauro critica os arquitetos que tentam restaurar edifícios de atentarem contra a autenticidade histórica desse mesmo edifício, promovendo, ao invés do restauro, a conservação, proteção e a manutenção. As mais duras destas críticas tiveram John Ruskin como autor que, denunciou qualquer forma de restauro, tanto que a palavra inglesa *restoration* (restauro) adquire uma conotação negativa, sendo tamisada para *conservation* (conservação). As opiniões de Ruskin diferem das dos defensores do restauro estilístico na sua defesa da verdade material da arquitetura histórica, para Ruskin, o verdadeiro memorial e legado da nação era o monumento genuíno, não a sua réplica ou reinvenção. Segundo Françoise Choay, John Ruskin vem defender “um anti intervencionismo radical sem precedentes”.<sup>52</sup>

John Ruskin nunca escreveu uma teoria da conservação, no entanto, identificou claramente, como nenhum antes fizera, os valores e a significância dos edifícios históricos, fornecendo deste modo a fundação para as filosofias modernas de conservação. A referência exemplar quanto à sua posição face ao restauro encontra-se no seu livro *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, mais especificamente no sexto capítulo, a *Lâmpada*

<sup>49</sup> Maria Helena Maia, *Património e Restauro em Portugal (1825-1880)* (Lisboa: Edições Colibri), 288-323

<sup>50</sup> “Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word restoration understood. It means the most total destruction which a building can suffer: a destruction out of which no remnants can be gathered; a destruction accompanied with false description of the thing destroyed” – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês. – John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (New York: John Wiley, 1849), 161

<sup>51</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 174

<sup>52</sup> Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine* (Paris: Seuil, 1999), 159



da da Memória. No entendimento de Ruskin, o restauro envolvia, mesmo imitando as técnicas construtivas utilizadas no original, a reprodução das suas formas antigas num material novo, isto, mesmo que o material fosse idêntico ao original, significava a destruição do trabalho único e autêntico, concebido pelo artista e batido pelo tempo e pela história. Na Lâmpada da Memória, Ruskin escreve: “Nem pelo público, nem por aqueles incumbidos de salvaguardar os monumentos públicos, é o verdadeiro significado da palavra restauro entendido. Significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual nenhum remanescente pode ser recolhido; uma destruição acompanhada de falsa descrição da coisa destruída. Não falemos então de restauro. A coisa é uma mentira do começo ao fim. Pode fazer-se um modelo dum edifício como se pode de um cadáver, e o modelo pode ter a casca das velhas paredes dentro dele, como o do cadáver tem o esqueleto, com que vantagem eu não vejo nem me importo: mas o antigo edifício é destruído, e de forma mais completa e impiedosa do que se se tivesse afundado num monte de poeira, ou fundido numa massa de barro: mais foi extraído da desolada Nínive do que alguma vez será da reconstruída Milão.”<sup>53</sup>

Em 1853, quatro anos após a publicação d’ *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, Ruskin publica o segundo volume de *The Stones of Venice*. Nele, a arquitetura gótica é comparada com os minerais, Ruskin assume que ambos são concebidos em dois aspetos, um externo, na sua forma cristalina e outro interno, na sua composição nuclear. Isto em arquitetura gótica é traduzido respetivamente pela forma e por “certas tendências mentais dos construtores”. Deste ponto de partida o crítico apresenta a distinção conceptual de original e cópia, tema recorrente na Lâmpada da Memória, afirmando que: “E, a menos que os elementos e as formas estejam lá, não temos o direito de chamar o estilo de gótico. Não é suficiente que tenha a forma, se não tem também o poder e a vida. Não é suficiente que tenha o poder, se não tiver a forma”.<sup>54</sup>

O “anti intervencionismo radical” de Ruskin, como Françoise Choay o classifica, esgota-se na conservação e manutenção dos edifícios históricos. Ainda na Lâmpada da Memória, Ruskin escreve: “Olha para um edifício antigo com um cuidado ansioso; guarda-o da melhor maneira possível e a qualquer custo de qualquer influência de dilapidação. Conta as suas pedras como se fossem joias de uma coroa; fixa guarda sobre ele como se se tratasse duma cidade cercada; liga-o com o ferro onde ele se desprende; fixa-o com madeira onde ela decai; não te preocupes com a fealdade da ajuda; melhor uma muleta do que um membro perdido; e fá-lo meigamente, reverentemente e continuamente, e muitas gerações ainda nascerão e passarão sob sua sombra. O seu dia mau chegará finalmente; mas deixa que venha declarada e abertamente, e não permitas que nenhum desonroso e falso substituto o prive dos serviços fúnebres da memória”.<sup>55</sup>

Os firmes comentários de Ruskin geram massa crítica por todo o Reino Unido, as várias sociedades de arquitetura e arqueologia britânica discutiam a forma como os restauros e as reparações se faziam. É neste contexto que surge o contributo de Henry Dryden que concorda com o princípio da salvaguarda da autenticidade defendido por Ruskin, defendendo, no entanto, que edifícios históricos como as igrejas, que precisam de ser usadas, necessitam de obras de restauro. Em 1854, Dryden oferece a seguinte definição de restauro: “O restauro pode ser definido

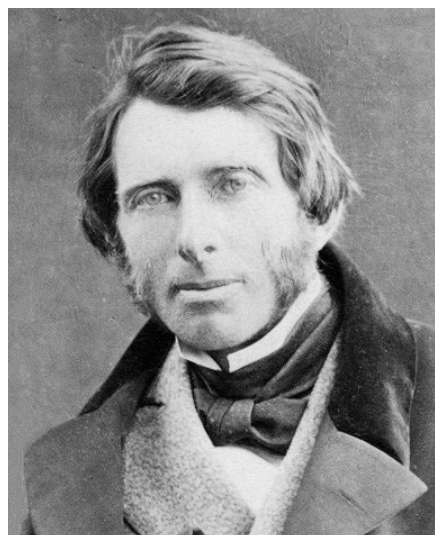


Fig.11. John Ruskin (1819-1900), fotografado em 1863 por William Downey. © Wikimedia Commons aceso a 27 Agosto 2020, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_Ruskin\\_1863.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Ruskin_1863.jpg)



Fig.12. Ramalho Ortigão (1836-1915). © Wikimedia Commons aceso a 27 Agosto 2020, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ramalho\\_Ortigao\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ramalho_Ortigao_01.JPG)

<sup>53</sup> John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (New York: John Wiley, 1849), 161-162

<sup>54</sup> John Ruskin, *The Stones of Venice – Volume II – The Sea-Stories* (Boston: D. Estes & Co, 1911), 153 – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês.

<sup>55</sup> John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (New York: John Wiley, 1849), 162-163

como colocar algo num estado diferente daquele em que a encontramos; mas semelhante ao que uma vez foi. Há muitos que, com Mr. Ruskin, negam que exista tal coisa como restauro; mas quer concordemos ou não com Mr. Ruskin ou não, a opinião pública é por usar esses edifícios antigos para o culto público, opinião com a qual concordo cordialmente; e é evidente que, sendo usados deste modo, reparos devem ser feitos com frequência e, em alguns casos, reconstruções. O princípio sobre o qual me proponho é que não haverá tentativas de engano.”<sup>56</sup> Mais tarde, em 1865, o próprio RIBA (Royal Institute of British Architects) publica “*Conservation of Ancient Monuments and Remains*”, um manual de boas práticas de conservação que vem contribuir para uma nova aproximação à problemática, apesar de sugerir ações que hoje se considera que tenham sido mais danosas que beneficiadoras.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> « Restoration may be defined to be a putting something into a state different from that in which we find it; but similar to what it once was. (...) the public opinion is for using these old buildings for public worship, in which opinion, I for one cordially agree; (...) if they are to be so used, repairs must often be made, and in some cases reconstructions. The principle on which I set out is, that there shall be no attempts of deception. » – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês. – Henry E.L. Dryden, “On Repairing and refitting Old Churches” (read at the Public Spring Meeting of the Architectural Societies of the Diocese of Lincoln and of the Archdeaconry of Northampton, at Leicester, May 1854), Associated Architectural Societies: Reports and Papers, 1854, III, I, 11ff.: <https://archive.org/details/reportspapersofa31asso/page/n5>

<sup>57</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 182

<sup>58</sup> « (...) So that the civilised world of the nineteenth century has no style of its own amidst its wide knowledge of the styles of other centuries. From this lack and this gain arose in men's minds the strange idea of the Restoration of ancient buildings; (...) its very name implies that it is possible to strip from a building this, that, and the other part of its history (...) and then to stay the hand at some arbitrary point, and leave it still historical, living, and even as it once was. » – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês. – “The SPAB Manifesto,” SPAB, acedido a 4 abril de 2019, <https://www.spab.org.uk/about-us/spab-manifesto>

<sup>59</sup> Pedro Vaz, *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro* (Lisboa: Edições 70, 2019), 170

<sup>60</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 187-198

<sup>61</sup> José Duarte Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*, (Lisboa: António Maria Pereira, Livreiro-Editor, 1896), 13-24.

Neste tempo, o ativista e artista William Morris considerava que a arte era uma expressão do seu próprio tempo, deste modo, qualquer reprodução seria considerada uma falsificação dum tempo já passado. É por sua iniciativa que em 1877, é fundada a SPAB (Society for the Protection of Ancient Buildings). Esta sociedade, a que também Ruskin pertencia, desempenhou um importante papel na promoção da conservação e na luta contra os restauros conjeturais. Tendo fundado a SPAB, Morris concebe um manifesto que condena duramente os restauros seus contemporâneos, classificando-os enquanto arbitrários. “(...) o mundo civilizado do século XIX não tem estilo próprio por meio do seu amplo conhecimento dos estilos de outros séculos. Desta falta e deste ganho surgiu na mente dos homens a estranha ideia do Restauro de edifícios antigos; uma ideia estranha e fatal, que pelo seu próprio nome implica que é possível retirar dum edifício isto, aquilo e a outra parte da sua história - da sua vida isto é - e então ficar com a mão parada nalgum ponto arbitrário, e deixá-lo ainda histórico, vivo e até como antes.”<sup>58</sup>

Para além do Reino Unido, a SPAB teve uma considerável influência na geração de massa crítica por toda a Europa, nomeadamente, e com maior expressão, em França e nos países germânicos e apenas mais tarde, em Itália.<sup>59</sup> Deste tempo, entre os críticos franceses encontrava-se o laureado Nobel da Literatura, Anatole France, que critica as Intervenções de Viollet-le-Duc sobre Notre-Dame de Paris, que no seu entender já não refletia a história escrita por diferentes gerações, tendo-se transformado numa catedral abstrata.<sup>60</sup>

Em Portugal, as filosofias da SPAB tiveram a sua expressão no escritor e jornalista Ramalho Ortigão. Sendo admirador de Ruskin, Ortigão defendia o gosto pelas artes menores e pelo artesanato, assumindo que restaurar era sinónimo de desastre exemplificando com o restauro do Mosteiro dos Jerónimos, que fora realizado a expensas do estado. Segundo Ortigão, restaurar é “*um gallicismo tecnico, recentemente introduzido no vocabulário nacional, mas ainda não definido vernaculamente na aplicação pratica*”<sup>61</sup>

### **Restauro Filológico**

*“Considerando que os monumentos arquitetónicos do passado, não só valem ao estudo da arquitetura, mas servem, quais documentos essencialíssimos, para esclarecer e ilustrar*

*em todas as suas partes a história dos vários tempos e dos vários povos, devem, portanto, ser respeitados com escrupulo religioso, precisamente como documentos, nos quais mesmo uma modificação ainda que ligeira, que pode parecer o trabalho original, engana e leva a deduções erradas;*<sup>62</sup>

Demorou algum tempo para que o interesse pela conservação chegasse a Itália, isto apesar do país manter contacto com a Europa Central, sobretudo através de turistas culturais, entre os quais os próprios Viollet-le-Duc e John Ruskin. No término da segunda metade do século XIX, a precária economia italiana começa a melhorar substancialmente, isto vem permitir uma série de projetos urbanos que alargaram ruas e construíram novos edifícios nalgumas cidades históricas, estes projetos não ficaram isentos da crítica de Ruskin mas também por parte de alguns italianos como Carlo Cattaneo, Carlo Tenca e Raffaele Paretto. Em 1876 é o restauro da basílica de San Marco de Veneza o alvo da crítica de Ruskin mas sobretudo do seu amigo Alvise Piero Zorzi, que identifica a remoção da pátina e a demolição da capela Zeno como os principais problemas do projeto. Após este restauro polémico, o veneziano Giacomo Boni mantém contacto com o SPAB e com Ruskin. Boni envolveu-se na proteção do património veneziano, sendo nomeado como o primeiro arquiteto na *Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti* (Direção Geral das Antiguidades e Belas-Artes). No lento processo de ganho de interesse pela conservação, processo que foi instaurado pela crítica, os italianos vão conseguindo absorver as experiências francesas, inglesas e germânicas - deste modo, um variado leque de diferentes aproximações à conservação surge no país, causando um debate constante e transformando-o num dos principais palcos para o desenvolvimento das filosofias da conservação. Ao mesmo tempo que estes acontecimentos se desenrolavam, Itália passava pelo seu complexo processo de unificação, paradigma político que influencia uma apreciação nacionalista do património do país, é esta apreciação que motiva algumas iniciativas de legislação nacional que vêm estabelecer organismos, como as *soprintendenze*, existentes ainda hoje e que têm como objetivo a salvaguarda do património italiano.<sup>63</sup>

Para além do círculo académico veneziano, o milanês vem transformar-se num importante polo de desenvolvimento das teorias da conservação, transformação ocorrida pelas intervenções de arquitetos, historiadores, historiadores de arte e arqueólogos. A aproximação filológica ao monumento é endémica de Milão, respeitando-a, o monumento é entendido de acordo com o sentido da palavra em latim, que se associa a documento. Deste modo, o monumento é entendido enquanto documento histórico, construído para transmitir uma mensagem. Um dos grandes impulsionadores desta aproximação foi o historiador de arte Tito Vespasiano Paravicini, um correspondente do SPAB defensor do monumento enquanto espelho de todos os períodos, nos seus defeitos e qualidades, defendia ainda que a perda desse monumento significaria uma lacuna na história, mas que mais grave ainda seria a sua falsificação enquanto documento.<sup>64</sup>

Os conceitos já desenvolvidos por Paravicini e pelo círculo académico de Milão são depois protagonizados por Camillo Boito no final do século XIX. Boito confronta-se com as antagónicas aproximações de

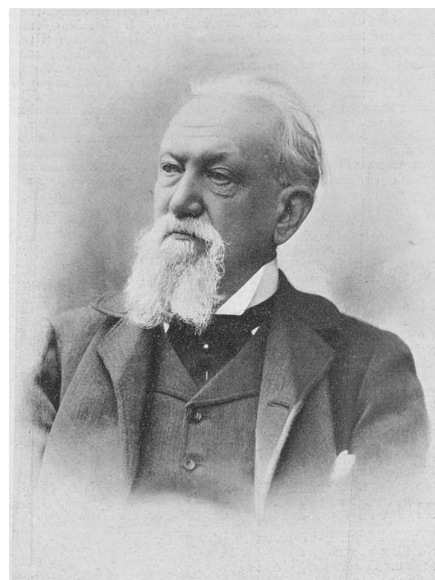


Fig.13. Camillo Boito (1836-1914), fotografado por Varischi, Artico e C. - Da. © "Milano e l'Esposizione internazionale del Sempione 1906" [https://archive.org/details/gri\\_33125012259038](https://archive.org/details/gri_33125012259038)

<sup>62</sup> «Considerando che i monumenti architettonici del passato, non solo valgono allo studio dell'architettura, ma servono, quali documenti essenzialissimi, a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari tempi e dei vari popoli, e perciò vanno rispettati con scrupolo religioso, appunto come documenti, in cui una modificazione anche lieve, la quale possa sembrare opera originaria, trae in inganno e conduce via via a deduzioni sbagliate;» – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em italiano. – Camillo Boito, *Voto Conclusivo Del III Congresso Degli Ingegneri e Architetti Italiani*, (Roma, 1883) <http://www1.unipa.it/restauro/1883%20Voto%20Terzo%20Congresso.pdf>

<sup>63</sup> Pedro Vaz, *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro* (Lisboa: Edições 70, 2019), 173-175

<sup>64</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 200



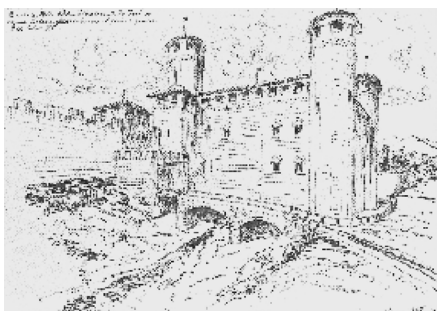


Fig. 14. Itália, Turim, Palazzo Madama, "suposição" de como poderia ter sido o castelo no século XV, desenho de Alfredo de Andrade, 1888. © Ruy Andrade, *Alfredo de Andrade, sua actividade Artística*. Arquitectura, Lisboa, ed. autor, 1960, vol. IV, s.p.



Fig. 15. Itália, Turim, Palazzo Madama na atualidade. © Palazzo Madama, <https://www.palazzomadamarino.it/it>

<sup>65</sup> Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine* (Paris: Seuil, 1999), 157

<sup>66</sup> « Considerando che i monumenti architettonici del passato, non solo valgono allo studio dell'architettura, ma servono, quali documenti essenziali, a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari tempi e dei vari popoli, e perciò vanno rispettati con scrupolo religioso, appunto come documenti, in cui una modificazione anche lieve, la quale possa sembrare opera originaria, trae in inganno e conduce via via a deduzioni sbagliate; (...) » - Camillo Boito, *Voto Conclusivo Del III Congresso Degli Ingegneri e Architetti Italiani*, (Roma, 1883) <http://www1.unipa.it/restauro/1883%20Voto%20Terzo%20Congresso.pdf>

<sup>67</sup> « Si fa quel che si può a questo mondo; ma neanche per i monumenti s'è trovata sinora la Fontana di gioventù » - Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em italiano. - Camillo Boito, *Gite Di Un Artista* (Milano: Ulfrico Hoepli libraio-editore, 1884), 29. <https://www.bdl.servizirl.it/bdl/public/rest/srv/item/2481/shortlink>

<sup>68</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 202-203

Viollet-le-Duc e de Ruskin e Morris, deste confronto recolhe alguns aspetos de cada uma, formando nos seus escritos uma síntese que nem sempre vai respeitar nos seus próprios restauros. No âmbito de três congressos de engenheiros entre 1879 e 1886, Boito elabora um conjunto de boas-práticas para a conservação e restauro, boas práticas que são aperfeiçoadas e apresentadas no último congresso - estas que foram sumarizadas numa recomendação de sete pontos, recomendação que em 1909 foi integrada na lei italiana.<sup>65</sup>

Na conclusão do III congresso de engenheiros de 1883, Boito vem introduzir a lógica de proteção do monumento tendo em conta todas as intervenções nele realizadas, distinguindo-se assim das restantes aproximações que apontavam para o restauro do primeiro estado normal do monumento. No início dessa conclusão lê-se: "Considerando que os monumentos arquitetónicos do passado, não só valem ao estudo da arquitetura, mas servem, quais documentos essencialíssimos, para esclarecer e ilustrar em todas as suas partes a história dos vários tempos e dos vários povos, devem, portanto, ser respeitados com escrupulo religioso, precisamente como documentos, nos quais mesmo uma modificação ainda que ligeira, que pode parecer o trabalho original, engana e leva a deduções erradas;" A recomendação aconselha ainda um restauro mínimo, aconselhando a demarcação clara de todas as peças novas ou por material diferente, ou por formas geométricas simplificadas, que as novas adições devem ser realizadas no estilo contemporâneo, mas não contrastantes, aconselha a documentação de todas as obras, e ainda a indicação da data de intervenção no monumento.<sup>66</sup>

Apesar dos conceitos de Boito serem herdados de Paravicini, é Boito que, por ter conseguido elevá-las até ao nível estatal, se torna o protagonista desta corrente de aproximação à conservação e restauro. Boito tece críticas a Viollet-le-Duc, considerando perigosa a sua proposta de colocação na posição do arquiteto original, que, no seu entender, tendia a representar uma falsificação do monumento. Também Ruskin se viu criticado por Boito, que considerava que o escritor inglês defendia que deveria deixar-se que os edifícios antigos caíssem em ruína, sobre este assunto, escreve Boito em 1884: "Devemos fazer o que pudermos neste mundo, mas nem mesmo para os monumentos existe uma fonte da juventude até agora"<sup>67</sup>

De acordo com a visão filológica de Boito, um edifício histórico poderia ser entendido como um fragmento dum manuscrito, deste modo tal como seria um erro o filólogo preencher as lacunas de forma a ser impossível distinguir as adições do original, também os edifícios históricos seriam falsificados por intervenções deste tipo. Boito concebia um edifício histórico enquanto uma estratificação de contribuições de diferentes períodos que deveriam ser respeitados, sendo a avaliação dos elementos ambígua, articulando a sua beleza e idade. Para Boito existia uma grande diferença entre restauro e conservação, a primeira tenderia a ser perigosa e supérflua, enquanto que na conservação encontrava o melhor e por vezes o único caminho sensato a seguir. Camillo Boito, apesar de defender uma teoria clara, revelou alguma ambiguidade na sua implementação, notoriamente foi a favor da construção do Altar da Pátria em Roma - a construção deste monumento a Vittorio Emanuele II significou a demolição dum bairro medieval.<sup>68</sup>

Para compreender a aproximação filológica defendida por Boito,

é pertinente referenciar Alfredo D'Andrade, arquiteto e pintor português naturalizado italiano. Personagem de grande relevância na vida cultural italiana do final do século XIX, foi membro da comissão central de belas-arts de Roma e responsável pela conservação de monumentos em Piemonte. D'Andrade era bom conhecedor das políticas de património francesas e dos restauros de Viollet-le-Duc, assim como conhecia bem os princípios defendidos por Boito. Em muitos casos, D'Andrade segue à risca as boas-práticas apontadas por Boito quando lida com monumentos da Roma Antiga, face a edifícios medievais ou posteriores, por vezes a sua intervenção encontra-se com as lógicas de analogia de Viollet-le-Duc. Obra relevante de Andrade é o Palazzo Madama de Turim, um híbrido arquitetónico que articula um portão decumano, uma fortificação do séc. XIII e um palácio rococó da autoria de Filippo Juvarra. Nesta obra, o arquiteto procede a uma profunda pesquisa e escavação estratigráfica do período romano, que depois é exposta, o restauro e consolidação do restante edifício, sendo removidas algumas adições à porção medieval do edifício.<sup>69</sup>

Em Portugal, Boito teve admirador no eborense Gabriel Pereira. O conservador e diretor da Biblioteca Nacional profere uma conferência a 9 de maio de 1909 na Sala da Real Associação de Agricultura. Nessa conferência, a que chama *Monumentos Nacionais, Restaurar e Conservar*, Gabriel Pereira estabelece uma resenha histórica sobre as práticas e principais autores de restauro desde o século XVI. Pereira não deixa de tecer fortes críticas a Eugène Viollet-le-Duc, assumindo que a teoria do francês pressupõe a tomada de decisões com base na imaginação da resposta do primeiro arquiteto. De seguida cita Boito, focando-se em metodologias que apontam a procedimentos de conservação. Gabriel Pereira vem demonstrar claramente que no início do século XX as teorias de restauro que eram desenvolvidas na Europa eram conhecidas em Portugal.<sup>70</sup>

### Restauro Histórico

*“No conceito da obra de restauro devemos sempre vislumbrar algo relativo, tanto nos relatos do monumento como nas relações do artesão. Podemos deplorar restauros desastrosos, tanto pela insuficiência intelectual de quem os executou, quanto pelo conceito erróneo adotado na determinação do método e extensão, mas a condição essencial para o bom resultado consistirá sempre em conhecer a história do monumento e daí retirar as indicações do caminho a seguir, dos meios a serem adotados, dos limites a serem respeitados.”<sup>71</sup>*

Após 3 anos de estudo e trabalho em Paris, Luca Beltrami, arquiteto italiano e pupilo de Boito, regressa a Milão em 1880 influenciado pelas políticas e práticas de restauro francesas. Beltrami torna-se numa personalidade ativa na vida artística, cultural e política, tendo escrito frequentemente para vários jornais e envolvendo-se na salvaguarda dos edifícios históricos italianos. Beltrami reconhecia a importância da documentação como base para qualquer restauro, por esta mesma razão, a sua aproximação ao tema tem sido chamada de restauro histórico. Na

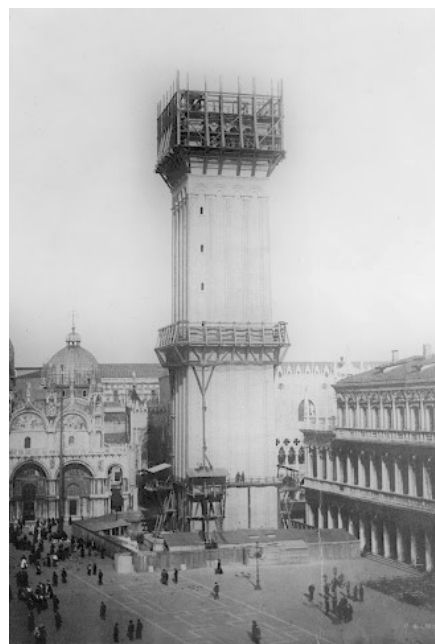


Fig.16. Reconstrução do campanile di San Marco, fotografada a 27 de fevereiro de 1911. © United States Library of Congress's Prints and Photographs division <http://loc.gov/pictures/resource/cph.3c31722/>

<sup>69</sup> Pedro Vaz, *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro* (Lisboa: Edições 70, 2019), 185-189

<sup>70</sup> Domingos José Caldeira Almeida Bucho, “Herança cultural e práticas do restauro arquitectónico em Portugal durante o Estado Novo: intervenção nas fortificações do Distrito de Portalegre” (tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2000) 131-133

<sup>71</sup> «Nel concetto dell'opera di restauro noi dobbiamo sempre intravedere qualcosa di relativo, sia nei rapporti del monumento, sia nei rapporti dell'artefice. Possiamo deplorare restauri disastrosi, tanto per l'insufficienza intellettuale di chi li esegui, quanto per l'erroneo concetto adottato nel determinare il metodo e l'estensione, ma la condizione essenziale per il buon risultato consisterà sempre nel sapere dallo studio del monumento ritrarre l'indice della via da seguire, dei mezzi da adottare, dei limiti da rispettare.» - Luca Beltrami, “Il restauro dei monumenti e la critica” – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em italiano. – *Il Marzoco*, 18 dezembro 1901, <https://www.vieusseux.it/coppermine/index.php?cat=25>



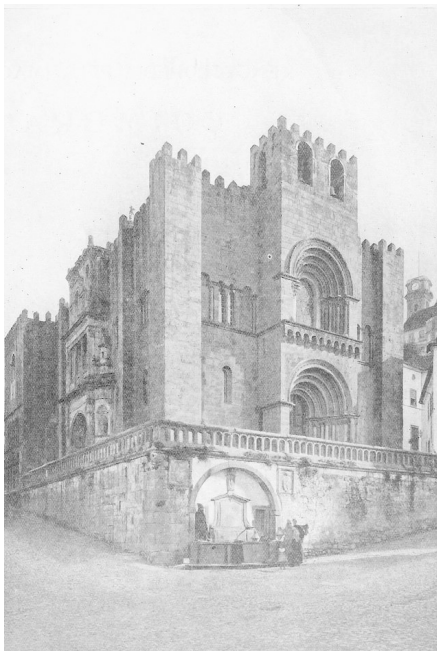


Fig.17. Vista da Sé Velha de Coimbra captada no final da década de 1920, sendo visível o resultado dos restauros coordenados por António Augusto Gonçalves (introdução de arquivoltas, colunelos e pilastras do pórtico, conversão dos janelões laterais em frestas e extensas substituições de blocos de cantaria comidos pela erosão). © Thomaz da Fonseca, "Coimbra. Encyclopedia pela Imagem", Porto, livraria Chardron, 1929.

prática, a diferença entre este restauro histórico e o restauro estilístico é relativamente dúbia, distinguem-se porque enquanto que no restauro estilístico as decisões são tomadas com base num critério abstrato de coerência estilística, no restauro histórico, são tomadas com apoio em documentos históricos. Beltrami insistia que os restauros não poderiam ser baseados na imaginação, mas em provas concretas existentes no monumento e na sua história. Ainda assim, defendia a distinção de casos, assim, quando confrontado com ruínas antigas, realizava uma intervenção mínima de conservação e consolidação, porém, na intervenção sobre um edifício medieval, renascentista ou posterior, baseava a sua intervenção em fontes históricas, sendo aceites reconstruções.<sup>72</sup>

Após o dia 14 de julho de 1902, data em que colapsa o *Campanile di San Marco* em Veneza, Beltrami inspeciona o local juntamente com Boni. O debate sobre o que fazer perante esta situação escalou depressa, estando as opiniões divididas entre aqueles que queriam a reconstrução da torre e aqueles que se opunham a qualquer reedificação. Porém, a decisão tomada pelo município de Veneza foi a de reconstruir o campanile "onde estava e como era", tal como celebrenemente anunciou Filippo Grimani, o então Presidente da Câmara de Veneza. A decisão justificou-se pela relevância do *campanile* no contexto urbanístico veneziano. Beltrami foi então responsável pela reconstrução do *campanile* e da *loggetta* de Sansovino, até à data da sua resignação em 1903, a obra foi conduzida por uma profunda pesquisa histórica e, no caso da *loggetta*, levada a cabo com os fragmentos originais, o *campanile* por sua vez foi reconstruído em betão armado. Um efeito direto deste colapso foi uma campanha de levantamento e nalguns casos de consolidação dos mais relevantes edifícios históricos venezianos.<sup>73</sup>

Apesar de no final do século XIX em Itália se estabelecerem os fundamentos da teoria e princípios da conservação moderna, note-se que em 1891 em Roma se projetava o restauro da igreja de Santa Maria in Cosmedin, que pode ser classificado ainda como um encontro do restauro estilístico com as lógicas defendidas por Boito. Esta igreja data ao período romano, tendo recebido uma reforma barroca por parte de Giuseppe Sardi em 1718. O restauro desta igreja foi preparado por uma comissão do Ministério da Educação encabeçada pelo arquiteto Giovanni Battista Giovenale, sendo a obra motivada pela *Associazione Artistica Fra I Cultori di Architettura*, associação que o próprio Giovenale dirigia. Esta associação incluía entre os seus membros Camillo Boito e Alfredo D'Andrade, seguindo o modelo do SPAB inglês e da *Amis des Monuments* francesa. No restauro de Santa Maria in Cosmedin, discutiu-se para que período se deveria restaurar a igreja, tendo-se optado pelo século XII. Deste modo, a reforma barroca de Sardi foi completamente desmantelada, realizando-se cuidadosos estudos para prover o restauro de fundamento, tendo sido as novas adições à igreja marcadas e datadas de acordo com as boas-práticas enunciadas por Boito.<sup>74</sup>

O panorama do restauro do final do século XIX em Portugal é claramente marcado pelo restauro da Sé Velha de Coimbra por António Augusto Gonçalves. Este professor de desenho, pintor, escultor, arqueólogo e crítico de arte, apesar de grande admirador de Viollet-le-Duc, escreve admirando a articulação das adições renascentistas à construção românica da Sé Velha de Coimbra, ainda assim, lamenta a adição de elementos que considera dissonantes e desordeiros. Ao restaurar a Sé,

<sup>72</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 205-207

<sup>73</sup> Silvia Morosi e Paolo Rastelli, "Dov'era e com'era: la ricostruzione del campanile di Venezia", – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em italiano. – *Corriere della Sera*, 14 julho, 2016, [http://pochestorie.corriere.it/2016/07/14/dovera-e-comera-la-ricostruzione-del-campanile-di-venezial/?refresh\\_ce-cp](http://pochestorie.corriere.it/2016/07/14/dovera-e-comera-la-ricostruzione-del-campanile-di-venezial/?refresh_ce-cp)

<sup>74</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 209

entre 1893 e 1902, o autor não deixa de refletir as suas influências por parte da *escola francesa*, porém vem já introduzir uma prática e teoria nova em Portugal, no seu respeito pelas fontes históricas e na sua rejeição às reconstruções conjecturais, que ainda assim, admitia em casos excepcionais.<sup>75</sup>

### O Culto Moderno dos Monumentos

“A conservação eterna não é possível em absoluto, pois as forças da natureza são em última instância mais poderosas que o engenho humano, e o próprio homem, enfrentando a natureza como indivíduo, é aniquilado por ela.”<sup>76</sup>

Com o início do século XX, o historiador vienense Alois Riegl vem estabelecer uma profunda reflexão relativamente às atitudes e comportamentos ligados à noção de monumento histórico. Pela formação de jurista, filósofo e historiador, e pela experiência adquirida enquanto conservador de museu, Riegl desempenha cargos públicos na salvaguarda do património austríaco. Como parte das tentativas de reorganizar as políticas de conservação austríacas, é encarregue de escrever um estudo que definisse os aspetos teóricos do trabalho, este estudo é depois publicado como *Der Moderne Denkmalkultus: seine Wesen, seine Entstehung* (O Culto Moderno dos Monumentos: o seu Caráter e a sua Origem).<sup>77</sup>

Nesta sua pequena publicação, Riegl, socorrendo-se da história, começa por estabelecer as diferenças entre os conceitos de monumento intencional e de monumento não intencional. O primeiro “entende-se por uma obra realizada pela mão humana e criada com o fim específico de manter façanhas ou destinos individuais (ou um conjunto destes) sempre vivos e presentes na consciência das gerações vindouras”. O segundo consiste nas obras da arte ou da história, referindo-se aos edifícios primariamente construídos para satisfazer necessidades suas contemporâneas, apenas mais tarde tomando um valor histórico - deste modo, os monumentos não intencionais dependem da percepção moderna, à semelhança dos monumentos históricos da *Alegoria do Património* de Françoise Choay. Estando os seus principais conceitos assentes, Riegl reflete então sobre os valores associados ao culto dos monumentos, dividindo-os em dois grupos: o dos valores rememorativos, onde inclui os valores de antiguidade, histórico, e valor memorial intencional; e o grupo dos valores de contemporaneidade, onde se inclui o valor do uso, da arte, da novidade e valor relativo da arte.<sup>78</sup>

Partindo da definição de todos os valores rememorativos e de contemporaneidade, Riegl reflete que, não existindo critérios universalmente absolutos para a avaliação de obras de arte, os valores do monumento duma época passada só podem ser apreciados se corresponderem à *moderna vontade da arte [Kunstwollen]* deste modo, estes devem ser considerados valores contemporâneos. Riegl assume que a vontade moderna da arte responde a exigências de duas classes, à do valor de novidade e ao valor artístico relativo. Sobre o valor de novidade, Riegl escreve que “Só o novo e completo é belo aos olhos das massas; o velho, fragmentário e descolorido é feio. (...) toda a conservação de monumentos do século XIX baseava-se numa parte muito considerável nesta



Fig.18. Alois Riegl (1858-1905). © Wikimedia Commons acessado a 27 Agosto 2020, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alois\\_Riegl.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alois_Riegl.jpg)

<sup>75</sup> Domingos José Caldeira Almeida Bucho, “Herança cultural e práticas do restauro arquitectónico em Portugal durante o Estado Novo : intervenção nas fortificações do Distrito de Portalegre” (tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2000) 112-113

<sup>76</sup> «Ewige Erhaltung ist eben überhaupt nicht möglich; denn die Naturkräfte sind am Ende stärker als aller Menschenwitz, und der Mensch elbst, als Individuum der Natur gegenübergestellt, findet durch sie seine Auflösung.» – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em alemão. – Alois Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und Sein Entstehung* (Wien und Leipzig: Im Verlag Von W. Braumüller, 1903), 37

<sup>77</sup> Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine* (Paris: Seuil, 1999), 170

<sup>78</sup> Alois Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und Sein Entstehung* (Wien und Leipzig: Im Verlag Von W. Braumüller, 1903), 23-43

conceção tradicional, mais exatamente, numa íntima fusão do valor de novidade com o valor histórico”<sup>79</sup>

Riegl inscreve ainda nos valores de rememoração um novo valor que vinha emergindo desde a segunda metade do século XIX e a que chama antiguidade. Este distinguia-se do valor histórico que se associa ao historicismo do século XIX, referindo-se a um estado particular do monumento. O valor de antiguidade, por outro lado, representa as alterações sofridas pelo uso e pelo envelhecimento natural do próprio monumento, incluindo a pátina, a falta de integridade e a tendência para a dissolução da forma e da cor. O valor histórico remete para um saber, por outro lado, o valor de antiguidade é imediatamente perceptível, sendo dirigido à sensibilidade pode ser universalmente válido. De acordo com esta acessão, uma ruína poderia não ter qualquer valor histórico, no entanto, seria opulenta em valor de antiguidade.

O conflito entre os valores de Riegl torna-se aparente nos restauros da passagem do século XIX para o XX, à medida que o valor de antiguidade adquiria adeptos. O conflito tornava-se acre quando o restauro incidia sobre um edifício que houvera sofrido alterações sobre a sua forma original. Nestas situações os partidários do valor histórico defendiam um restauro que removesse as alterações feitas no edifício, devolvendo-o assim a um estado pristino que poderia nunca ter existido, os partidários do valor de antiguidade, por outro lado, consideravam um atentado a remoção de contribuições de períodos posteriores à construção do edifício. Este conflito de valores tem vindo a prolongar-se na história, sendo o principal objeto das teorias de conservação e restauro do século XX.<sup>80</sup>

Em 1904 Riegl integra a comissão para o restauro do palácio de Diocleciano em Split, palácio que se houvera convertido em cidade medieval. Ficou insigne a sua posição de assumir o centro histórico da cidade croata como um todo, argumentando contra o sacrifício desse todo em primazia dos vestígios romanos conforme proposto, opondo-se ainda à reconstrução do campanário medieval, que acabou por se consumir. A posição de Riegl não impediu várias demolições que libertaram vários monumentos como a catedral ou o batistério, estas operações foram justificadas em bases sanitárias, arqueológicas, artísticas.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> “Nur das Neue und Ganze ist nach den Anschauungen der Menge schön; das Alte, Fragmentierte, Verfärbte ist häßlich (...) Aber noch mehr, die ganze Denkmalpflege des XIX. Jh. basierte zu einem wesentlichen Teile auf dieser traditionellen Anschauung, genauer gesagt, auf einer innigen Verschmelzung des Neuheitswertes mit dem historischen Werte.” – Idem, 79-81

<sup>80</sup> Pedro Vaz, *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro* (Lisboa: Edições 70, 2019), 247

<sup>81</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 218

<sup>82</sup> ICOMOS, *Carta de Atenas - Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos*, (Atenas, 21 a 30 de outubro de 1931)

### **Do Restauro Científico à Carta de Atenas**

“Na situação em que um restauro surja como indispensável, como consequência de degradação ou de destruição, recomenda o respeito pela obra histórica e artística do passado sem banir o estilo de nenhuma época.”<sup>82</sup>

Aquando da Conferência de Paz de Paris de 1919, no fim da primeira Guerra Mundial, é estabelecida a Liga das Nações, que vem inaugurar o internacionalismo cultural tal como o conhecemos hoje. Dentro desta organização foi fundado o Comité Internacional para a Cooperação Intelectual, este comité, preocupado com a conservação, funda em 1926 o IMO (International Museums Office). Foi o IMO que em 1931 organizou a Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumen-

tos donde resultou a célebre Carta de Atenas.<sup>83</sup> Na mesma década, em 1935, do outro lado do Atlântico, em Washington, os membros da União dos Estados Pan-americanos adotam o Tratado sobre a Proteção de Instituições Artísticas e Científicas e Monumentos Históricos (Pacto Roerich), este tratado vem definir uma responsabilidade coletiva da comunidade internacional, assumindo que a proteção dos monumentos devia ser válida em tempos de paz mas também de guerra, os princípios deste tratado vieram a inspirar a UNESCO, tendo sido a base para os acordos relativos ao património no pós II Guerra Mundial.<sup>84</sup>

Em Itália, as teorias da conservação continuam a sua evolução através de Gustavo Giovannoni, que veio chamar a atenção para a importância da “arquitetura menor” na provisão de continuidade ao tecido urbano das cidades históricas. Giovannoni entendia a arquitetura menor enquanto arquitetura não erudita, encontrando nela valor de ambiente de composição dum todo que considerava ser “a essência da arquitetura”.<sup>85</sup> Este arquiteto italiano defendia que a arquitetura menor representava a população melhor do que qualquer palácio, enfatizando os valores pitorescos e visuais e também os contrastes entre a arquitetura erudita e a “arquitetura menor”, valores que compunham a “prosa arquitetónica”. Ao longo da sua carreira, Giovannoni foi consolidando os princípios modernos da conservação italiana, focando uma aproximação científica e crítica, estabelecendo assim os fundamentos conceptuais do restauro científico. A aproximação deste arquiteto italiano foi aplicada não só nos monumentos, mas também em edifícios históricos no geral, encetando assim uma nova aproximação às áreas urbanas históricas.

Neste período do Futurismo e do planeamento urbanístico funcionalista, Giovannoni permanecia reiteradamente sozinho na defesa da arquitetura menor, procede então a um ajuste dos seus ideais, formulando a teoria do “desbaste do tecido urbano”. Esta teoria pretendia afastar o maior tráfego dos centros históricos, evitando assim que se rasgassem novas ruas, focando-se na conservação de edifícios históricos e no melhoramento das condições sociais e higiénicas destes centros, de modo a criar espaço para serviços necessários, Giovannoni sugeria a demolição de estruturas menos relevantes. Apesar de parecer um ajuste razoável, a aplicação prática da teoria não foi fácil, mesmo nos melhores casos, as novas áreas viam-se carentes de carácter arquitetónico.<sup>86</sup>

Contemporâneo de Giovannoni, o regime fascista encabeçado por Benito Mussolini, que se identificava com os imperadores da Roma antiga, demoliu vários bairros medievais, a fim de enaltecer certos monumentos. Deste período é a Via dei Fori Imperiali, a avenida romana que conecta a Piazza Venezia ao Coliseu, que implicando algumas demolições, exhibe os fóruns imperiais. O arquiteto Antonio Muñoz foi o responsável pela maior parte dos trabalhos nos monumentos romanos durante o tempo de Mussolini, a ele se deve a Via della Conciliazione, avenida em eixo com a basílica de S. Pedro e que implicou a demolição do antigo burgo.

Giovannoni distinguiu-se dos seus percussores italianos pela sua aproximação ao restauro enquanto problema cultural e pelo respeito por todos os períodos que considerava “significantes”. O arquiteto italiano considerava a aproximação de Viollet-le-Duc anticientífica, causadora de falsificações e intervenções arbitrárias, presumindo que o edifício foi criado apenas por um arquiteto num único tempo e pressupondo no ar-



Fig.19. Demolição do Burgo medieval para a implantação da atual Via della Conciliazione. Fotografada por Adolfo Porry Pastorel a 8 de março de 1937. © Arquivo Farabola, Roma Sparita | Foto Storiche, <https://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/64929/via-della-conciliazione-40>

<sup>83</sup> “História - Da emergência do conceito de Património Mundial à criação do ICOMOS”, ICOMOS Portugal, acessado a 2 de maio de 2019, <http://www.icomos.pt/index.php/o-que-e-o-icomos/historia>

<sup>84</sup> Treaty on the Protection of Artistic and Scientific Institutions and Historic Monuments, Washington, 15 de abril de 1935. <https://ihl-databases.icrc.org/ihl/INTRO/325?OpenDocument> – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês.

<sup>85</sup> “Mille città e borgate d'Italia, come Verona, Siena, S. Gimignano, Pienza, Viterbo, Vitorchiano, Alberobello, Gradara, Ascoli Piceno, ecc. ecc. presentano esempi mirabili di questa vita architettonica espressa nelle opere minori e negli aggruppamenti edilizi. [...] Essi fanno parte del più ampio tema dei raggruppamenti irregolarmente pittoreschi in cui il valore dell'ambiente e dell'insieme spontaneamente composto è essenza stessa dell'architettura” – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em italiano. – Gustavo Giovannoni, *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti* (Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925) 175

<sup>86</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 221



quiteto restaurador e nos construtores a capacidade de compreender o monumento nas suas vicissitudes e no seu estilo que já não era sentido. Giovannoni enfatizou a manutenção, reparação e consolidação, sendo aceite o uso de tecnologia moderna, sempre com o objetivo de preservar a autenticidade e manter o respeito pela dimensão artística do monumento, as adições deviam ser entendidas enquanto integrações e não como ornamentos.<sup>87</sup>

A célebre carta de restauro de Atenas vem estabelecer a apologia do Valor de Antiguidade de Riegl. Fá-lo incentivando a apropriação dos edifícios por “utilizações que respeitem o seu carácter histórico ou artístico”, aconselhando o uso da tecnologia e materiais contemporâneos, especificando que os novos elementos resistentes devem ser dissimulados. A carta preocupa-se ainda com a envolvente urbanística e paisagística dos monumentos, desaconselhando a deslocação dos monumentos e defendendo a anastilose das ruínas, frisando, no entanto, a importância da distinguibilidade dos novos elementos.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Gustavo Giovannoni, “Il Restauro dei Monumenti” *Bollettino D’Arte*, janeiro fevereiro, 1913, 8, [http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArtelt/document-s/1344509031124\\_02-Gustavo\\_Giovannoni\\_p.\\_1.pdf](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArtelt/document-s/1344509031124_02-Gustavo_Giovannoni_p._1.pdf) – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em italiano.

<sup>88</sup> ICOMOS, Carta de Atenas - Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos, (Atenas, 21 a 30 de outubro de 1931)

<sup>89</sup> Consiglio Superiore Per Le Antichità e Belle Arti. Carta Italiana del restauro - Norme per il restauro dei monumenti (1932) – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em italiano.

<sup>90</sup> Gustavo Giovannoni, “Restauro”, *Enciclopedia Italiana*, xxix:127 (1936) [http://www.treccani.it/enciclopedia/restauro\\_res-3c-1c79f6-8bb6-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/restauro_res-3c-1c79f6-8bb6-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/) – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em italiano.

<sup>91</sup> Domingos José Caldeira Almeida Bucho, “Herança cultural e práticas do restauro arquitectónico em Portugal durante o Estado Novo: intervenção nas fortificações do Distrito de Portalegre” (tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2000) 134-139

<sup>92</sup> «O ESTADO NOVO quer reintegrar Portugal na sua grandeza histórica, na plenitude da sua civilização universalista de vasto império. Quere voltar a fazer de Portugal uma das maiores potências espirituais do mundo.» - Secretariado Nacional de Informação, *Decálogo do Estado Novo*, ponto 9º

Nessa conferência, Giovannoni apresenta os seus princípios contribuindo para a Carta de Atenas, ao regressar a Roma, elabora em 1932 a *Carta Italiana del Restauro*, defendendo as recomendações da Carta de Atenas e acrescentando a noção de monumento enquanto documento, focando-se nos aspetos arquitetónicos, no carácter do uso, no contexto histórico e na envolvente. A carta italiana, tendo em conta os restauros contemporâneos, vem condenar qualquer construção em estilos históricos.<sup>89</sup>

Na entrada ‘Restauro’ que redigiu para a *Enciclopedia Italiana*, Giovannoni identifica quatro tipos de restauro, por consolidação, por anastilose, por libertação e por renovação ou conclusão. Giovannoni concordava com a opinião de Boito que as novas intervenções seriam melhores se não visíveis, o que, na sua opinião, poderia ser atingido pelo uso da tecnologia moderna. Apesar de condenar o restauro estilístico, aceitou a remoção de intervenções nalguns monumentos, como a remoção das torres de Bernini no Panteão em Roma, ou o restauro da Maison Carrée em Nîmes, onde o telhado foi refeito ao estilo romano e o pódio restituído.<sup>90</sup>

O início do século XX em Portugal foi marcado pela Primeira República e pelas suas políticas de secularização do Estado. No panorama da conservação, estas políticas revelaram-se danosas para grande parte do património religioso, este que constitui uma grande porção do património português. Na prática, as políticas da Primeira República viram a transição de propriedade de vastíssimos bens. Na Primeira República assistem-se a várias transições das tarefas de salvaguarda do património, passam as responsabilidades pelas Academias de Belas-Artes, pelos Conselhos de Arte e Arqueologia, pela Comissão dos Monumentos e pela Direção-Geral das Belas Artes.<sup>91</sup>

Esta visão culturalista e descentralista da Primeira República Portuguesa vem alterar-se profundamente com o surgimento do Estado Novo. A Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), criada em 1929 será um instrumento fundamental para as políticas do Estado Novo. Os monumentos adquirem então um estatuto de instrumento para orelançamento de Portugal como “uma das maiores potências espirituais do mundo”.<sup>92</sup> O próprio Salazar assume a intervenção patrimonial

como uma religião sem descanso.<sup>93</sup> É através da atuação da DGEMN que o regime garante o seu controlo sobre as intervenções no património; usufruindo deste controlo de forma estratégica, o Estado Novo vem definir uma teoria de intervenção que responde aos seus próprios imperativos ideológicos e que oscila entre rigor e fantasia. Obras ilustrativas das políticas de restauro do Estado Novo são as realizadas nos vários castelos portugueses. É digno de referência o caso do Castelo de São Jorge, em Lisboa, que em 1940, com vista às comemorações dos centenários da Fundação da Nacionalidade Restauração da Independência, é reintegrado na paisagem através duma tentativa de recomposição, tendo-se construído as ameias que são visíveis hoje.<sup>94</sup> É também necessário referir a intervenção sobre o Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães, obra a cargo do arquiteto Rogério de Azevedo, entre 1936 e 1960. Nesta intervenção o arquiteto age em consonância com as metodologias de Viollet-le-Duc ou Luca Beltrami, numa operação mista de *pastiche*, recriação e restauro.<sup>95</sup>

Pelo panorama político português e pela II Guerra Mundial, a aplicação portuguesa da mensagem da carta de Atenas encontrou dificuldades. No entanto, é justo referir o trabalho do arquiteto Luís Benavente, que como delegado do Ministério das Obras Públicas e Comunicações, ao contrário de outros profissionais portugueses seus contemporâneos, vem aplicar os princípios da carta de Atenas. Benavente fá-lo pelo planeamento urbano que protegia edifícios históricos, na utilização dissimulada de materiais e técnicas modernas no restauro do Palácio da Foz em Lisboa e na manutenção de contactos, sobretudo italianos, para a cooperação técnica. Na ótica do Estado Novo, o arquiteto português peca apenas na condenação da unidade estilística, condenação que não era desejada pelo regime nacionalista.<sup>96</sup>

### Restauro Crítico

*“O restauro é uma operação altamente especializada que deve ter um carácter excepcional. Destina-se a preservar e a revelar os valores estéticos e históricos dos monumentos e baseia-se no respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos. Não devem ser empreendidos restauros quando se está em presença de hipóteses visando reconstituições conjecturais. Nestes casos, qualquer acrescento ou complemento, que se reconheça indispensável, por razões estéticas ou técnicas, deverá harmonizar-se arquitetonicamente com o existente e deixar clara a sua contemporaneidade. O restauro deverá ser sempre precedido e acompanhado de um estudo arqueológico e histórico do monumento.”<sup>97</sup>*

Ainda em Itália, Giulio Carlo Argan, que viria a promover a conservação em Roma enquanto seu presidente de Câmara entre 1976 e 1979, considerava que apesar de cada caso ser diferente do anterior, era possível unificar critérios e métodos, é com base nesta convicção que por sua iniciativa, em 1939 é fundado em Roma o Instituto Central do Restauro, Instituto que teve em Cesare Brandi, o célebre teórico senês, o seu primeiro diretor. Argan e Brandi refletiram na necessidade de encontrar uma base científica unificada para o restauro de monumentos e de obras de arte, de modo a que o restauro não se cingisse à reintegração



Fig.20. "Do abandono dos serviços públicos e das ruínas, sinais de desordem e miséria, o Estado Novo, ao mesmo tempo que edifica, faz renascer o património histórico e artístico da Nação". © Poster da autoria de Martins Barata, 1938. <http://visualizingportugal.com/ed-vn3-8-lessons-salazar/>

<sup>93</sup> António Ferro, Salazar. O Homem e a Sua Obra (Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933), p.89

<sup>94</sup> Domingos José Caldeira Almeida Bucho, "Herança cultural e práticas do restauro arquitectónico em Portugal durante o Estado Novo: intervenção nas fortificações do Distrito de Portalegre" (tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2000) 157-162

<sup>95</sup> Jorge Figueira, "Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória", *Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória*, editado por Jorge Figueira, Carlos Machado e Moura (Lisboa: DGPC, 2018), Catálogo de Exposição, 14

<sup>96</sup> Vera Félix Mariz, "De Atenas a Veneza – o percurso do Arquitecto Luís Benavente" Simpósio Património em Construção – Contextos para a sua preservação, (Lisboa: Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras e Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2011) pp.49-56.

<sup>97</sup> Carta de Veneza, Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Veneza, 1964), artigo 9º



Fig.21. Reconstrução da Ponte Pietra em Verona, após a sua destruição (25 de abril de 1945) pelos soldados alemães em retirada.

de perdas mas que reestabelecesse a autenticidade do objeto, focando-se na sua condição material. Argan defendia que um bom restauro apenas seria possível através dum levantamento filológico do objeto que permitisse clarificar a sua leitura. Distinguiu ainda a disciplina do restauro em duas áreas a do restauro conservativo, que priorizava a consolidação e a prevenção da degradação; e a do restauro artístico, entendido como uma série de operações baseadas na avaliação histórico-crítica da obra de arte. Argan veio alargar as bases do restauro, tendo permitindo os avanços posteriores de Cesare Brandi.<sup>98</sup>

Para os europeus, a destruição causada pela II Guerra Mundial sobre o seu património construído foi um choque. Varsóvia foi reconstruída tendo por base as pinturas de Bellotto e outros documentos anteriores à guerra, enquanto isso, os italianos reconstruíram os seus edifícios na base da anástilose, já a cidade de Hildesheim na Alemanha, foi reconstruída em formas contemporâneas e subsequentemente substituídas, nos anos 80, por réplicas de edifícios históricos. Perante o panorama da recente destruição as aproximações filológicas e científicas estavam ultrapassadas, sendo dada uma nova atenção aos aspetos estéticos. Para este novo paradigma contribuiu Roberto Pane que se identifica com as teorias de Giovannoni, considerava essencial a definição do que se deveria conservar, assumindo que o restauro deveria ajudar a “libertar o monumento das adições insignificantes que o oprimiam. Pane afirma que “certamente até mesmo o feio pertence à história, mas não por essa razão se terá que dedicar o mesmo cuidado que ao belo merecedor de ser seu objeto exclusivo” é este o pensamento que dá origem à teoria do restauro crítico.<sup>99</sup>

Após a II Guerra Mundial, a Liga das Nações é refundada enquanto Organização das Nações Unidas (ONU), deste modo, também o ICIC (International Committee on Intellectual Cooperation) é sucedido pela UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) e o IMO (International Museums Office) forma o ICOM (International Council of Museums). Em 1956, na 9ª Sessão da Conferência Geral da UNESCO em Nova Delhi nasce o ICCROM, um centro intergovernamental para estudar e melhorar os métodos de restauro. Em 1957, a UNESCO em colaboração com as autoridades francesas organiza um congresso internacional de arquitetos e especialistas em edifícios históricos, como continuação desse congresso, o governo italiano convidou arquitetos e técnicos de conservação para uma segunda conferência em Veneza. Esta decorre em maio de 1964, contando com mais de 600 participantes de 61 países, dela surge o ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) e a Carta de Veneza.<sup>100</sup>

Esta Carta de Veneza, concebida enquanto revisão da Carta de Atenas, baseia-se nas normas italianas apontadas na *Carta Italiana del Restauro*. A sua grande novidade face à Carta de Atenas, está na insistência na conservação, encarando o restauro como uma solução secundária. A carta vem refletir o debate seu contemporâneo de restauro versus conservação, tomando nota das teorias de Brandi que se transformava num prolífico teórico do restauro.<sup>101</sup>

Foi signatário português da Carta de Veneza o arquiteto Luís Benavente, arquiteto que se vinha especializando em restauro por autodidatismo. Apesar de Portugal ter estado presente na conferência de Veneza, as aplicações dos princípios da carta em Portugal não foram

<sup>98</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 224

<sup>99</sup> «In altre parole, pur rispettando la norma in questione, si tratterà di giudicare se certi elementi abbiano o no carattere di arte, perché, in caso negativo, ciò che maschera o addirittura offende immagini di vera bellezza sarà del tutto legittimo abolirlo e per conseguenza comprometersi con una predilezione ispirata da una vera e propria valutazione critica. Certamente anche il brutto appartiene alla storia, ma non per questo gli dovranno dedicare le stesse cure di cui il bello merita di essere l'oggetto esclusivo.» – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em italiano. – Roberto Pane, “Il restauro dei monumenti” *Aretusa* vol. 1, n° 1 (Março-Abril de 1944) 69-79

<sup>100</sup> Pedro Vaz, *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro* (Lisboa: Edições 70, 2019), 329-334

<sup>101</sup> Carta de Veneza, Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Veneza, 1964)



evidentes, até porque o Estado Novo, através da DGEMN continuava a promover a unidade de estilo. No entanto, é notável que a partir da redação do documento, vários arquitetos da DGEMN participam nos encontros internacionais sobre a temática da conservação. Neste panorama aconteceram duas viagens de estudo a Portugal sobre a temática das fortificações, donde resultaram algumas resoluções para a sua conservação. As actas subscritas pela DGEMN vêm reafirmar as resoluções da Carta de Veneza na sua condenação do restauro estilístico, ilustrando a viragem nacional face às filosofias de intervenção no património. Apesar de tudo isto, a condenação ao restauro estilístico em Portugal não chega a ser consumada na prática.<sup>102</sup>

Analisando a nacionalidade dos intervenientes no desenvolvimento das teorias e práticas da conservação e restauro, percebe-se facilmente que Itália foi berço e foco desses desenvolvimentos. Entre as décadas de 1950 e 1960, os projetos dos arquitetos italianos Franco Albini e Carlo Scarpa contribuem para o protagonismo italiano no desenvolvimento da teoria e prática da conservação e restauro.

Franco Albini não surge tão diretamente associado à história da conservação e restauro do património arquitetónico quanto Carlo Scarpa, porém é justo fazer referência aos projetos de museografia que concretizou em Genova com Franca Helg: o restauro do Museu do Palazzo Bianco (1949-1951) e no Museu do Palazzo Rosso (1952-1962). Nestes projetos, o arquiteto reflete a sua cultura moderna nos objetos intervenionados. A sua intervenção é denunciada sobretudo no desenho dos elementos expositivos (tais como apoios, vitrines ou calhas) é também denunciada nas instalações elétricas. Nas obras de Albini distingue-se facilmente a nova intervenção, que parece levar dentro do objeto que é pré-existência.<sup>103</sup>

Atuando a partir da região de Veneto, Scarpa assume através da prática alguns princípios teóricos superficialmente sinalizados na Carta de Restauro de Atenas. Apesar de ser anterior, a sua obra parece responder a alguns princípios que seriam firmados apenas na redação da carta de Veneza em 1964. A sua *Magnum Opus*, o restauro de Castelvecchio em Verona (1956-1964), é epitome da sua forma de agir perante o património arquitetónico. Nesta obra destaca-se o espírito democrático com que são aceites as várias camadas de construção histórica, que não são anuladas e que se assumem como parte do objeto. Percebe-se que o aspeto da distinguibilidade entre o novo e a pré-existência é uma diretiva para o arquiteto, a intervenção não deixa espaço para dúvidas – se a intervenção é nova, Scarpa assume-o com o uso do aço, do betão ou do vidro.<sup>104</sup>

No espírito destas intervenções italianas merece referência a pequena intervenção que a DGEMN fez na Igreja do Convento de Santa Cruz em Coimbra. Em 1972, aquando das obras na capela dos Reis Magos, em frente à Sacristia da Igreja, foi necessário encontrar um elemento resistente que resolvesse a descarga de um arco e que substituísse o colunelo de Pedra de Ançã que estava em muito mau estado de conservação. A solução adotada pela DGEMN foi a introdução dum pilar metálico pintado a branco. Esta decisão arrojada (pouco comum mesmo em intervenções mais recentes da DGEMN) é talvez, como nos diz José Fernando Canas (antigo Diretor dos Serviços Regionais dos Monumentos de Lisboa) a primeira manifestação consciente e deliberada do princípio da



Fig.22. Franco Albini e Franca Helg, Palazzo Bianco, Génova, 1949-51. © A. Villani & Figli. Fondazione Franco Albini.



Fig.23. Carlo Scarpa, Castelvecchio em Verona (1956-1964). © Peter Guthrie

<sup>102</sup> Domingos José Caldeira Almeida Bucho, "Herança cultural e práticas do restauro arquitectónico em Portugal durante o Estado Novo: intervenção nas fortificações do Distrito de Portalegre" (tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2000) 175-179

<sup>103</sup> Penelope Curtis, "Franco Albini and Franca Helg - Palazzi Bianco and Rosso, Genoa, 1949-62", in *Art on Display 1949-69*, ed. Penelope Curtis e Dirk van den Heuvel, (Lisboa Calouste Gulbenkian Museum, 2019)

<sup>104</sup> "Museo di Castelvecchio". Archivio Carlo Scarpa, <http://www.archivocarloscarpa.it/web/castelvecchio.php?lingua=i>



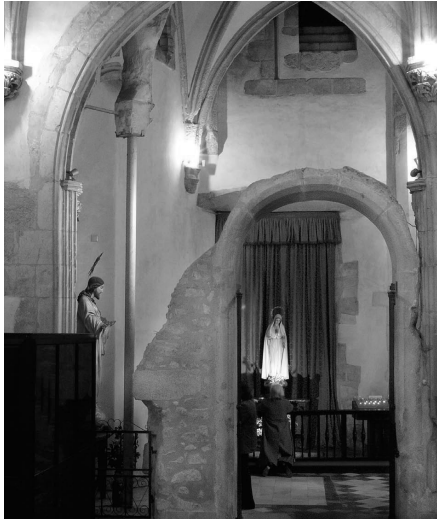


Fig.24. Pilar metálico pintado a branco na capela dos Reis Magos da Igreja do Convento de Santa Cruz em Coimbra, obra de 1972. © José Pessoa

<sup>105</sup> José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020.

<sup>106</sup> “Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell’opera d’arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetico-storica, in vista della sua trasmissione al futuro (...) si restaura solo la materia dell’opera d’arte. (...) il restauro deve mirare al ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell’opera d’arte nel tempo.” – Cesare Brandi, *Teoria del Restauro* (Torino: Einaudi, 2014) 49-50.

<sup>107</sup> « Molti errori funesti e distruttivi sono proprio discesi dal fatto che non si era indagata la materia dell’opera d’arte nella sua bipolarità di aspetto e di struttura. (...) Che dunque la materia possa essere la stessa, non è sufficiente per autorizzarci a completare un monumento incompiuto o manomesso, poiché la storicizzazione che acquisterebbe la materia per la nuova utilizzazione non deve risultare retrodata, o si fa un falso storico oltreché estetico.» – Idem, 52.

<sup>108</sup> « Anche una certa limpida atmosfera e una certa sfolgorante luce possono essere state assunte come il luogo stesso di manifestazione dell’immagine, a non minor titolo del marmo e del bronzo o di altra materia. Onde sarebbe inesatto sostenere che il Partenone è stato usato come mezzo fisico il solo pentelico, perché non meno del pentelico, è materia l’atmosfera e la luce in cui si trova. » – Idem, 53.

<sup>109</sup> Idem, 56.

distinguibilidade em Portugal.<sup>105</sup>

### **Teoria do restauro de Cesare Brandi**

“O restauro consiste no momento metodológico em que a obra de arte é reconhecida no seu ser físico e na sua dupla natureza estética e histórica, tendo em vista a sua transmissão para o futuro, (...) Apenas a materialidade da obra de arte é restaurada. (...) O Restauro deve apontar ao restabelecimento da potencial unidade da obra de arte, enquanto tal for possível sem que se cometa fraude artística ou histórica, e sem eliminar cada traço da passagem pelo tempo da obra de arte.”<sup>106</sup>

Em 1977, Brandi publica a *Teoria del Restauro*, a obra onde expõe as suas teorias de restauro que alargam a sua influência até aos nossos dias. A grande novidade das suas teorias está na assunção de que a obra de arte, objeto do restauro, nasce dum processo criativo único, não como imitação da natureza, e para que a obra reclame o seu significado, a sua perceção enquanto obra de arte deve resultar dum processo crítico por parte da consciência humana. No processo criativo descrito por Brandi, o artista processa a *realidade existencial* do objeto (com a sua cor, relações espaciais, luz e sombra) numa imagem na sua consciência, criando a sua própria *realidade pura*, então, procede à sua materialização, concebendo a obra de arte na sua realidade física. Quando a imagem é cristalizada, a obra inicia uma existência independente da do seu criador, sendo historizada enquanto resultado da atividade humana. Deste modo, Brandi assume que o uso do mármore da mesma pedra onde se recolheu o mármore para a obra original não é justificável pelo pretexto de que “é o mesmo material”, é que o mármore, ao ser trabalhado hoje, passa a pertencer a esta época e não a uma passada, segundo Brandi, o material, “apesar de quimicamente igual, será diferente e será nada mais que uma fraude histórica e estética”.<sup>107</sup> Além disto, o material tem sempre uma relação com o seu contexto, contexto que contribui para a caracterização da imagem, por esta razão, Brandi opõe-se à transladação das obras e à remoção da pátina, que assume enquanto o resultado conjunto do tempo e do contexto sobre a obra.<sup>108</sup>

A teoria de Brandi divide o restauro dos objetos comuns, cuja finalidade é restabelecer o uso, do restauro das obras de arte e da arquitetura, onde o restabelecimento do uso é apenas parte da sua ação, que deve ser guiada pelo reconhecimento da obra de arte enquanto tal, neste último caso, o objeto condiciona o restauro e não o contrário. Os edifícios antigos têm um aspeto físico dado pelos materiais, mas os mesmos materiais transmitem uma realidade não física, esta que por ser percebida pela consciência só pode acontecer no presente, esta realidade, física e não física compõe uma unidade, essa unidade pode existir enquanto *unidade potencial* na sugestão dada pelas suas partes. Brandi conclui que a obra de arte o é no presente e que, conseqüentemente, o reconhecimento da obra de arte deve ser realizado sempre que o restauro é contemplado.<sup>109</sup>

Assim, a obra de arte possui duas instâncias, uma histórica e outra estética, devendo ambas ser contempladas pelo restauro. Sobre a ins-

tância histórica, Brandi aponta três tempos distintos na fenomenologia da obra de arte: o tempo da materialização da obra pelo artista, o intervalo desde a criação até ao presente e o instante do reconhecimento da obra de arte na consciência no presente.<sup>110</sup> Esta polaridade histórico-estética é condensada na definição que Brandi apresenta: “O restauro consiste no momento metodológico em que a obra de arte é reconhecida no seu ser físico e na sua dupla natureza estética e histórica, tendo em vista a sua transmissão para o futuro, (...) Apenas a materialidade da obra de arte é restaurada. (...) O Restauro deve apontar ao restabelecimento da potencial unidade da obra de arte, enquanto tal for possível sem que se cometa fraude artística ou histórica, e sem eliminar cada traço da passagem pelo tempo da obra de arte.”<sup>111</sup>

Brandi vem acrescentar à tratadística alguns aspetos a ter atenção no restauro, em relação à arquitetura, que é entendida na sua relação com a envolvente, o teórico aconselha uma especial sensibilidade no tratamento urbanístico e/ou paisagístico. Qualquer reintegração deve ser facilmente reconhecível a curta distância, mas, ao mesmo tempo, não deve ofender a unidade. O material de que resulta a imagem da obra de arte é insubstituível na medida em que compõe o aspeto e não a estrutura. Qualquer restauro deve ser feito de tal forma que não seja um obstáculo para futuras intervenções necessárias, devendo facilitá-las. Geralmente, a nova unidade, composta pelas intervenções ao longo da história, deve ser respeitada, sendo que qualquer remoção deve ser corretamente justificada, devendo deixar-se vestígio dessa remoção na obra de arte.<sup>112</sup>

Apesar da teoria de Brandi ter fecundado críticas suas contemporâneas, por se focar demasiado nos valores estéticos, hoje, a sua teoria é aclamada pelos intelectuais da área. Intelectuais como Giovanni Carbonara, considerado líder da Escola Romana de Restauro Arquitetónico, defensor da ideia de que ao invés de contradizer o restauro crítico, Brandi antes alargou o seu campo.

Em Portugal, pouco antes da publicação da *Teoria del Restauro*, ocorre a revolução de 25 de abril de 1974, ocasião para profundas alterações políticas a nível nacional. Destas alterações não foram exceção as políticas de património, o país vai aderindo progressivamente às organizações internacionais e começa a convergir com as teorias de conservação discutidas pela Europa. Por decreto-lei de 1980, a DGEMN é reestruturada, assumindo então um carácter mais descentralizado. O Instituto Português do Património Cultural (IPPC) é também fruto das alterações políticas geradas pela revolução de 25 de abril, instituto criado em 1972 e encarregue do acompanhamento e fiscalização das obras em imóveis classificados ou em processo de classificação. O período após o 25 de abril ficou marcado pelo interesse nas áreas urbanas de valor patrimonial, da década de 1980 data a classificação dos centros históricos de Angra do Heroísmo e de Évora enquanto Património Mundial pela UNESCO.

### **Conservação Nos Últimos 30 Anos**

A Carta de Veneza, cuja influência se estende até à contemporaneidade, apresenta uma visão focada sobretudo nos monumentos singulares, no entanto, face ao resultado da II Guerra Mundial, é pres-



Fig.25. Cesare Brandi (1906-1988). Fotografado por autor desconhecido em 1960. © Associazione Amici di Cesar Brandi, <http://www.cesarebrandi.org/>

<sup>110</sup> Idem, 63.

<sup>111</sup> « Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetico-storica, in vista della sua trasmissione al futuro (...)» - Idem, 49-50.

<sup>112</sup> Idem, 95.



Fig.26. Protesto anti-turismo em Veneza, 2017. Um residente segura um cartaz onde, em dialeto veneziano se lê: "Eu não vou, eu fico. Sou veneziano, não estou à venda. Quero viver aqui." © Manuel Silvestri/Reuters, <https://www.theguardian.com/travel/2017/aug/10/anti-tourism-marches-spread-across-europe-venice-barcelona>

<sup>113</sup> Jokilehto, Jukka. "International Trends in Historic Preservation: From Ancient Monuments to Living Cultures." *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology* 29, no. 3/4 (1998): 17-19. doi:10.2307/1504606. – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês.

<sup>114</sup> Will Coldwell, "First Venice and Barcelona: now anti-tourism marches spread across Europe." *The Guardian*, 10 Agosto, 2017 <https://www.theguardian.com/travel/2017/aug/10/anti-tourism-marches-spread-across-europe-venice-barcelona> – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês.

<sup>115</sup> Jokilehto, Jukka. "International Trends in Historic Preservation: From Ancient Monuments to Living Cultures." *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology* 29, no. 3/4 (1998): 17-19. doi:10.2307/1504606

<sup>116</sup> ICOMOS, The Nara Document on Authenticity (Nara, 1994) – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês.

tada alguma atenção às áreas urbanas históricas. Durante o século XX, algumas destas áreas sofreram primeiro com a guerra e depois com o rápido desenvolvimento das cidades, sendo que os centros mais pequenos ou rurais tendiam a ficar isolados, nalguns casos estas áreas foram "restauradas" para propósitos turísticos. Na verdade, o turismo estabeleceu-se já entre os anos 60 e 80 do passado século como atividade preponderante na balança económica de alguns países, sobretudo nos países mediterrânicos, vindo também ter um efeito direto na salvaguarda do património edificado. O turismo, no âmbito da salvaguarda do património tem revelado vantagens, como nos casos da Malásia e do Sri Lanka, onde os fundos turísticos são canalizados para a beneficiação dos seus patrimónios.<sup>113</sup> Porém as desvantagens trazidas pelo turismo insustentável são flagrantes nas mais populares cidades turísticas, como é o exemplo de Veneza, Roma, Barcelona ou Dubrovnik, onde os locais têm realizado já alguns protestos contra a descaracterização das cidades e pela especulação proveniente da prática dum turismo insustentável.<sup>114</sup>

Desde a década de 1960, no seguimento da Carta de Veneza, as conferências internacionais têm acontecido em número ascendente. Destas conferências surge a consciencialização para as práticas da conservação no mundo e para a grande variedade de problemas que são representados pelas diversas regiões culturais. Esta consciencialização vem trazer uma preocupação crescente para aquela que viria a ser definida enquanto paisagem cultural. De 1981, a Carta de Burra cunha o termo "lugar" ao referir-se ao património cultural australiano, englobando os seus patrimónios intangíveis. No final do século passado, a consciencialização internacional para os temas da conservação promoveu a interpretação dos documentos internacionais como a Carta de Veneza.<sup>115</sup>

É neste contexto que surge o Documento de Nara sobre a Autenticidade de 1994, que vem esclarecer esse conceito obscurecido pelo uso irregular. A autenticidade sobejamente entendida enquanto conceito básico nas lógicas de conservação dos últimos anos. Assumindo que a conservação do património cultural assenta nos valores atribuídos ao património, o documento estabelece que "a nossa capacidade de entender esses valores depende, em parte, do grau com que as fontes de informação sobre esses valores podem ser entendidas como confiáveis ou verdadeiras", e, portanto, autênticas. A autenticidade dum obra de arte é então a medida de verdade da unidade interna entre o processo criativo, da sua materialização e dos efeitos da passagem do tempo sobre a obra.<sup>116</sup>

Apesar do foco da Carta de Veneza se manter válido, a atenção às tradições culturais alargou o campo de trabalho, assim, a questão não é apenas de preservação, mas de mudança gradual e continuação. Com a introdução destes temas, não basta discutir a preservação das estruturas físicas, é também necessário o reconhecimento da que estas estruturas e as suas áreas precisam evoluir para que mantenham a sua identidade cultural. Este ponto ficou assente na Convenção Do Conselho Europeu Sobre o Valor do Património Cultural Para a Sociedade, que se realizou em Faro em 2005. A grande novidade desta convenção é uma clara definição de património cultural associada ao conceito de identidade. Segundo a convenção, "O património cultural constitui um conjunto de recursos herdados do passado que as pessoas identificam, independentemente do regime de propriedade dos bens, como um reflexo e expres-



são dos seus valores, crenças, saberes e tradições em permanente evolução. Inclui todos os aspetos do meio ambiente resultantes da interação entre as pessoas e os lugares através do tempo.”<sup>117</sup>

Nos núcleos urbanos históricos, a identificação dos limites da mudança necessária e o juízo daquilo que se deve preservar tem envolvido arquitetos e conservadores no complexo processo do planeamento urbano. Este processo tem encontrado complexidades na redefinição de papéis desempenhados pelo setor privado e pela autoridade pública, redefinição que acontece pela privatização de várias funções outrora da competência do sector público. Cada vez mais, a conservação de áreas e propriedades históricas torna-se um campo partilhado. Na verdade, os governos tornam-se cada vez mais em consultores, abandonando o seu papel de protagonistas.<sup>118</sup>

As políticas e lógicas têm-se desenvolvido em duas linhas de pensamento diversas: a da pura conservação e a do restauro. A discussão destas duas linhas de pensamento tem motivado debates semelhantes pelos vários países Europeus, sendo que a ênfase geral tem variado de país para país, os italianos tendem a inclinar-se para a conservação, enquanto que em França, é notável a preferência pelo restauro.<sup>119</sup> Estas posições têm sido assumidas por uma multiplicidade de publicações e pelas cada vez mais populares obras de “reciclagem”, “reabilitação” e “conversão” para novo uso. Estas obras, apesar de agirem sobre edifícios históricos, não apontam, necessariamente, nem à sua conservação nem ao seu restauro.

Fenómeno desconcertante e difundido desde a década de 1980 tem sido o fachadismo, ou seja, a manutenção da fachada existente dum edifício, associada a uma demolição e nova construção no seu interior. Este tipo de intervenções, em muito motivada pela especulação imobiliária dos grandes centros urbanos, tem sido aceite enquanto “menor dos males”, sendo falsamente desculpada pela presença de intervenções de diversas datas na fachada e no interior. Esta operação é geralmente dispendiosa, resultando na destruição do tecido urbano histórico, reconstruindo apenas a imagem externa da arquitetura do passado. A zona da Avenida da Liberdade em Lisboa é ilustrativa desta metodologia. Aí encontram-se aplicações desta metodologia em edifícios como o Cineteatro Éden, projeto dos anos 1930 coordenado por Cassiano Branco, que entre 1990 e 1994 foi alvo de demolição interior e reconstrução, convertendo-se num apart-hotel, obra de Frederico Valsassina e George Pencreach.<sup>120</sup>

Não obstante todas as declarações e recomendações internacionais, por todo o mundo, a tendência geral no campo da intervenção do património edificado, tem sido a do restauro estilístico. Esta tendência é flagrante quando o objeto da intervenção possui a classificação de “monumento nacional”, situação em que o objeto se encontra repleto de valores políticos. Estes valores tendem a motivar reconstruções ou restauros estilísticos de certos aspetos e demolição de outros considerados discordantes dos objetivos políticos. Como ilustração desta problemática é notável o processo do *Berliner Stadtschloss* (Palácio de Estado de Berlim). Este edifício foi demolido em 1950, por motivações políticas da República Democrática Alemã, construindo-se no sítio o Palácio da República, demolido em 2008 sob pretexto de presença de amianto, no mesmo ano Franco Stella venceu o concurso para a reconstrução do *Berliner Stadtschloss*, que foi inaugurado em 2020.<sup>121</sup>



Fig.27. Cineteatro Éden em Lisboa. Em 1990 foi alvo de demolição interior e reconstruído para acolher um apart-hotel, obra de Frederico Valsassina e George Pencreach. © <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/j-a-256/o-fachadismo-da-reabilitacao>



Fig.28. Reconstrução do Berliner Stadtschloss. © Wolfgang Kumm.

<sup>117</sup> Conselho Europeu, Convenção Do Conselho Europeu Sobre o Valor do Património Cultural Para a Sociedade (Faro, 2005)

<sup>118</sup> Jukka Jokilehto, “International Trends in Historic Preservation: From Ancient Monuments to Living Cultures.” *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology* 29, no. 3/4 (1998): 17-19. doi:10.2307/1504606

<sup>119</sup> Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 288-89

<sup>120</sup> Paula Melâneo, “O fachadismo da reabilitação.” *Jornal Arquitectos* nº255/256 (maio 2018)

<sup>121</sup> Wolf Burchard, “What’s the point of rebuilding Germany’s palaces?” *Apollo - The International Art Magazine*, 10 de março, 2016, <https://www.apollo-magazine.com/whats-the-point-of-rebuilding-germanys-palaces/> – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês.

## Restauro e Adaptação Litúrgica da Arquitetura Religiosa Cristã

Pela considerável tradição e herança cristã presente na Europa, o desenvolvimento das teorias e práticas do restauro no continente desde sempre foi sendo marcado por intervenções em arquitetura religiosa. Por esta razão, a história das intervenções de conservação e restauro na arquitetura religiosa nunca se dissocia da história do próprio restauro, na verdade as operações de restauro de igrejas e conventos são um grande campo ilustrativo e de desenvolvimento de práticas do restauro ao longo da História.

Apesar da anterior aceção, é inegável que o uso religioso acarreta uma lista de valores que complexificam as intervenções. Na conferência internacional do ICOMOS em Florença em 2007, em representação do Vaticano, o monsenhor Carlo Chenis, refletiu sobre autenticidade enquanto síntese de valores formais e não formais, conectando a autenticidade com o valor não formal do uso, o monsenhor afirma que “O objetivo da arte para o culto é o usufruto em contexto religioso, assim que a obra é autêntica se está nas condições de coadjuvar o acesso à liturgia pelos fiéis.”<sup>122</sup>

Como a História nos ensina, o acesso à liturgia pelos fiéis é mutável. A contrarreforma é claro exemplo da mutabilidade do acesso à liturgia pelos fiéis. Respondendo à reforma protestante, o Concílio de Trento (1545-1563) veio introduzir uma primeira reforma na liturgia da igreja católica romana. Por todo o país, a par do que acontecia no continente, durante o século XVI e XVII as antigas igrejas foram sendo reformadas, sendo sintomática destas reformas a aplicação da talha dourada nos altares.<sup>123</sup>

No século passado, entre 1962 e 1965, convocado pelo papa João XXIII realizou-se o Concílio Vaticano II visando a discussão da atualização e da ação da igreja no século XX. À semelhança do concílio quinhentista, o concílio Vaticano II teve pretensões de promover uma reforma litúrgica assumida na sua constituição *Sacrosanctum Concilium* Sobre a Sagrada Liturgia. Após a arrogação de que a Liturgia se compõe duma parte suscetível de mudança e duma imutável por ser de “instituição divina”, preocupando-se com a parte suscetível de mudança, a constituição definiu as normas gerais para uma “Reforma da Sagrada Liturgia”. As normas gerais são estabelecidas num sentido de facilitar a apreensão do sentido dos textos e ritos por parte do povo cristão, promovendo a participação dos leigos numa celebração ativa e comunitária.<sup>124</sup>

Pelas circunstâncias históricas e sociais associadas a ambos os concílios, o primeiro teve efeitos mais imediatos. Atualmente, as operações de restauro em igrejas envolvem sempre uma componente de restauro litúrgico, são sintomáticos os efeitos do Concílio Vaticano II na recorrente aproximação do altar da assembleia, ou no redesenho do mobiliário e dos objetos litúrgicos.

<sup>122</sup> Carlo Chenis (Monsignor), “Values of Heritage in the Religious and Cultural Tradition of Christianity: the Concept of Authenticity.” in *Values and Criteria in Heritage Conservation*, editado por Andrzej Tomaszewski, 52-60. Florença: Edizioni Polistampa, 2007. – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês.

<sup>123</sup> Paulo Pereira, *Arte Portuguesa - História Essencial* (Lisboa: Temas e Debates, 2011), 605-610

<sup>124</sup> « Na verdade, a Liturgia compõe-se duma parte imutável, porque de instituição divina, e de partes susceptíveis de modificação, as quais podem e devem variar no decorrer do tempo, se porventura se tiverem introduzido nelas elementos que não correspondam tão bem à natureza íntima da Liturgia ou se tenham tornado menos apropriados. (...) proceda-se quanto aos textos e ritos, de tal modo que eles expressem com mais clareza as coisas santas que significam, e, quanto possível, o povo cristão possa mais facilmente apreender-lhes o sentido e participar neles por meio de uma celebração plena, activa e comunitária. » - “Constituição Conciliar - *Sacrosanctum Concilium* - Sobre a Sagrada Liturgia”, Concílio Vaticano II, Vaticano, 1963, acedido a 15 de janeiro de 2020 - [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html)

## A arquitetura contemporânea e o património cultural em Portugal nas últimas décadas

A intervenção no património edificado em Portugal tem sido encarada com naturalidade. É comum a abstenção da teorização por parte dos arquitetos portugueses que são referência para as várias escolas do país, na verdade, a intervenção no património é entendida como um campo da prática. Este grupo de “arquitetos referência” não é composto por especialistas na intervenção patrimonial a priori. Analisando os planos de estudos das principais escolas portuguesas e compreendendo a lacuna que existe na educação para a intervenção no património, pode subentender-se que a maior parte desta intervenção no panorama português se baseia no instinto, bom-senso, na tarimba e numa certa dose de presunção e de pragmatismo. Esta situação tem vindo a ser mantida pelas complexidades da viragem do milénio, nomeadamente as que são introduzidas pela importação da arquitetura pós-modernista e pelo crescente peso económico do turismo.<sup>125</sup>

Neste subcapítulo, através de obras notáveis e controversas, traçar-se-á o percurso das intervenções arquitetónicas portuguesas sobre o património edificado até aos dias de hoje, partindo da década de 1980, década marcante para a arquitetura e sociedade portuguesa por se seguir aos episódios que estabeleceram a III República.

### Década de 1980

Com o fim do período revolucionário dos finais da década de 1970, a década de 1980 é o tempo da afirmação da Escola do Porto e da consagração e internacionalização de Álvaro Siza Vieira, através do qual a arquitetura portuguesa se torna objeto de atenção internacional.<sup>126</sup> A década ficou marcada pelo debate do pós-modernismo, situação que influenciou a subversão dos princípios da Carta de Veneza, em favor dum maior experimentalismo na prática das intervenções arquitetónicas sobre edifícios de valor patrimonial. Foram também reconhecidos nos anos 80 os primeiros monumentos e sítios portugueses enquanto Património da Humanidade (centro histórico de Angra do Heroísmo, Torre de Belém, Convento de Cristo, Mosteiro da Batalha e dos Jerónimos em 1983, centro histórico de Évora em 1986 e Convento de Alcobaça em 1989).

No panorama das intervenções em edifícios históricos portugueses no último quartel do século XX, é inevitável a referência ao projeto coordenado por Fernando Távora, entre 1975 e 1984, para o Convento de Santa Marinha em Guimarães. Neste projeto, respeitando a carta de Veneza e as teorias de Cesare Brandi, Távora entende a história do património com que trabalha enquanto parte integrante do projeto. É deste modo que o arquiteto assume as várias fases de construção, justificando ainda a sua própria intervenção. Também desta década e também sob coordenação conjunta de Távora e Alexandra Gesta foi a intervenção urbanista, arquitetónica e social sobre o centro histórico de Guimarães - processo longo e de grande magnitude que envolveu a comunidade local e que se focou nas técnicas construtivas tradicionais.<sup>127</sup>

No campo das intervenções arquitetónicas portuguesas sobre



Fig.29. Vista exterior das traseiras da Pousada de Santa Marinha de Guimarães, projeto coordenado por Fernando Távora. © Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva. PT FIMS TAV-2-2.2-2.2.3-2.2.3.1-2.2.3.1.2-01-0179-foto0018

<sup>125</sup> Jorge Figueira, “Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória”, *Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória*, editado por Jorge Figueira, Carlos Machado e Moura (Lisboa: DGPC, 2018), Catálogo de Exposição, 15

<sup>126</sup> Ana Tostões, “Sob o Signo do Inquérito” in *IAPXX - Inquérito à Arquitetura do Século XX em Portugal* (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2005)

<sup>127</sup> Luiz Teigueiros, Fernando Távora (Lisboa: Blau, 1993) 110-119



Fig.30. Casa dos Bicos em Lisboa, é perceptível a evocação livre do manuelino nos dois pisos superiores, destruídos no terramoto de 1755 e reconstruídos em 1983. © Carlos Carmo Simões

o património edificado, a década de 1980 revelou-se marcante através de dois projetos controversos: o da intervenção na Casa dos Bicos, e o da intervenção no monumento de Sagres. A intervenção na Casa dos Bicos em Lisboa, da coordenação de Manuel Vicente e de José Daniel Santa-Rita, de 1983, chegou a ser classificada enquanto um “travesti” pelo *Jornal de Letras*.<sup>128</sup> Jorge Figueira, no catálogo da exposição Físicas do Património de sua curadoria, assume mesmo que está “para lá de qualquer carta” a reconstrução pouco fundamentada dos pisos destruídos pelo terramoto de 1755, assim como a evocação livre do manuelino e ainda a construção da escadaria hiperbólica no interior.

Mais tarde, em 1987, surge nova discussão na reação ao projeto coordenado por João Carreira para o Monumento de Sagres. A polémica focou-se sobretudo em dois aspetos: na introdução duma linguagem contemporânea no lugar mítico e na absorção de construções que haviam sido refeitas pela DGEMN na década de 1950. Deste projeto nasce o então chamado “síndrome de Sagres”, que consistiu numa chamada de atenção para o voluntarismo dos arquitetos para a ação sobre o património e para a questão da reutilização dos monumentos, associada a uma lógica que os convertia em ruínas cenográficas para a nova intervenção.<sup>129</sup>

### **Década de 1990**

A adesão portuguesa à Comunidade Europeia em 1986, marcou uma vontade de alcançar lugar estratégico na globalização das redes políticas e culturais – desta adesão surgem fundos visando a coesão territorial e potenciando as intervenções em edifícios de valor patrimonial. Neste panorama, a década de 90 foi marcada por um novo ciclo de transformação de mosteiros, conventos e castelos em pousadas de turismo.<sup>130</sup> Esta é a década da consumação da celebridade de Álvaro Siza Vieira, a quem é atribuído o prémio Pritzker em 1992.

Surgido no virar da década de 80, mas concretizado durante a década de 90, é incontornável e inevitavelmente mediático o plano de recuperação do Chiado, em Lisboa, de coordenação de Álvaro Siza Vieira. Após o incêndio de 1988 na zona dos Armazéns do Chiado e do Edifício Grandella, Siza Vieira foi convidado pelo presidente da Câmara de Lisboa para coordenar as obras de recuperação do Chiado, obras que se prolongaram desde 1989 até 2001. Esta foi uma operação sobretudo urbanística, longa e cirúrgica. Sobre este projeto, Siza afirmou: “Não me importo de passar por conservador, se isso significar que não tenho nenhuma ânsia por ser moderno. Acredito que cada projeto tem uma vocação, nasce de uma necessidade interna que vai para além da vontade do arquiteto e do desenho.”<sup>131</sup>

De 1989 a 1997, é o projeto coordenado de Eduardo Souto de Moura sobre o Convento de Santa Maria do Bouro. Convento cujas origens remontam ao século XII. Neste projeto Souto de Moura serve-se duma metodologia em tudo diversa da utilizada no Convento de Santa Marinha de Távora, o próprio arquiteto afirma: “Quando se identifica o edifício com um século específico, [o restauro] deverá ser feito tendo em vista essa poderosa identidade. Caso contrário, terei de escolher um século: para mim, a única possibilidade será o século XX. Tenho de construir um

<sup>128</sup> José Manuel Fernandes, “A Casa dos Bicos “Travesti””, *Jornal de Letras*, nº73 (29 novembro a 5 dezembro 1983), 27

<sup>129</sup> Jorge Figueira, “Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória”, *Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória*, editado por Jorge Figueira, Carlos Machado e Moura (Lisboa: DGPC, 2018), Catálogo de Exposição, 14

<sup>130</sup> Jorge Figueira, “Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória”, *Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória*, editado por Jorge Figueira, Carlos Machado e Moura (Lisboa: DGPC, 2018), Catálogo de Exposição, 198

<sup>131</sup> Álvaro Siza Vieira, entrevistado por Dominique Machabert e Laurent Beaudouin, Álvaro Siza, uma questão de medida. Entrevistas com Dominique Machabert e Laurent Beaudouin (Lisboa: Caleidoscópio, 2009)



edifício próximo da cultura contemporânea e não faz sentido construí-lo seiscentos anos mais velho, o que é uma longevidade pouco significativa. Isso fez-me sentir melhor e perder alguns complexos. Afinal de contas, não estou a restaurar um mosteiro, estou a construir uma pousada com as pedras de um mosteiro.”<sup>132</sup> É deste modo que Souto de Moura justifica a sua abstenção de interpretação do edifício enquanto mosteiro com 800 anos de história, interpretando-o enquanto pré-existência, fixando a imagem que apresentava à data do projeto.

A tendência do fachadismo que houvera já sido iniciada nos anos 80 vem encontrar a sua expressão mais flagrante na intervenção de Frederico Valsassina e George Pencreach sobre o Cineteatro Éden (1990-1994), na Praça dos Restauradores junto à Avenida da Liberdade em Lisboa. Projetado dos anos 1930 sob coordenação do arquiteto Cassiano Branco, o Cineteatro Éden foi alvo duma transformação em apart-hotel. Nesta intervenção o interior foi completamente demolido (com exceção da escadaria principal, classificada), tendo-se construído uma segunda fachada em vidro, recuada daquela que houvera sido concebida sob coordenação de Cassiano Branco, criando-se um jardim entre estas.<sup>133</sup> Esta manifestação pós-moderna é em tudo alheia à carta de Veneza e à mais recente tratadística da conservação e restauro.

É justa a referência à obra coordenada por João Luís Carrilho da Graça sobre o Convento da Flor Rosa, no Crato (1990-1995). Esta obra transformou em pousada de turismo o histórico convento fortificado com origens que remontam aos meados do século XIV. Nesta obra, o edifício de valor patrimonial desempenha um papel sobretudo cenográfico para a nova obra, um volume de betão armado, de cor branca. Sobre o mosteiro a intervenção é de restauro, sendo feitas algumas reposições volumétricas, nomeadamente ao nível das ameias. Nesta obra, o princípio da distinguibilidade defendido pela Carta de Veneza é hiperbolicamente elevado a uma situação de contraste.<sup>134</sup>

### Década de 2000

Na primeira década do século XXI, apesar da crise económica de 2007-2008, a encomenda de projetos sobre edifícios de valor patrimonial não diminui - a encomenda pública surgiu muitas vezes no âmbito das operações da Parque Escolar, a privada surgiu particularmente pela influência do crescimento do turismo. Esta nova década prolongou as tendências de profusão de abordagens das décadas passadas, a lógica do “caso a caso” e o argumento da distinguibilidade continuaram a justificar a subjetividade autoral. Esta foi a década da Convenção Do Conselho Europeu Sobre o Valor do Património Cultural Para a Sociedade, que se realizou em Faro em 2005.

Tendo-lhe sido atribuído o *Piranesi Prix de Rome* em 2010, é necessária a referência ao projeto de musealização da área arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge, em Lisboa. Este projeto foi coordenado por João Luís Carrilho da Graça, tendo-se prolongado desde 2006 até 2010. Em 1996 iniciou-se uma extensa escavação arqueológica, no âmbito da qual foram encontrados vestígios da ocupação do castelo desde a idade do ferro – foram estas descobertas que motivaram o projeto de musealização. A equipa coordenada por Carrilho da Graça concebe



Fig.31. Pousada de Santa Maria do Bouro, anteriormente convento, adaptada ao novo uso por projeto coordenado por Eduardo Souto de Moura. © Pousadas de Portugal. <https://www.pousadas.pt/pt/hotel/pousada-amares/fotos?gf=home&ca=hotel#gallery-2>



Fig.32. Pousada Flor da Rosa no Crato, após projeto coordenado pelo arquiteto Carrilho da Graça - área a poente, de articulação entre o mosteiro e a pousada. DGPC. © <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/69839>

<sup>132</sup> Eduardo Souto de Moura, “Santa Maria do Bouro, uma história contínua” cit. por Juan Hernández León; Roberto Collovà e Luis Fontes, *Santa Maria do Bouro: Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro* (Lisboa: White & Blue, 2001) 46

<sup>133</sup> Paula Melâneo, “O fachadismo da reabilitação.” *Jornal Arquitectos* nº255/256 (maio 2018)

<sup>134</sup> Elsa Almeida, *Reconversão do Património: o Caso das Pousadas de Portugal* (Dissertação de Mestrado, Universidade Lusíada de Lisboa, 2014), 67-84





Fig.33. Núcleo Arqueológico do Castelo de S. Jorge em Lisboa, projeto coordenado pelo arquiteto Carrilho da Graça. © FG+SG. <https://ultimasreportagens.com/404.php>



Fig.34. Sede do Banco de Portugal, após a intervenção coordenada pelos arquitetos Gonçalo Byrne e João Pedro Falcão de Campos.

então um limite para o sítio, esta membrana em aço corten resolve os acessos e a diferença de cotas resultante das escavações arqueológicas, dobrando-se e criando espaços cobertos, esta protege ainda alguns vestígios de pavimentos do séc. XV. Para além do elemento em aço corten, está presente ainda um volume branco, revestido a placas de cimento, apoiando-se em seis pontos, este volume parece flutuar sobre os vestígios arqueológicos das duas casas muçulmana, a forma deste volume é guiada pela conceção conjectural desenvolvida pelos arqueólogos.<sup>135</sup>

No âmbito do Programa de Modernização do Parque Escolar, foram várias as escolas secundárias e liceus intervencionados desde 2007 (ano de criação dessa entidade pública empresarial). É justa a referência ao projeto coordenado por Victor Mestre e Sofia Aleixo sobre o Liceu Passos Manuel em Lisboa (2007-2010). Este é o primeiro liceu projetado de raiz em Portugal, seguindo os princípios do próprio advogado Manuel Passos a quem é dedicado, foi inaugurado em 1911 e integra a curta lista dos edifícios do século XX classificados. Neste projeto, o edifício foi intervencionado de forma a satisfazer as exigências contemporâneas do ensino. Neste sentido, o projeto consistiu num processo misto de restauro e conservação do edifício pré-existente e adição de nova construção. Pelo reforço estrutural, foi possível construir abaixo da cota de soleira do liceu; também o espaço destinado às atividades desportivas foi parcialmente construído abaixo da cota do terreno; assim, foi possível minimizar o impacto visual das novas construções que resolvem as funções de maior dimensão no contexto da obra.<sup>136</sup> Pela investigação que a antecedeu, que procurou encontrar o valor do liceu para os seus utilizadores, é sintomática da Convenção de Faro.

Da passagem da primeira para a segunda década deste século é digna de referência a intervenção na Sede do Banco de Portugal, intervenção a cargo de equipa coordenada pelos arquitetos Gonçalo Byrne e João Pedro Falcão de Campos e decorrida entre 2007 e 2012. Esta intervenção surge dum concurso público que visava a reabilitação da sede do Banco de Portugal, num quarteirão integrado na Baixa lisboeta, quarteirão onde se insere a antiga igreja de S. Julião. Este templo de conceção pombalina foi construído no sítio onde estivera a Patriarcal de D. João V, concluído em 1802, sendo dessacralizada no final desse século, já em 1933 foi adquirida pelo Banco de Portugal. Esta instituição agiu sobre a igreja, descaracterizando-a, tendo até à data da intervenção de 2007 funcionado como parque de estacionamento. O projeto procurou repor o caráter unitário do conjunto e a espacialidade da igreja, explorando-se o eixo da igreja unindo-a ao saguão do quarteirão – situação permitida pela ausência do altar. A pedra, os frescos e os materiais da igreja foram restaurados e a abóbada reposta com base em documentação. Durante o projeto foi encontrado um troço da muralha de D. Dinis, que foi motivo para alterar o projeto para que se incluisse essa descoberta. É gesto controverso o alteamento dos alçados laterais à igreja, com a abertura dum vão no cunhal do quarteirão, na direção da Praça do Município.<sup>137</sup>

<sup>135</sup> Victor Beiramar Diniz, "Palimpsesto e Palíndromo" in *João Luís Carrilho da Graça* (Lisboa: A+A Books, 2014) 90

<sup>136</sup> Victor Mestre e Sofia Aleixo, "Escola Secundária Passos Manuel" in *Anuário de Arquitectura 14* (Lisboa: Caleidoscópico, 2011) 136-137; URL: <http://hdl.handle.net/10174/4011>

<sup>137</sup> Jorge Figueira, "Físicas do Património Português. Arquitectura e Memória", *Físicas do Património Português. Arquitectura e Memória*, editado por Jorge Figueira, Carlos Machado e Moura (Lisboa: DGPC, 2018), Catálogo de Exposição, 198

### **Década de 2010**

Dum panorama geral, esta década voltou a afirmar a notoriedade da arquitetura portuguesa no mundo pela atribuição do prémio Pritzker ao arquiteto Eduardo Souto de Moura, em 2011. No panorama da salva-

guarda do património, a década de 2010 ficará marcada pela criação da Direção Geral do Património Cultural em 2011, assim como a popularização das intervenções em património que cada vez mais são focos de atenção e publicação. Porém, o crédito atribuído às intervenções em edifícios de valor patrimonial não tem sido traduzido num desenvolvimento significativo da abordagem dos arquitetos. Na verdade, a lógica do “caso a caso” continua a justificar a “interpretação livre” da tratadística e das boas práticas de conservação e restauro.

Pelo caráter da obra de reabilitação do Colégio da Trindade (2013-2016), e pela celebridade enquanto referência para as principais escolas de arquitetura portuguesa dos arquitetos coordenadores do projeto, Francisco e Manuel Aires Mateus, é pertinente a inclusão desta obra no presente trabalho. Este colégio universitário de construção quinhentista, passando por várias vicissitudes desde a extinção das ordens religiosas, chega ao início do século XXI já sem cobertura e profundamente degradado. A profunda intervenção coordenada pelos irmãos Aires Mateus apontou ao restauro da igreja, do claustro e dos grandes muros, e em torno disto reorganizou-se o restante espaço. A antiga estrutura em madeira foi substituída por uma nova de aço, que se destaca das paredes existentes, deixando entrar a luz entre o antigo e o novo. A cobertura foi ainda revestida a pedra lioz, semelhante à do pavimento do vizinho Pátio das Escolas, mas dissonante das coberturas da envolvente urbana que são em telha cerâmica. Esta operação, a mais controversa deste polémico projeto é defendida por Manuel Aires Mateus que, por ocasião da abertura da Casa da Jurisprudência no antigo colégio, disse ao *Público* que a cobertura “Parece que estende o terraço da reitoria. A ideia é essa, não fazer nenhuma rutura”, numa “completa submissão aos valores patrimoniais existentes”. Na mesma reportagem, o arquiteto defende ainda que projeto “não faz mais do que seguir a história daquele lugar”, acrescentando ainda que este “Não se quer impor, quer-se integrar”.<sup>138</sup>

Neste ponto é pertinente a análise do complexo caso do Palácio Nacional da Ajuda, edifício identitário da cidade de Lisboa, apesar da sua condição peculiar de construção inacabada. Sendo que o projeto original nunca foi concluído, seriam de esperar os vários problemas urbanos que daí resultaram. Na sua génese está a “Real Barraca”, o palácio de madeira, refúgio da família real após o terramoto de 1755, este que ardeu em 1794. Desse incêndio restaram apenas a biblioteca e a igreja, construiu-se então um novo palácio segundo projeto coordenado por Manuel Caetano e Sousa. A obra foi sendo interrompida e recomeçada por várias vezes com a contribuição de vários arquitetos. Até que em 1802, pelos desentendimentos entre os vários arquitetos, o projeto foi entregue a José da Costa e Silva e Francisco Xavier Fabri.<sup>139</sup> Tentando resolver os problemas urbanos que surgiram após a estagnação das obras de construção, destacam-se soluções apresentadas por Possidónio da Silva, Raul Lino e Gonçalo Byrne. Foi com este passado que em 2016 foi anunciado que o palácio seria concluído segundo projeto coordenado pelo arquiteto e subdiretor da Direção Geral do Património Cultural, João Carlos dos Santos. Projeto que à data da redação deste estudo se encontra em obra e que consiste no remate do alçado incompleto com uma sucessão de membranas e num projeto museológico que pretende expor as joias da Coroa Portuguesa. Este processo, de grande celeridade, foi possível graças à convergência de interesses e esforços por parte da Câmara Municipal de Lisboa, da Associação de Turismo de Lisboa e do



Fig.35. Claustro do Colégio da Trindade, após a intervenção coordenada pelos arquitetos Aires Mateus. © Nelson Garrido. <https://arqa.com/arquitectura/renovacion-del-colegio-de-la-trinidad.html>

<sup>138</sup> Camilo Soldado, “Colégio da Trindade recuperado. Desapareceu a “última grande ruína” da Alta de Coimbra”, *Público*, 25 de outubro, 2017, <https://www.publico.pt/2017/10/25/local/noticia/colegio-da-trindade-recuperado-desapareceu-a-ultima-grande-ruina-da-alta-de-coimbra-1790141>

<sup>139</sup> Ana Rita Sevilha, “OASRS lamenta que projecto para o Palácio da Ajuda não tenha sido alvo de concurso público”, *Construir*, 22 de setembro, 2016



Fig.36. Imagem virtual do remate da ala poente do palácio Nacional da Ajuda, segundo o projeto coordenado por João Carlos Santos. © DGPC

Ministério da Cultura. O Ministro da Cultura Castro Mendes, questionado pelo *Expresso*, afirmou que “Todo o debate público que tem havido ao longo dos tempos foi tido em conta e a escolha desta imagem não esqueceu esse diálogo de ideias. Mas não podemos estar sempre a relançar debates. Seria uma espécie de Santa Engrácia e daqui a 200 anos ainda estaríamos à espera.”<sup>140</sup>

Na Sé de Lisboa, edifício cujas origens remetem ao século XII, à data da redação deste estudo, também se executa em obra o projeto coordenado pelo arquiteto Adalberto Dias sobre o claustro de concepção dos séculos XIII a XIV. O projeto surge da vontade de exibir os vestígios arqueológicos encontrados no claustro do templo no final do século XX, sendo que em 2012 é firmado protocolo entre a Câmara Municipal de Lisboa, a Direção Geral do Património Cultural e o Cabido da Sé Metropolitana Patriarcal de Lisboa. Este projeto propõe que se abra uma porta na muralha sul; que se construa uma laje no claustro, de modo a repor a sua cota, rebaixada por escavações arqueológicas, protegendo assim os achados arqueológicos, que serão alvo de projeto museológico; para aceder ao espaço inferior, onde se encontram os vestígios arqueológicos, está prevista a construção duma torre, de desenho contemporâneo e revestida a azulejo espelhado, de um tom pardo.<sup>141</sup> O processo da Sé de Lisboa, à semelhança do processo do Palácio da Ajuda, foi, segundo algumas opiniões, demasiado expedito, tendo sido notória a falta de consulta pública, foram publicados três artigos no quarto número da Revista Património<sup>142</sup> e apresentou-se o projeto em 2015 na própria Sé de Lisboa. Todo este processo tem levantado duras críticas, sobretudo por parte do Fórum Cidadania LX, um movimento que se classifica independente, informal e voluntarista, tendo entre as suas causas a da defesa do património arquitetónico, histórico e imaterial.<sup>143</sup>

<sup>140</sup> Alexandra Carita e Filipe Santos Costa, “Palácio da Ajuda vai ser concluído 222 anos depois do início das obras”, *Expresso*, 19 de setembro, 2016, <https://expresso.pt/sociedade/2016-09-19-Palacio-da-Ajuda-vai-ser-concluido-222-anos-depois-do-inicio-das-obras>

<sup>141</sup> Lucinda Canelas, “Cinco milhões de euros para recuperar a Sé e a memória de Lisboa”, *Público*, 21 de julho, 2015, <https://www.publico.pt/2015/07/21/culturaipsilon/noticia/cinco-milhoes-de-euros-para-recuperar-a-se-e-a-memoria-de-lisboa-1702738>

<sup>142</sup> Maria João Neto, “A Sé de Lisboa e o seu claustro: sucessivas campanhas de obras e de restauro”, *RP – Revista Património*, nº4 (dezembro 2016): 114-120; Alexandra Gaspar e Ana Gomes, “Sé de Lisboa – As escavações arqueológicas e o projeto de musealização” *RP – Revista Património*, nº4 (dezembro 2016): 120-130; Jorge Figueira, “Risco e prudência. A instalação do núcleo arqueológico no claustro da Sé Patriarcal de Lisboa”, *RP – Revista Património*, nº4 (dezembro 2016): 130-140;

<sup>143</sup> Pelo Fórum Cidadania Lx, Paulo Ferrero, *et. al.*, “Eu é que fiz o claustro da Sé de Lisboa, e mais nada!”, *Público*, 1 de setembro, 2018, <https://www.publico.pt/2018/09/01/culturaipsilon/opiniaio/eu-e-que-fiz-o-claustro-da-se-de-lisboa-e-mais-nada-1842711>

## Políticas Portuguesas de Património Após 25 de Abril de 1974

Mesmo após o 25 de Abril, a DGEMN continuou a ser o principal agente de obras de conservação e restauro do património classificado. No panorama das políticas patrimoniais, a década de 1990 em Portugal ficou marcada pela criação de diversos organismos para a salvaguarda do património cultural e sob tutela do Ministério da Cultura, organismos como o IPA (Instituto Português de Arqueologia) ou o IPCR (Instituto Português de Conservação e Restauro).<sup>144</sup>

Em contrapartida, o início do século XXI ficou marcado pela reestruturação da área do património cultural, extinguindo-se alguns institutos. Assim, são extintos o IPCR e o IPM (Instituto Português dos Museus), sendo criado o IMC (Instituto dos Museus e Conservação). Caso semelhante foi o da extinção do IPA e do IPPAR (Instituto Português do Património Arquitetónico), dando origem ao IGES-PAR (Instituto de Gestão do Património Arquitetónico). Para além destas reestruturações, é extinta ainda a DGEMN (Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais), ficando as suas atribuições relativas ao património classificado sob responsabilidade do IGESPAR e as restantes ao novo IHRU (Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana). Pode então concluir-se que a partir das reestruturações de 2007, as áreas do património cultural classificado ficam sob responsabilidade do Ministério da Cultura ou do ramo da estrutura governamental com responsabilidades nesta área.<sup>145</sup>

Em 2011 ocorre uma nova reestruturação dos organismos para a salvaguarda do património cultural, desta vez, é extinto o IGESPAR e IMC, ficando a jurisdição do património cultural sob alçada da DGPC (Direção Geral do Património Cultural). A sua missão, de acordo com o Decreto-Lei n.º 126-A/2011 é de “assegurar a gestão, salvaguarda, valorização, conservação e restauro dos bens que integrem o património cultural imóvel, móvel e imaterial do País, bem como desenvolver e executar a política museológica nacional.” Segundo o mesmo Decreto-Lei a DGPC é responsável pela inventariação, classificação, fixação das zonas especiais de proteção, estudo, conservação, restauro, proteção, valorização e divulgação do património cultural móvel, imóvel e imaterial. É também função da DGPC a preparação de planos, programas e projetos para execução de intervenções de conservação, recuperação, restauro e valorização nos imóveis classificados ou em vias de classificação, procedendo à respetiva fiscalização ou acompanhamento técnico, em articulação com as direções regionais de cultura. Estas Direções Regionais de Cultura têm uma missão focada na sua área de atuação geográfica, focando-se na criação de condições de acesso aos bens culturais, acompanhamento das atividades e fiscalização das estruturas de produção artística financiadas pelos serviços e organismos da área da cultura, acompanhamento das ações relativas à salvaguarda, valorização e divulgação do património cultural imóvel, móvel e imaterial, e o apoio aos museus.<sup>146</sup>

<sup>144</sup> Decreto-Lei n.º 342/99 de 25 de agosto. Diário da República n.º 198/1999, Série I-A. (Lisboa: Ministério da Cultura). <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2011/12/24901/0000200014.pdf>

<sup>145</sup> Decreto-Lei n.º 223/07 de 30 de maio. Diário da República n.º 104/1999, Série I-A. (Lisboa: Ministério do Ambiente, do Ordenamento do Território e do Desenvolvimento Regional). <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2007/05/10400/36033609.PDF>

<sup>146</sup> Decreto-Lei n.º 126-A/2011 de 29 de dezembro. Diário da República, 1ª Série – n.º 249/2011. (Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros). Artigo 28º <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2011/12/24901/0000200014.pdf>





## PARTE 2

---

# TEORIA NA PRÁTICA

Nesta segunda secção do presente estudo discutiremos os nossos dois casos de estudo, fazendo-os responder às mesmas questões. Respeitando a ordem cronológica dos restauros, começaremos por analisar a igreja de S. Domingos, partindo depois para a igreja de S. Francisco de Évora.

Começaremos por compreender o seu contexto geográfico, localizando as igrejas nas suas cidades. De seguida passaremos à compreensão do seu contexto histórico, revisitando a história dos nossos casos de estudo, e percebendo a sua “vida” até ao momento da redação desta dissertação. Compreendida a geografia e a história, vamos descrever a sua situação arquitetónica atual. O último subcapítulo desta dissertação será aquele que mais nos servirá para o desenvolvimento da dissertação, nele apresentaremos o projeto de restauro de cada igreja, começando por apresentar o seu arquiteto coordenador, demonstraremos a série de acontecimentos que estiveram na motivação para o projeto, e por fim analisaremos ponto a ponto os objetivos do projeto e as suas consequentes intervenções sobre as igrejas.



# IGREJA DE S. FRANCISCO, ÉVORA

<p>séc. XIII</p> <p>1200 1217 1218 1224 1242 1245 1250 1251</p> <p>Introdução da ordem franciscana em Portugal</p> <p>Instalação dos franciscanos em Évora, segundo crónicas da Ordem Franciscana</p> <p>Data do primeiro documento que comprova a presença de franciscanos em Évora</p>	<p>séc. XIII</p> <p>Introdução da ordem dominicana em Portugal</p> <p>Lançamento da primeira pedra do convento</p> <p>Conclusão da construção da Igreja primitiva</p> <p>Reforma gótica no reinado de D. Dinis</p>
<p>séc. XVI</p> <p>1300 1343 1350 1376 1384 1387</p> <p>Disputas entre franciscanos e clérigos eborenses, intervém o Rei e o Papa</p> <p>Encomendado o claustro por D. Fernando Afonso Morais ao arquiteto João de Alcobaça</p> <p>D. João I decreta que só a Família Real pode pousar no convento - origem do Paço Real</p>	<p>séc. XVI</p> <p>Construção do claustro, campanário e paratório</p> <p>Uma inundação afeta o imóvel</p> <p>Mestre de Avis, na igreja, ouve o povo que queria que este defendesse o Reino</p>
<p>séc. XV</p> <p>1400 1450 1483 1488 1492</p> <p>Em troca de espaços do convento para o palácio, D. Afonso V promete reedificar a igreja</p> <p>Data provável para o início das obras da igreja, a cargo do arquiteto Lourenço Gonçalves</p>	<p>séc. XV</p> <p>Uma inundação afeta o convento</p> <p>Iniciada a construção do Hospital Real de Todos os Santos e reforma do dormitório</p>
<p>séc. XVI</p> <p>1500 1501 1506 1507 1517 1531 1536 1550 1566 1570</p> <p>Data do Foral de Évora que retrata as obras na igreja</p> <p>Data do banquete de conclusão da obra</p> <p>Leão X converte a comunidade de Regra Claustal na da Observância</p> <p>Na igreja, é lida a instituição do Tribunal do Santo Ofício</p>	<p>séc. XVI</p> <p>Massacre de cristãos novos instigado pela comunidade dominicana</p> <p>Um terramoto destrói as naves da igreja e afeta o convento, iniciada a sua reconstrução</p> <p>Terminada a reconstrução, mantendo as 3 naves</p> <p>Paço dos Estúas convertido sede da Inquisição, Dominicanos são ativos nos autos de fé</p>
<p>séc. XVII</p> <p>1600 1616</p> <p>É instituída a Capela dos Ossos</p> <p>Filipe II decide não usar o palácio, oferecendo-o aos franciscanos</p>	<p>séc. XVII</p>



1618	Inundações afetam o imóvel Vários sismos afetam o edifício				
1650			Obras de melhoramentos, desta época são as atuais proporções da fachada		séc. XVIII
1700					
1748			Obra de reconstrução do altar-mor sob direção de Ludovice		
1750					
1755			Terramoto, maremoto e incêndio que afetam a igreja e o convento		
1800					
1808		Pilhagem do convento pelos invasores franceses			séc. XIX
1834					
1836		Extinção das ordens religiosas, o património integrado é transportado para a Sé		Extinção das ordens religiosas e arrolamento dos bens do convento	
1837		Chaves cedidas à Ordem Terceira, restabelece-se culto na Capela dos Ossos		Aberta Travessa Nova de S. Domingos, instalada sede paroquial na igreja	
1840		A igreja é promovida a sede da paróquia de S. Pedro, sendo assim reaberta ao culto			
1850					
1853				Na igreja, celebra-se casamento real de D. Pedro V com Dª Estefânia	
1860				Na igreja, celebra-se casamento real de D. Luis com Dª Maria Pia	
1862					
1870					
1884				Na igreja, D. Carlos é aclamado Rei	
1889					
1900					séc. XX
1910				Classificação da igreja enquanto Monumento Nacional	
1918				Reparação dos telhados da igreja	
1920					
1937					
1950					
1959				Incêndio destrói a cobertura, construída cobertura de duas águas como solução provisória	
1969				Sismo causa pequenos danos na igreja, sendo feitos trabalhos de consolidação	
1970					
1986				Reconstrução do coro-alto	
1992				Restauro com reconstrução da abóbada, pintura em escaleta e conservação de fachadas	
1998					
2000					séc. XXI
2003					
2013		Anúncio em DR de procedimento relativo a obras de restauro		A expensas da paróquia são realizadas obras na ala do claustro e nas dependências.	



# IGREJA DE S. DOMINGOS, LISBOA





## Localização

A Igreja de S. Domingos, ou de Santa Justa e Rufina, encontra-se numa área central da cidade de Lisboa, implantada de acordo com a orientação *Ad Orientem*: deste modo, a cabeceira da igreja está voltada a oriente e o portal a ocidente. A igreja e o seu espaço conventual foram implantados em arrabalde da cidade, nas abas do Rossio, no momento em que a cidade descia do castelo para os terrenos alagadiços da margem do rio Tejo. Terrenos que, mais tarde, após o terramoto de 1755 foram urbanizados e reconstruídos. Por se encontrar na área da Lisboa Pombalina, a igreja é incluída na classificação dessa área urbana histórica.<sup>1</sup>

Hoje, a igreja já castrada do seu extinto convento surge em contexto urbano, flanqueada e integrada num quarteirão de conceção pombalina onde funcionam alguns espaços comerciais. A Poente, esse quarteirão estabelece o limite para o largo de S. Domingos; a sul delimita a Travessa Nova de S. Domingos; a Nascente, as traseiras da igreja estabelecem frente para a Rua D. Duarte; a Norte, por sua vez, o quarteirão delimita a Rua Barros Queirós.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Flávio Lopes, "Igreja de S. Domingos – Recuperação", *Guia de Arquitetura de Lisboa 1948-2013* (IPPAR, Lisboa 1993), 33

<sup>2</sup> Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina," IPA.00005258, SIPA, escrito por Maria Simões, Filipa Avellar e Paula Correia em 2004, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258)



Ortofotomapa de Lisboa com a Igreja de S. Domingos assinalada a vermelho.





Fig.37. Interior da igreja de S. Domingos de Elvas. Após a reforma gótica da igreja de S. Domingos de Lisboa, o espaço interior da igreja lisboeta ter-se-à assemelhado a este aqui retratado. © SIPA FOTO:00165705

## Enquadramento Histórico

### Origem

Segundo Frei Luís de Sousa, a ordem dominicana terá sido introduzida em Portugal em 1218, ainda durante a vida do fundador, S. Domingos de Gusmão (1170-1221). O primeiro convento dominicano português situava-se em Montejunto, próximo de Alenquer.<sup>3</sup> A ordem dominicana surge em Portugal na sequência do impulso à construção de conventos para recolhimento dos frades dominicanos por parte do provincial da península ibérica, Frei Sociro. Sob este impulso surgem os conventos dominicanos em Alenquer, Porto, Covilhã e Elvas, o de Lisboa surge pela importância crescente da cidade que na altura da construção da igreja contava já com mais de 15000 habitantes e crescia já em direção ao rio. Deste modo, a primeira pedra da igreja dominicana em Lisboa terá sido lançada já nos últimos anos do reinado de D. Sancho II, em 1242, pelo Bispo de Ratisbona que visitava Lisboa.<sup>4</sup> A construção terá terminado logo em 1251, resultando uma igreja e residência, de um só piso e de construção sóbria e modesta, em concordância com o cânone resultante do Capítulo Geral da ordem em 1228, este determinava que as construções deveriam ser “mediócras e pobres”.<sup>5</sup>

São Domingos de Lisboa surge num contexto de hostilidade dos clérigos para com as ordens mendicantes e as suas novidades apostólicas. Tendo em conta que parte dessa novidade consistia em exercer o ministério da pregação nas igrejas paroquiais, os clérigos fechavam as igrejas aos dominicanos, pelo que estes ampliam as suas igrejas de modo a acolher as numerosas assembleias que procuravam a nova liturgia dominicana.<sup>6</sup> Consequentemente, logo após a construção do templo primitivo, D. Afonso III reforma-o, concedendo ainda vastas terras aos religiosos, permitindo assim o crescimento da comunidade.<sup>7</sup>

Logo nos alvares desta primeira comunidade dominicana Lisboa, a cerca do convento cresce exponencialmente graças ao favor que a comunidade colhia. Deste modo, e como era preceito das ordens mendicantes, a comunidade dominicana relaciona-se com a cidade, abaixo da cerca fernandina, nas suas dinâmicas de socialidade fundamentais.<sup>8</sup>

### Reforma Gótica

A reforma de D. Afonso III tem consequência na ampliação promovida já no reinado do seu sucessor D. Dinis. O resultado destas intervenções é um templo gótico, de três naves de altas e simples ogivas, à semelhança da igreja de S. Domingos de Elvas. Por toda a Europa, à medida que a ordem de São Domingos crescia, os cânones do capítulo de 1228 iam sendo desrespeitados em favor de espaços que acolhessem assembleias maiores, sendo que no capítulo geral de 1297 se rasuram todas as referências às dimensões dos conventos. Nestes conformes góticos deverá a igreja ter sobrevivido até ao século XVI.<sup>9</sup>

### Protagonismo na História do Reino

Logo no início do século XIV, Dona Maria Soares terá patrocinado a construção de parlatório, campanário e claustro. Destas três benfeições apenas subsiste parte do claustro que fora construído adjacente

<sup>3</sup> Marina Tavares Dias, *Lisboa Desaparecida*, (Europam, Lisboa 1988), 161

<sup>4</sup> Jaime Lopes Dias, “Como Nasceu e Como Foi Destruída a Igreja de São Domingos”, *Revista Municipal*, Ano XX - nº82 (3º trimestre de 1959), 64

<sup>5</sup> Raul Rollo, “Igreja De S. Domingos,” in *Dicionário da História de Lisboa*, editado por Francisco Santana e Eduardo Sucena (Lisboa: Europam, 1994), 794.

<sup>6</sup> Idem, 794.

<sup>7</sup> Jaime Lopes Dias, “Como Nasceu e Como Foi Destruída a Igreja de São Domingos”, *Revista Municipal*, Ano XX - nº82 (3º trimestre de 1959), 64

<sup>8</sup> António Camões Gouveia, “Igreja de São Domingos, Lisboa”, *Visita Guiada*, entrevistado por Paula Moura Pinheiro, (Lisboa: RTP, 2 de fevereiro de 2015), min. 4:30

<sup>9</sup> Francisco Santana e Eduardo Sucena, “Igreja De S. Domingos,” in *Dicionário da História de Lisboa*, (Lisboa: Europam, 1994), 794.



à face sul da igreja, apresentando sete arcos de pedraria. Por esta altura, a praça de S. Domingos era um dos principais logradouros da capital, e como tal, nela decorreram acontecimentos marcantes na história do país. A praça era também palco de acontecimentos mundanos e essenciais à vida da cidade, eventos como os mercados diários. Foi nesta igreja que em 1384 o Mestre de Avis ouviu o povo que pretendia que este se encarregasse da defesa do reino contra o rei castelhano.<sup>10</sup>

Na década de 1490, sucederam-se aforamentos, alguns concedidos pelo próprio rei D. João II, graças aos quais os terrenos do convento chegam a estender-se entre as Portas de Santo Antão e os canos da Mouraria. Em 1492, é iniciada a construção do Hospital Real de Todos os Santos, grande obra adossada ao Convento de São Domingos. Terminado já no reinado de D. Manuel, este hospital ter-se-á apresentado com acabamentos de características do manuelino. Aquando das obras do Hospital de Todos os Santos, em 1495, D. Manuel, intervém nas dependências conventuais de S. Domingos, demolindo as antigas construções de um piso e construindo um novo dormitório sobre uma arcada, que era prolongada por aquela que pertencia ao hospital. Esta grande arcada estabeleceu o limite nascente do Rossio até ao terramoto de 1755.<sup>11</sup> A construção deste grandioso Hospital Real denuncia a enorme dimensão da cerca do convento de S. Domingos, isto porque são conhecidos os registos de passagem de terrenos, negociados com o rei, por parte dos dominicanos para os espaços do Hospital Real.<sup>12</sup>

### **Episódios Traumáticos**

Ainda durante os séculos XIV e XV, o complexo fora afetado por várias inundações que terão afetado as fundações do edifício. Estas constantes inundações justificavam-se pelo caráter pantanoso daquela nova Lisboa que avançava em direção ao Tejo.<sup>13</sup>

No reinado de D. Manuel, a igreja e a praça de São Domingos foram palco do Massacre de cristãos novos de 1506, um dos mais negros episódios da história portuguesa. Começando na igreja de S. Domingos no dia 19 de abril de 1506, domingo de pascoela, o massacre instigado por frades dominicanos desta comunidade durou três dias. Estima-se que nestes três dias tenham sido assassinados entre 2.000 e 4.000 cristãos novos, mulheres homens e crianças. O massacre terá sido apenas controlado pelo envio de tropas reais à cidade, e, num ato pouco comum, D. Manuel condena à morte o principal instigador dominicano.<sup>14</sup>

Durante o seu reinado, D. Manuel vai patrocinando algumas obras no convento, até que, já no reinado do seu sucessor, D. João III, em 1531 um terramoto destrói as naves da igreja, deixando também algumas mazelas nas dependências conventuais.<sup>15</sup> As obras de reconstrução são desde logo iniciadas, sendo concluídas apenas em 1566, já no reinado de D. Sebastião. Os 30 anos de diferença entre a conclusão das obras e o sismo devem-se à falta de esmolas e rendimentos do mosteiro, situação que terá sido agravada pela memória do massacre de 1506, apenas a esmola de D. João III permitiu a conclusão das obras.<sup>16</sup> A partir do século XVI, pela transformação do vizinho palácio dos Estaus em edifício sede do Conselho Geral da Inquisição, a comunidade dominicana passa a desempenhar um papel nos Autos de Fé.<sup>17</sup>



Fig.38. Hospital Real de Todos os Santos, à sua esquerda vê-se a igreja de S. Domingos. - Autor e data desconhecidos. © <https://www.publico.pt/2014/04/03/local/noticia/quadros-de-antes-do-terramoto-de-1755-serao-expostos-em-lisboa-ao-publico-1630846>

<sup>10</sup> “Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina,” IPA.00005258, SIPA, escrito por Maria Simões, Filipa Avellar e Paula Correia em 2004, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258)

<sup>11</sup> Francisco Santana e Eduardo Sucena, “Igreja De S. Domingos,” in *Dicionário da História de Lisboa*, (Lisboa: Europam, 1994), 795

<sup>12</sup> António Camões Gouveia, “Igreja de São Domingos, Lisboa”, *Visita Guiada*, entrevistado por Paula Moura Pinheiro, (Lisboa: RTP, 2 de fevereiro de 2015), min. 4:30

<sup>13</sup> Jaime Lopes Dias, “Como Nasceu e Como Foi Destruída a Igreja de São Domingos”, *Revista Municipal*, Ano XX - nº82 (3º trimestre de 1959), 65

<sup>14</sup> António Camões Gouveia, “Igreja de São Domingos, Lisboa”, *Visita Guiada*, entrevistado por Paula Moura Pinheiro, (Lisboa: RTP, 2 de fevereiro de 2015), min. 11:50

<sup>15</sup> Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina,” IPA.00005258, SIPA, escrito por Maria Simões, Filipa Avellar e Paula Correia em 2004, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258)

<sup>16</sup> Jaime Lopes Dias, “Como Nasceu e Como Foi Destruída a Igreja de São Domingos”, *Revista Municipal*, Ano XX - nº82 (3º trimestre de 1959), 65

<sup>17</sup> António Camões Gouveia, “Igreja de São Domingos, Lisboa”, *Visita Guiada*, entrevistado por Paula Moura Pinheiro, (Lisboa: RTP, 2 de fevereiro de 2015), min. 11:50



Fig.39. Gravura que representa o massacre de *crístãos novos* ou judeus, ocorrido em 1506 em Lisboa. *Von dem Christenlichen Streyt* (c.1506). © Houghton Library, Harvard, cota GC5/A100/506v. <http://www.racisms.org/>

<sup>18</sup> Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina," IPA.00005258, SIPA, escrito por Maria Simões, Filipa Avellar e Paula Correia em 2004, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258)

<sup>19</sup> Jaime Lopes Dias, "Como Nasceu e Como Foi Destruída a Igreja de São Domingos", *Revista Municipal, Ano XX - nº82 (3º trimestre de 1959)*, 65

<sup>20</sup> António Camões Gouveia, "Igreja de São Domingos, Lisboa", *Visita Guiada*, entrevistado por Paula Moura Pinheiro, (Lisboa: RTP, 2 de fevereiro de 2015), *min. 21:00*

<sup>21</sup> Idem, *min. 20:00*

<sup>22</sup> Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina," IPA.00005258, SIPA, escrito por Maria Simões, Filipa Avellar e Paula Correia em 2004, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258)

<sup>23</sup> Jaime Lopes Dias, "Como Nasceu e Como Foi Destruída a Igreja de São Domingos", *Revista Municipal, Ano XX - nº82 (3º trimestre de 1959)*, 65

<sup>24</sup> Fernando de Almeida, *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa – Lisboa, Primeiro Tomo* (Lisboa: Junta Distrital, 1973), 125

<sup>25</sup> Francisco Santana e Eduardo Sucena, "Igreja De S. Domingos," in *Dicionário da História de Lisboa*, (Lisboa: Europam, 1994), 795.

Os eventos traumáticos perduram pelo século XVII, registando-se umas grandes inundações em 1618 e vários sismos nos meados do século.<sup>18</sup> Neste século também tiveram lugar pequenas obras de melhoramentos nos dormitórios e na sacristia; também da década de 70 deste século é o exterior da capela-mor, o acesso à tribuna e o desenvolvimento das atuais proporções da fachada.<sup>19</sup>

### **Intervenção Joanina**

O século XVIII assume-se como um século de transformações notáveis no complexo de S. Domingos. Por um lado, verificam-se alterações formais, com reformas que acompanham o modelo estético do barroco amadurecido de setecentos. Por outro lado, as dinâmicas entre os dominicanos e a cidade vêem-se transformadas, isto porque o papel que a comunidade dominicana vinha tendo na celebração dos autos de fé, vê-se exponenciado no século XVIII pelo novo caráter cerimonial, processional e de demonstração de poder que esses acontecimentos adquirem.<sup>20</sup> Por esta altura, o largo de S. Domingos era palco de grandiosas procissões de autos de fé entre a igreja e o Palácio dos Estaus (atual Teatro Nacional D<sup>a</sup> Maria II), autos que, por serem uma oportunidade para uma clara demonstração de poder, contavam com a presença do rei D. João V.<sup>21</sup>

Logo entre 1704 e 1706 foi construída a tribuna e foram feitas algumas obras na nave com inclusão de alguns retábulos. Após estas obras e com o reinado de D. João V (1706-1750), as obras são cada vez mais transformadoras. Por volta de 1710 a portaria nascente é azulejada, da década de 1720 existem registos da feitura de vários retábulos, de esculturas em madeira e de benfeitorias na igreja que a revestiram de mármore.<sup>22</sup>

A intervenção joanina na Igreja de São Domingos de Lisboa atingiu o seu auge na sua última reforma em 1748, com a reconstrução da capela-mor em pedraria lavrada e o altar-mor, obras sob direção do arquiteto João Frederico Ludovice, sendo que as esculturas incluídas no altar-mor são da autoria do escultor italiano João António Bellini de Pádua.<sup>23</sup> Este altar-mor, em forma de rotunda e abobadado era dominado por mármore branco e negro, sendo uma obra de mérito no panorama do barroco português.<sup>24</sup>

### **Terramoto**

Na festividade de todos os santos, a 1 de novembro de 1755 deu-se o grande terramoto, maremoto e incêndio de Lisboa, como sabemos esta série de acontecimentos devastou a cidade, a igreja de S. Domingos, por sua vez, perde a frontaria e a torre sineira subsistindo as suas paredes. O incêndio mostra-se devastador para com todo o complexo conventual, poupando apenas a recém-construída capela-mor e a sacristia, no incêndio ardeu a biblioteca, perdendo-se atas e constituições que compunham a história deste convento.<sup>25</sup>

Após a destruição do terramoto, através de doações várias e dos espólios dos frades falecidos durante o desastre, foi possível iniciar

as obras de reconstrução do complexo. Obras levadas a cabo pelos arquitetos Carlos Mardel e Manuel Caetano de Sousa.<sup>26</sup> Nestas obras de reconstrução é de autoria claramente assumida pelos arquitetos a fachada que a igreja apresenta hoje. Sabe-se que o grande pórtico palaciano incorporado nesta nova fachada pertencia à antiga sede da patriarcal, e que fora desenhado por João Frederico Ludovice, tendo sido para aqui exportado por D. José.<sup>27</sup>

A reconstrução de Lisboa altera em muito a área envolvente de São Domingos, como o vizinho Hospital Real de Todos os Santos não subsistira às calamidades de 1 de novembro de 1755, sob responsabilidade de Carlos Mardel, o seu espaço é transformado em arruamentos e, por decreto de 23 de novembro de 1775, em praça (atual Praça da Figueira), deste modo, a outrora grande pujança urbanística do convento de São Domingos vê-se diminuída.<sup>28</sup>

Após as grandes obras do século XVIII no convento de São Domingos, não existem registos de trabalhos realizados, esta situação talvez se deva aos tempos conturbados que o reino viveu desde então, passando primeiro pelas Invasões francesas e logo depois pela Guerra Civil.<sup>29</sup>

### **Extinção das Ordens Religiosas**

Quando em 1834, na consolidação do Liberalismo após a Guerra Civil Portuguesa (1828-1834), por diploma do ministro da justiça, Joaquim António de Aguiar, são extintas as ordens religiosas em Portugal, o outrora grandioso convento de São Domingos de Lisboa fica ermo.<sup>30</sup> Logo nesse ano são arrolados todos os bens do convento.<sup>31</sup>

Passados dois anos da extinção das ordens religiosas, em 1836 as divisões do convento são arrematadas em leilão pelo legista e empresário Domingos José de Almeida Lima. Ainda nesse ano é aberta a atual Travessa Nova de S. Domingos, que vem cortar as antigas dependências conventuais. Deste modo se desfez o outrora grandioso convento, a igreja, porém teve sorte diferente, é nela que é instalada a sede da paróquia sendo ainda eleita para a celebração dos casamentos e batizados reais. Apesar de já não estar associada ao convento, a igreja, certamente graças à sua centralidade, continuou a desempenhar um relevante papel nas dinâmicas da cidade e do Reino pelo século XIX.<sup>32</sup> Foi nesta igreja que em 1853 D. Pedro V casou com Dona Estefânia, que D. Luís casou com Dona Maria Pia em 1862, foi nesta igreja que o rei D. Carlos foi batizado em 1863, casado em 1886 com Dona Amélia de Orleães e aclamado Rei em 1889. Com o regicídio e a implantação da república, a igreja de S. Domingos deixa de desempenhar o papel relevante nos grandes acontecimentos do país.<sup>33</sup>

### **Classificação**

Logo a 11 de dezembro de 1918, a igreja de São Domingos é classificada enquanto Monumento Nacional por Decreto do Governo, estando também incluída na classificação da Lisboa Pombalina. Esta classificação veio motivar a série de pequenas obras de conservação que



Fig.40. Ratificação do casamento de D. Luís I e de D. Maria Pia, em 1862, na igreja de S. Domingos de Lisboa. Óleo sobre tela de 1862, por António Manuel da Fonseca (1796-1890). © Palácio Nacional da Ajuda, n.º de Inventário:1335

<sup>26</sup> Jaime Lopes Dias, "Como Nasceu e Como Foi Destruída a Igreja de São Domingos", *Revista Municipal, Ano XX - n.º82 (3º trimestre de 1959)*, 65

<sup>27</sup> António Camões Gouveia, "Igreja de São Domingos, Lisboa", *Visita Guiada*, entrevistado por Paula Moura Pinheiro, (Lisboa: RTP, 2 de fevereiro de 2015), *min. 15:00*

<sup>28</sup> José Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (Lisboa: Bertrand Editora, 1987), 106

<sup>29</sup> Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina," IPA.00005258, SIPA, escrito por Maria Simões, Filipa Avellar e Paula Correia em 2004, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258)

<sup>30</sup> Francisco Santana e Eduardo Sucena, "Igreja De S. Domingos," in *Dicionário da História de Lisboa*, (Lisboa: Europam, 1994), 795.

<sup>31</sup> Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina," IPA.00005258, SIPA, escrito por Maria Simões, Filipa Avellar e Paula Correia em 2004, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258)

<sup>32</sup> Idem

<sup>33</sup> Marina Tavares Dias, *Lisboa Desaparecida*, (Europam, Lisboa 1988), 161





Fig.41. Igreja a 14 de Agosto, 1959. © Arquivo Fotográfico de Lisboa: PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/SER/013179

<sup>34</sup> Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina," IPA.00005258, SIPA, escrito por Maria Simões, Filipa Avellar e Paula Correia em 2004, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258)

<sup>35</sup> Idem

<sup>36</sup> José Fernando Canas, "A igreja de S. Domingos de Lisboa – O Renascer das Cinzas", Monumentos, nº 6 (setembro, 1997)

<sup>37</sup> Marina Tavares Dias, *Lisboa Desaparecida*, (Europam, Lisboa 1988), 161

<sup>38</sup> Norberto Lopes (diretor), "O grande incêndio que destruiu a igreja de S. Domingos pode ter sido originado por uma falha saída de alguma chaminé próxima", *Diário de Lisboa*, 14 de agosto, 1959, 1.

<sup>39</sup> Idem, 1.

<sup>40</sup> Idem, 1.

<sup>41</sup> "(...) um incêndio que então se disse ser "ocasional" e que só depois do "25 de Abril" se veio a saber ter sido ateadado, criminosamente, por terroristas de extrema-esquerda." - Manuel Maria Múrias (diretor), "Restaurar São Domingos", *A Rua*, 19 de janeiro, 1978, 6

<sup>42</sup> Norberto Lopes (diretor), "São Incalculáveis os Vales que o Fogo Destruuiu", *Diário de Lisboa*, 14 de agosto, 1959, 14.

se foram realizando ao longo da primeira metade do século XX, obras promovidas pela Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN).<sup>34</sup>

Durante o início da década de 1920 foram reparados os telhados, que devido à sua complexa morfologia mereceram a atenção de várias obras de conservação durante o século passado. Após estas primeiras obras, terminadas em 1923, verificou-se uma pausa nos trabalhos de conservação, pausa devida à instabilidade política nacional entre 1926 e 1933. Já nos anos 40, durante o Estado Novo, foram as dependências da residência paroquial e a capela do Santíssimo os alvos dos trabalhos de conservação, trabalhos que visaram a instalação sanitária, o restauro da teia do transepto e reparações nos telhados. Da década de 1950 é a primeira instalação elétrica, assim como várias reparações nos telhados e na fachada principal, em 1958 foram realizadas sondagens e consolidações para estudo da estabilidade estrutural da igreja.<sup>35</sup>

### Incêndio

Na noite de dia 13 de agosto de 1959, ocorre um grande e devastador incêndio no interior da igreja de S. Domingos, somando-se este evento à lista de episódios traumáticos a que a igreja viveu.<sup>36</sup> Esta longa lista de acontecimentos traumáticos motivou o surgimento do mito urbano de que esta zona da cidade está amaldiçoada desde o massacre de 1506.<sup>37</sup>

Segundo noticiaram os jornais no dia 14 de agosto, o incêndio começou ao início da noite, tendo sido denunciado pelo fumo que motivou a chamada de socorro para os Sapadores Bombeiros, registada às 20 horas e 40 minutos. Por esta altura já o fogo consumia o interior do templo, e com a renovação de ar provocada pela abertura das portas, o fogo tomou proporções trágicas, estoirou os vitrais, e irrompeu do telhado que se desmoronou, tirando a vida a dois bombeiros e ferindo outros.<sup>38</sup>

A notícia de que a igreja de S. Domingos era consumida por chamas difundiu-se rapidamente, deste modo a população convergiu para o centro da cidade de Lisboa, registando-se vários engarrafamentos de trânsito e a lotação dos elétricos. A população acorreu ao largo de São Domingos, ficando-se pelo Rossio já que o acesso ao largo fora condicionado pelo trabalho conjunto da Polícia, GNR, Exército e Escuteiros, a fim de que os bombeiros pudessem desempenhar o seu trabalho. As dimensões do incêndio eram tais que as faúlhas se aproximavam da Praça do Comércio, tendo até dado origem a um pequeno fogo no estaleiro de obras do metropolitano na Praça da Figueira.<sup>39</sup>

O fogo foi controlado já de madrugada, continuando-se os trabalhos de rescaldo na manhã de dia 14. As causas do incêndio não foram apuradas, dividindo-se as opiniões entre curto-circuito e fuga duma faúlha duma chaminé próxima.<sup>40</sup> Mais tarde, em 1978, o jornal "A Rua", assumidamente da direita conservadora e nacionalista, afirma que o fogo terá sido ateadado por "terroristas da extrema esquerda."<sup>41</sup> O desastre destruiu a grande maioria do património integrado e dos mármore, as imagens e as colunas do altar mor ficaram mutiladas, apenas as dependências anexas saíram incólumes.<sup>42</sup>

No dia após o incêndio, o *Diário de Lisboa*, noticiava que “As paredes que restam de pé oferecem grande perigo”.<sup>43</sup> O mesmo jornal, assim como a imprensa nacional, revelavam a dúvida existente relativamente ao futuro da igreja após o incêndio - o *Diário de Lisboa* apresentava o título: *O Templo Será Reconstruído ou Erguido Noutra Local Segundo o Plano de Urbanização para Aquela Zona da Cidade?*.<sup>44</sup> Questionado pelo jornal relativamente à dúvida comum face ao destino do monumento, a resposta do Vice-presidente do Município, engenheiro Guimarães Lobato, foi: “A quinze horas do sinistro, é desconhecida ainda a extensão das suas consequências. É cedo para se tomar qualquer decisão que, de resto, depende de várias circunstâncias!”. O Arcebispo de Mitilene, por sua vez, transmitiu ao jornal que não existia por parte do patriarcado, uma ideia segura quanto à reedificação ou substituição do templo, tendo para isso de chegar a acordo o Patriarcado, o Município e o Ministério das obras Públicas, as três entidades que superintendiam o Monumento. Os jornais faziam referência ao concurso de reformulação do Rossio, lançado pela câmara municipal em 1934, concurso participado pelos arquitetos Carlos Ramos e Cottinelli Telmo, e de onde surgiu a ideia duma grande praça, idêntica ao Terreiro do Paço, que conectasse o Rossio à Praça da Figueira.<sup>45</sup> O *Diário de Lisboa* afirmava que “Desaparecido agora o templo, a questão parece ressurgir, tendo de tomar-se, em breve, uma decisão: ou a igreja de S. Domingos será reconstruída no mesmo local ou substituída por outra, moderna, noutra ponto da cidade. A própria reconstrução também implica, entre outros, o problema de se definir o seu estilo arquitetónico e o tipo artístico e o tipo artístico do seu interior.”<sup>46</sup>

Os jornais de dia 15 de agosto davam conta que pequenos focos de incêndio que continuavam a erguer-se das “ruínas de São Domingos”, sendo logo extintos pelos bombeiros de piquete que estavam de prevenção na igreja. A igreja continuou fechada, o Santíssimo fora deslocado para a capela da Senhora da Saúde e as entradas, realizadas pela rua D. Duarte, eram controladas por polícias.<sup>47</sup>

### **Solução Temporária**

Após o incêndio de 1959, o dominicano Tarcisio Piccari, catequista de Liturgia na Universidade de S. Tomás de Roma, visita a igreja e afirmou: “Consolidai estes muros, protegei este espaço capaz de restaurar nele o culto divino e deixai-o ficar: nada de mais nobre e belo se poderá erguer aqui.”<sup>48</sup> A solução encontrada para que a reabertura a culto fosse imediata terá sido a construção duma cobertura provisória de duas águas, de estrutura metálica e forro de estafe, solução que durou 33 anos.<sup>49</sup>

Após a construção da cobertura provisória, registam-se pequenas e pontuais obras, um ano após o incêndio é reparado o muro do pátio, em 1961 foi refeita a instalação elétrica e em 1968 a cobertura provisória foi reparada. A 28 de fevereiro de 1969 registou-se o maior sismo do século XX em Portugal, atingindo a magnitude de 7.9 na escala de Richter, sentindo-se com maior intensidade no sul do país, foi forte o suficiente para causar pequenos danos na igreja de São Domingos, logo nesse ano, em consequência do sismo, foram feitas pequenas obras de consolidação. As consolidações prosseguem com o escoramento do arco triunfal em 1977, em 1986 é reconstruído o coro-alto, e entre 1988 e 1991



Fig.42. Nave da igreja após a instalação da cobertura de duas águas revestida a estafe verde. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00005832

<sup>43</sup> Norberto Lopes (diretor), “Grande massa de povo acorre a São Domingos para ver as ruínas da igreja de que restam apenas as paredes”, *Diário de Lisboa*, 14 de agosto, 1959, 14.

<sup>44</sup> Norberto Lopes (diretor), “O Templo Será Reconstruído ou Erguido Noutra Local Segundo o Plano de Urbanização para Aquela Zona da Cidade?”, *Diário de Lisboa*, 14 de agosto, 1959, 14.

<sup>45</sup> Isabel Salema, “E se Lisboa Fosse Assim...” *Público*, 26 de janeiro, 2017, <https://www.publico.pt/2017/01/26/culturaipilon/noticia/e-se-lisboa-fosse-assim-1759597>

<sup>46</sup> Norberto Lopes (diretor), “O Templo Será Reconstruído ou Erguido Noutra Local Segundo o Plano de Urbanização para Aquela Zona da Cidade?”, *Diário de Lisboa*, 14 de agosto, 1959, 14.

<sup>47</sup> Norberto Lopes (diretor), “Das ruínas de S. Domingos ergueram-se ainda hoje pequenos focos de incêndio logo extintos pelos bombeiros de piquete”, *Diário de Lisboa*, 15 de agosto, 1959

<sup>48</sup> Francisco Santana e Eduardo Sucena, “Igreja De S. Domingos,” in *Dicionário da História de Lisboa*, (Lisboa: Europam, 1994), 797.

<sup>49</sup> José Fernando Canas, “A Igreja de S. Domingos de Lisboa – O Renascer das Cinzas”, *Monumentos*, nº6 (março 1997), 69



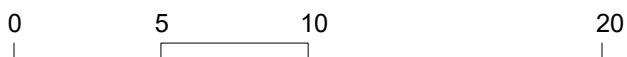
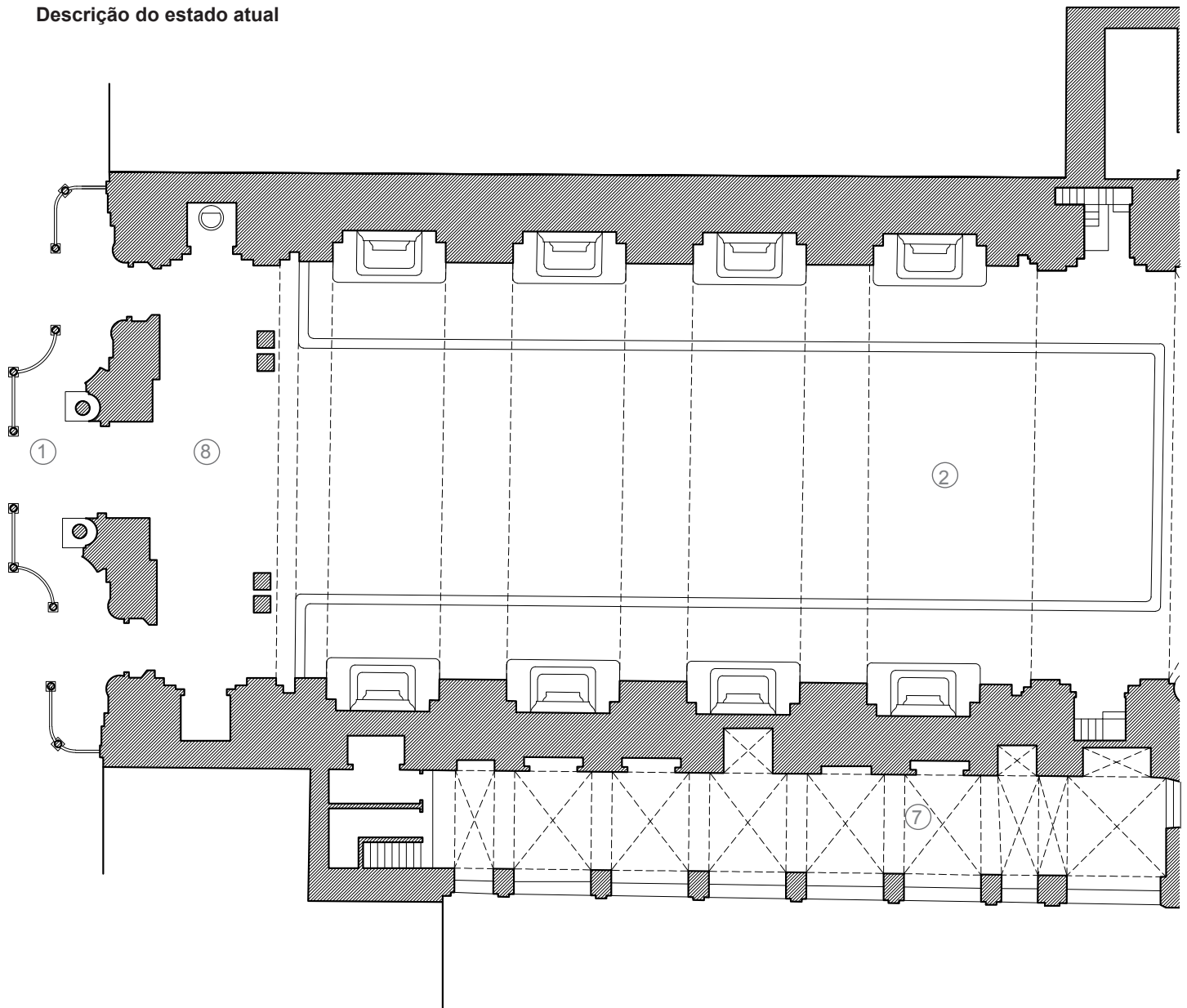
são realizadas pequenas obras de consolidação das fachadas.<sup>50</sup>

Durante os anos oitenta, registam-se algumas quedas de placas de estafe da cobertura provisória, é ainda referenciado o caráter deficiente da instalação elétrica. Esta situação terá contribuído para os eventos ocorridos logo no início da década de 1990, altura em que a DGEMN lança um projeto de conceção-construção das coberturas da nave, transepto e capela-mor. Este processo – que se estendeu entre 1992 e 1996 – constitui um dos casos em estudo nesta dissertação.<sup>51</sup> Antes, contudo, de proceder a esta análise, importa atentar brevemente na situação atual do edifício.

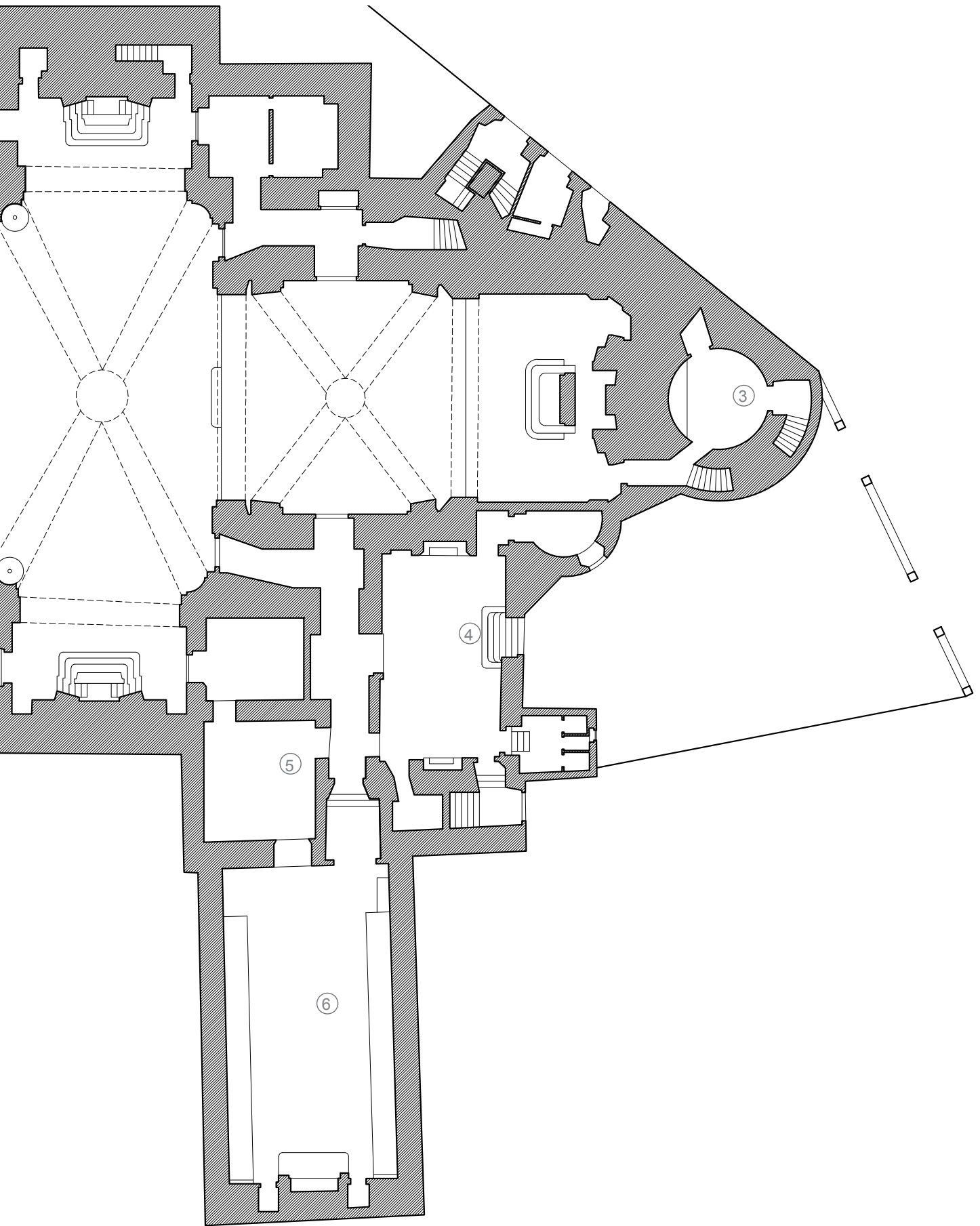
<sup>50</sup> Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina,” IPA.00005258, SIPA, escrito por Maria Simões, Filipa Avellar e Paula Correia em 2004, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258)

<sup>51</sup> José Fernando Canas, “A Igreja de S. Domingos de Lisboa – O Renascer das Cinzas”, Monumentos, nº6 (março 1997), 69

Descrição do estado atual



1- Adro | 2 - Igreja | 3 - Cripta | 4 - Portaria | 5 - Cartório | 6 - Sacristia | 7 - Claustro | 8- Coro Alto



## Descrição do estado atual

Atualmente, do outrora grande convento subsiste apenas a igreja, sendo que a Sul se adossam a ala do claustro, a sacristia e a portaria. O programa adossado define um volume, distinguível do da igreja pelas coberturas diferenciadas em telhados de duas águas.

### Exterior

O alçado principal da igreja (orientado a poente), é antecedido por uma cortina de gradeamento que define um adro. O alçado consiste num único pano de empena, dividindo-se em três registos separados por cornijas. O registo inferior é triplamente perfurado, lateralmente por duas portas de lintel reto, com moldura de cantaria, articulando-se as colunas com o lintel através de volutas, este que é rematado com um tímpano curvo, encimado por moldura recortada que articula a largura dos vãos do registo inferior com os do intermédio. Ao centro, entre as duas portas descritas, está o pórtico principal, palaciano e herdado da patriarcal pré terramoto e de desenho de João Frederico Ludovice. Trata-se de obra de cantaria, constituído por duas colunas de ordem compósita avançadas, atrás e em articulação com o pano de parede estão duas pilastras de desenho semelhante, sobre estes elementos está uma larga varanda com guarda em balaustrada pétreia, entre estes elementos funciona porta de lintel reto, sobre o qual funciona portada de lintel recortado por volutas. O registo intermédio replica a tripla perfuração do inferior. Lateralmente, existem duas janelas retangulares, com cercadura esculpida em pedra que continua a moldura recortada do registo inferior, o detalhe da escultura é maior ao nível superior, onde se desenvolve tímpano triangular. Ao centro, é continuado o pórtico principal pelo desenvolvimento duma janela de sacada, coroada por tímpano curvo que assenta sobre duas pequenas colunas compósitas. Separando o registo intermédio do superior, existe uma acentuada cornija. O registo superior é o do remate da empena de duas águas, consistindo num frontão articulado por aletas, ao centro existe um grande óculo circular, sobre o qual se ostentam as armas heráldicas do Reino de Portugal e da Ordem de S. Domingos. Os cunhais são encimados por fogaréus e no vértice do frontão está o crucifixo.

Atualmente, a igreja tem enquadramento urbanístico, encontrando-se flanqueada a sul e a norte. Deste modo, o alçado sul volta-se para o logradouro do quarteirão em que se insere. Sendo apenas visível uma área da parede, onde se encontram dois conjuntos de quatro vãos. Os quatro vãos do alinhamento inferior são simples, de desenho retangular, os do registo superior são profundos e em arco. O alçado norte encontra-se completamente absorvido por prédio.

O alçado da cabeceira, orientado a nascente, é antecedido por cortina de gradeamento, com portão, formando um pequeno pátio que garante o acesso à sacristia. À direita encontra-se o volume cilíndrico da cripta, em cantaria e dividido em quatro registos por frisos. O volume é coroado por beirado, que se prolonga pelo volume mais recuado da sacristia e da portaria, espaços a que se acede por porta com moldura pétreia. Sobre o telhado de duas águas deste volume está a torre sineira, uma construção simples, de planta quadrada e encimada por coruchéu piramidal.



Fig.43. Vista aérea da Igreja de S. Domingos de Lisboa. © IPA.00005258, FOTO.00524045



Fig.45. Vista para a fachada principal da Igreja de S. Domingos. © DGPC. <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70368>



Fig.44. Vista para as traseiras da Igreja de S. Domingos, à frente vê-se o gradeamento, à direita a cripta e à esquerda o volume da sacristia e da torre sineira. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00524045





Fig.46. Nave da Igreja de S. Domingos. © CML | DMC | DPC | José Vicente 2015.



Fig.48. Nave da Igreja de S. Domingos. CML | DMC | DPC | José Vicente 2015.



Fig.47. Cruzeiro, transepto e capela mor da Igreja de S. Domingos. © CML | DMC | DPC | José Vicente



Fig.49. Altar-mor da autoria de Ludovice. © Viktor Gregoriev, <http://vgrigoriev.ru/2019/portugal-lisboa20/>

## ***Interior***

### **1 - Igreja**

Passando-se através do pórtico de Ludovice, e depois pelo guarda vento, estamos sob o coro alto. Espaço de pé direito rebaixado por laje com travejamento de madeira assente em dois conjuntos de pilastras geminadas de secção quadrangular. Neste espaço de entrada, à esquerda, encontra-se o batistério e alguns cartazes que relatam o incêndio de 1959; à direita está o espaço de controlo de visitantes e de venda de artigos religiosos.

Dando alguns passos, encontramos-nos no espaço da nave única. Na nave, o pavimento é revestido a pedra lioz branca, apresentando desgaste, fendas, fissuras e fraturas, é sistematizado por dois desníveis simétricos, estes que são ocupados por fileiras de oito cadeiras com genuflexório contínuo. Próximo das paredes laterais, o pavimento é em xadrez de lajetas quadradas de mármore. Os alçados laterais interiores são concebidos em três registos, o inferior, e maior, consiste em quatro capelas pouco profundas enquadradas por grandes arcos de pedra lascada e fendilhada pela ação do calor do incêndio de 1959. Estas capelas são intercaladas por conjuntos de duas colunas gigantes de pedra igualmente lascada e fendilhada, cujos capitéis (hoje massas disformes) se encontram na transição do segundo para o terceiro registo. As capelas das extremidades são mais profundas. O segundo registo divide-se do primeiro por um friso, sendo ocupado por janelas de moldura em pedra, cujos eixos verticais coincidem com os das capelas. O terceiro registo é o do lançamento da abóbada de canhão, revestida a estuque e pintada com pequenas variações de tonalidade. Ainda no registo superior, a eixo com as capelas e as janelas do registo inferior, existem quatro janelas com moldura pétrea. Pela existência destas janelas, a abóbada de canhão da nave é intersectada por lunetas cilíndricas que articulam as janelas com o lançamento da abóbada.

O transepto também alberga capelas nas suas extremidades, porém, estas são de tipologia diferente. De cada lado, estas capelas são delimitadas por um par de colunas compostas, as interiores avançadas e as exteriores recuadas. Estas colunas suportam um coroamento de cantaria escultórica, enquadrando uma janela retangular. O embasamento das colunas é alto e simples. O altar é em tudo semelhante aos das capelas laterais da nave. De cada lado do embasamento existe uma estreita porta cega. As abóbadas deste espaço são de canhão, perpendicular com o da nave, deste modo, o cruzamento das abóbadas resulta numa abóbada ogival. O pavimento deste espaço reproduz o revestimento da nave em lioz branco, porém, no cruzeiro, é utilizado também o lioz rosa, num desenho estereotómico que replica no pavimento o desenho da abóbada sobreposta.

Ao fundo da nave existe arco toral de volta perfeita, passando-o e subindo três degraus, entra-se na capela-mor concebida por Ludovice. Espaço de planta retangular, com dois tramos. O pavimento é revestido a madeira. Os alçados laterais são simétricos, revestidos a pedra lascada, denunciando os dois tramos pela presença de pilastras geminadas. No primeiro tramo a abóbada é uma réplica da do cruzeiro, as paredes são ocupadas por duas colunas em pedra e com grandes lacunas, a meio do tramo existem duas portas com moldura pétrea disforme, sobre estas



encontram-se duas janelas cegas, provocando lunetas na abóbada. O segundo tramo apresenta paredes cegas e uma abóbada de canhão perforada por duas lunetas simétricas pelo posicionamento de duas janelas. Ao fundo deste tramo encontra-se o altar-mor, conjunto escultórico em pedra onde, mesmo com lacunas e fraturas, se distingue valor artístico, ao centro existe Sacrário em talha dourada, ladeado por dois pares de colunas coríntias, de cada lado das colunas estão mísulas com estátuas de S. Francisco e de S. Domingos, sob cada mísula está uma porta, a do lado norte é cega, a do lado sul dá acesso a uma sala de arrumos de planta circular.

## **2 - Cripta**

Na sala de arrumos atrás do altar-mor, está o espaço da cripta. Esta é uma sala de planta circular, com pavimento de ladrilho, com silhar de azulejos policromos, interrompido por bancada circular e por simulações de corredores sem saída (de pouca profundidade e baixo pé-direito).

## **3 - Portaria**

Do braço direito do transepto, acede-se a corredor com planta em L, aqui, à esquerda, está a portaria. Espaço de planta retangular, com pavimento de grés branco e preto. Até meia altura, a portaria é revestida por azulejos historiados. Acima, a parede é revestida por reboco pintado a branco. O teto é em abóbada de canhão, vencida por dois arcos. Nas cabeceiras da sala existe composição arquitetónica de cantaria de mármore.

## **4 - Cartório**

Do corredor em L, acede-se ao Cartório, de planta quadrada e com pavimento de tijoleira. Até um terço da altura, as paredes são revestidas por silhar de azulejo. Acima, as paredes são rebocadas grosseiramente e pintadas a branco. A sala possui vão cego, em arco de cantaria. O teto é plano, possuindo vigas. A iluminação natural é garantida por claraboia. Desta sala acede-se a outra de planta retangular, também interior e de dimensões menores, apresentando as suas paredes o aparelho de pedra.

## **5 - Sacristia**

Ao fundo do corredor em L está a sacristia. Este espaço de planta retangular tem pé direito alto, ao centro existe pia rasa e alta. A abóbada é de caixotões. As paredes são pintadas a branco, perforadas por quatro janelões cegos e por quatro portas - destas, três são cegas, pela quarta acede-se a arrecadação. Lateralmente, as paredes são ocupadas por arcazes de Pau-Santo, sobre cada um e ao centro, existem lápides em mármore. Na parede fundeira da sacristia está um altar de mármore colorido.

## **6 - Claustro**

No transepto sul, existe porta que garante acesso à ala do claustro que ainda pertence à igreja. Hoje, a ala apresenta oito tramos. A cada tramo estão associados, nas paredes laterais, dois arcos de volta perfeita, sendo a divisão entre os tramos feita também por arcos de volta perfeita.



Fig.53. Cripta, à esquerda vê-se a simulação de corredor. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00562881



Fig.51. Portaria, à direita está a porta para o corredor, ao fundo a composição arquitetónica de mármore, à direita o acesso ao exterior. © CML | DMC | DPC | © José Vicente.

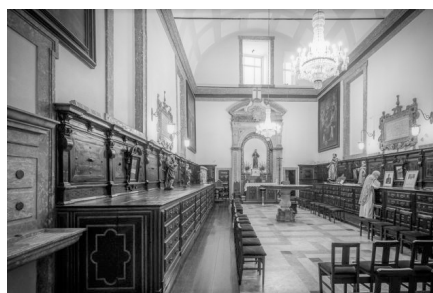


Fig.52. Sacristia, dos lados veem-se os arcazes de Pau-Santo e ao fundo o altar em cantaria de mármore. © CML | DMC | DPC | José Vicente 2015



Fig.50. Vista para a ala do claustro que ainda pertence à igreja de S. Domingos. © Projecto LXconventos. DSCF8237.

ta. Na parede lateral direita (que corresponde à parede lateral esquerda da igreja) encontram-se alguns túmulos de senhores e senhoras nobres.

### **7 - Coro-Alto**

No sistema de acessos que se encontra naquele que seria o nono tramo do claustro, está uma escada de acesso ao coro-alto. Este ocupa toda a largura da nave, sobre a laje de traves de madeira já descrita. A laje possui varanda de estrutura metálica e paramento em acrílico. A parede oposta à varanda, é correspondente à parede do alçado frontal da igreja.

## Projeto

### *Arquiteto Coordenador*

O projeto de restauro da igreja de S. Domingos foi promovido pela Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, como tal, a identificação dum arquiteto coordenador da equipa de projeto apresenta uma certa dificuldade. O “Guia de Arquitectura de Lisboa” identifica o arquiteto José Fernando Canas como o autor do projeto.<sup>52</sup> A atribuição da autoria do projeto a este arquiteto é natural, uma vez que no decorrer da obra o arquiteto desempenhou o cargo de Diretor dos Serviços dos Monumentos de Lisboa, tendo acompanhado e prestado largo apoio técnico.

José Fernando Canas toma notícia do incêndio de 1959 na igreja de S. Domingos pelos jornais, quando tinha 7 anos de idade. Em 1977 termina o seu curso na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, no ano e na escola em que também se formaram os arquitetos João Luís Carrilho da Graça, Manuel Graça Dias e José Manuel Fernandes. Após a conclusão dos seus estudos, o arquiteto trabalhou no Gabinete de Apoio Técnico de Valença do Minho até 1982, tendo feito um interregno entre 1979 e 1980, altura em que realiza uma pós-graduação em recuperação e preservação do património. À data, o património não era objeto de tanto interesse por comparação aos nossos dias, em toda a Europa existiam apenas 3 locais onde se podia frequentar uma pós-graduação semelhante à que o arquiteto José Fernando Canas frequentou, em York, no ICCROM em Roma, e em Bruges. Sendo fácil o acesso a concurso a bolsas para Bruges, Fernando Canas concorre, sendo-lhe atribuída bolsa de estudo para o ano letivo de 1979-1980, período em que realiza a sua pós-graduação.

Após a conclusão da sua pós-graduação, o arquiteto regressa a Portugal e ao seu emprego no Gabinete de Apoio Técnico de Valença do Minho, onde permanece até 1982, ano em que fica em primeiro lugar no concurso aberto pela Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, tendo aí trabalhado até à extinção dessa Direção em 2007. Em 1993 passa a desempenhar o cargo de chefe de divisão e em 1994 torna-se Diretor dos Serviços Regionais dos Monumentos de Lisboa.

Após a extinção da DGEMN, Fernando Canas continua a trabalhar no IGESPAR até à sua extinção em 2011, a partir do momento em que passa a trabalhar na DGPC, onde termina a sua vida profissional em 2014, ano em que se reformou.<sup>53</sup>

Questionado quanto aos projetos mais significantes da sua carreira, o arquiteto aponta 3 projetos desenvolvidos no âmbito da sua atividade profissional na DGEMN, no IGESPAR e na DGPC.

A recuperação do pavilhão de D<sup>a</sup> Maria no Palácio Nacional de Queluz, durante os anos 80, é o primeiro projeto indicado pelo arquiteto, que admite ter sido este que mais tempo o ocupou. Este pavilhão é a parte mais recente do palácio de Queluz, como o nome indica já foi feito no reinado de D<sup>a</sup> Maria I. Tendo sido alvo de reformulação nos anos 50, data em que o estado português decidiu transformá-lo na residência dos chefes de estado estrangeiros em visita oficial a Portugal. A manutenção do pavilhão foi sendo negligenciada pelo decrescente uso do espaço, até que em 1980, encontrando-se num estado “calamitoso”, é intervencionada numa operação de renovação e restauro multidisciplinar.

<sup>52</sup> Michel Toussaint, Maria Daniela Alcântara e Patrícia Bento d’Almeida, *Guia de Arquitectura de Lisboa 1948-2013*, (A+A Books, Lisboa 1993), 33

<sup>53</sup> José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020



Fig.54. Projeto de Carlos Ramos para o Rossio, 1934, tinta-da-china e aguada s/ papel, colado em madeira. © Jornal Arquitectos 255, nº 3 (2017)



Fig.55. Projeto de Cotineli Telmo para o Rossio, 1935, tinta-da-china s/ papel. © Jornal Arquitectos 255, nº 3 (2017)

<sup>54</sup> Norberto Lopes (diretor), “Das ruínas de S. Domingos ergueram-se ainda hoje pequenos focos de incêndio logo extintos pelos bombeiros de piquete”, *Diário de Lisboa*, 15 de agosto, 1959

<sup>55</sup> Paula Melâneo, “Exposição A Lisboa que Teria Sido - Uma visão sobre a necessidade de mudança”, *Jornal Arquitectos* 255, nº 3 (2017)

<sup>56</sup> Manuel Maria Múrias (diretor), “Restaurar São Domingos”, *A Rua*, 19 de janeiro, 1978

<sup>57</sup> «É reconhecida à Igreja Católica em Portugal a propriedade dos bens que anteriormente lhe pertenciam e estão ainda na posse do Estado (...) salvo os que se encontrem actualmente aplicados a serviços públicos ou classificados como «monumentos nacionais» ou como «imóveis de interesse público» - *L. Card. Maglione, Eduardo Augusto Marques, Mario De Figueiredo, Vasco Francisco Caetano De Quevedo, Inter Sanctam Sedem Et Rempubliam Lusitanam Sollemnes Conventiones, Cidade do Vaticano, 7 maio 1940, [https://www.vatican.va/roman\\_curia/secretariat\\_state/archivio/documents/rc\\_seg-st\\_19400507\\_santa-sede-portogallo\\_po.html](https://www.vatican.va/roman_curia/secretariat_state/archivio/documents/rc_seg-st_19400507_santa-sede-portogallo_po.html), acedido a 8 de janeiro de 2020*

<sup>58</sup> Manuela Goucha Soares, “Era a mais bela igreja de Lisboa. Ardeu e exhibe as cicatrizes com orgulho”, *Edições Expresso*, 13 de agosto, 2019, <https://leitor.expresso.pt/diario/terca-41/html/caderno1/temas-principais/era-a-mais-bela-igreja-de-lisboa.-ardeu-e-exibe-as-cicatrizes-com-orgulho>

<sup>59</sup> “O cónego Correia de Sá não desiste das suas diligências na referida Direção geral, sempre infrutíferas por falta de verba” - Manuel Maria Múrias (diretor), “Restaurar São Domingos”, *A Rua*, 19 de janeiro, 1978

Fernando Canas recorda ainda o seu trabalho no Palácio de Belém a título de exemplo numa tipologia de obra que foi comum na sua carreira. Este edifício classificado enquanto Monumento Nacional funciona enquanto sede da presidência da república, como tal, a sua intervenção conjugou o restauro e a conservação com intervenções que asseguram o funcionamento condigno deste serviço.

Dos sete anos em que trabalhou no IGESPAR e depois na DGPC, o arquiteto destaca o Convento de Cristo de Tomar, que admite ser o dos seus imóveis portugueses prediletos. Desse período destaca ainda o seu trabalho enquanto consultor, demonstrando orgulho na consultoria que prestou para o novo arranjo do terreiro do Palácio Nacional de Mafra.

### Motivação

O restauro de S. Domingos de Lisboa que se estuda é indissociável do incêndio de 1959, acontecimento que destruiu a cobertura abobadada da igreja e deixou grandes marcas nas cantarias interiores. A igreja ficou num estado que a imprensa da altura classificou de “ruína”.<sup>54</sup>

Como já foi referido, houve bastante especulação em relação ao futuro das “ruínas” da igreja de S. Domingos. Na verdade, em 1934, a Câmara Municipal de Lisboa lançou um concurso para repensar a monumentalidade do Rossio, neste participaram Carlos Ramos e Cottinelli Telmo. Deste concurso surgiu a ideia de alargar o rossio, compreendendo a Praça da Figueira, sendo necessária a eliminação da igreja de S. Domingos para a concretização desta ideia.<sup>55</sup> Alguns jornais fazem referência a vozes que, em detrimento da igreja de S. Domingos, se levantavam em favor das exigências de trânsito e estacionamento, outras que defendiam a substituição da igreja por uma catedral no centro da Praça da Figueira.<sup>56</sup>

Apesar de toda a especulação, ou precisamente devido à especulação, associada ao facto de o edifício ser propriedade do Estado (nos termos do disposto no artigo VI da Concordata entre a Santa Sé e a República Portuguesa<sup>57</sup>), o cónego Correia de Sá apressou-se em garantir a celebração do culto na igreja. Logo na manhã seguinte a missa foi transferida para a Igreja de Nossa Senhora do Socorro, e passada uma semana, já se celebrava a eucaristia na sacristia da igreja. Nos meses seguintes a missa foi sendo celebrada na sacristia, quando chovia, e até mesmo a céu aberto, na nave da igreja. Segundo o padre Vítor Gonçalves, o seu antecessor, cónego Correia de Sá, terá arranjado “cadeiras desdobráveis para substituir os bancos da missa” destruídos pelo fogo. Esta situação continuou até ao final de 1960, altura em que a paróquia conseguiu cobrir a igreja por uma grande cobertura provisória de duas águas e em chapa.<sup>58</sup>

Enquanto a “ruína” continuava a ser usada para culto, as entidades responsáveis chegavam à conclusão de que a igreja de S. Domingos devia ser mantida, competindo a tarefa à Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, isto porque se tratava dum Monumento Nacional e de propriedade do Estado. Em 1978, o semanário “A Rua” dava conta das diligências junto da DGEMN por parte do cónego Correia de Sá, diligências infrutíferas por existir “falta de verba”<sup>59</sup>



Desde a colocação da cobertura provisória de chapas de alumínio apoiadas em estrutura metálica, até aos anos 90, a DGEMN foi desenvolvendo obras de conservação de caráter paliativo.<sup>60</sup>

Entretanto, foi crescendo o interesse político na conservação da igreja de S. Domingos, até que a Secretaria de Estado da Cultura requer um parecer ao Instituto Português do Património Cultural, relativamente ao estado de conservação da igreja. Este parecer, datado de 14 de julho de 1988, foi a chave que abriu todo o processo, tendo definido desde logo quatro recomendações que se tornaram nos objetivos do projeto: Na primeira recomendação, o conselho consultivo do IPPC aconselha a integração da resolução da cobertura nos critérios duma futura intervenção; O segundo ponto alerta que a reposição do estado anterior ao incêndio não deve ser encarado como um fim a atingir, aconselhando-se a aceitação da história do monumento; No terceiro ponto aconselha-se a promoção dum Plano de Salvaguarda; O quarto ponto, concluindo os anteriores, aconselha a elaboração de um “Projecto de Recuperação da Igreja”.<sup>61</sup>

### **Troca de Correspondência**

Após o parecer do IPPC, é trocada correspondência na DGEMN relativamente à igreja de S. Domingos. Em dezembro de 1990, o arquiteto Quirino da Fonseca, da Direção de Serviços Regionais de Monumentos de Lisboa, escreve ao Diretor de Serviços e ao Diretor Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Na sua informação, Quirino da Fonseca relembra que as obras de conservação na cobertura da igreja previstas para o ano de 1990 não se realizaram por se ter investido na consolidação das alvenarias e das cantarias da fachada principal. A informação assume a necessidade duma solução definitiva para a cobertura, de modo a evitar o agravamento do estado de conservação do interior da igreja, admitindo que os trabalhos que a igreja exigia eram “muito mais complexos do que à primeira vista pareciam”, apontando várias situações preocupantes no estado de conservação das alvenarias e cantarias da igreja que se vinham a ignorar desde o incêndio de 1959. Em conclusão, Quirino da Fonseca reconhece que “Há na realidade qualquer coisa de estranho e espiritual, para quem ali se acolhe. Por tudo isso deve-se procurar manter aquele imóvel, de forma a que possa estar aberto ao culto com segurança para os utentes, ao mesmo tempo com a dignidade que o monumento merece”.<sup>62</sup>

No crescente interesse pela Igreja de S. Domingos, em fevereiro de 1991, Vasco Costa, Diretor-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais escreve ao Bispo Auxiliar de Lisboa D. Albino Cleto. Na sua carta, o Diretor-Geral assegura o propósito firme de iniciar ações de proteção e recuperação da Igreja, propondo ao Patriarcado de Lisboa o desenvolvimento de potencialidades do conjunto, nomeadamente a constituição dum espaço museológico, a criação dum percurso de visitantes e ainda a realização de concertos. Submetendo estes aspetos à apreciação do destinatário, o remetente assegura que se procurará que as obras causem o menor transtorno à utilização do espaço.<sup>63</sup>

As pretensões de desenvolvimento de potencialidades culturais por parte da DGEMN foram notícia em setembro de 1991 no *Público*: o



Fig.56. Desmorte da cobertura em chapa metálica existente. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00112192



Fig.57. Nave da igreja durante as demolições, no chão está o entulho da cobertura existente. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00112192

<sup>60</sup> Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina,” IPA.00005258, SIPA, escrito por Maria Simões, Filipa Avellar e Paula Correia em 2004, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5258)

<sup>61</sup> Instituto Português do Património Cultural para Secretaria de Estado da Cultura – Lisboa, 14 de julho, 1988, SIPA, PTDGEMN:DRML-002-1659/21.

<sup>62</sup> Arquiteto chefe de divisão Quirino da Fonseca para Arquiteto Diretor de Serviços para Diretor Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Lisboa, 7 de dezembro, 1990, SIPA, PTDGEMN:DRML-002-1659/21.

<sup>63</sup> Diretor-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais Vasco Martins Costa para Bispo D. Albino Cleto, Lisboa, 8 de fevereiro de 1991, SIPA





Fig.58. Inserção do tubo de aço galvanizado no furo vertical executado no coroamento das paredes laterais da nave. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00112195

*jornal dava conta do estado em que se encontrava a igreja, classificando-a enquanto “mendigo de pedra”, fazendo referência aos serviços contínuos que ocorriam na igreja (oito por dia), e aos turistas que visitavam a igreja não compreendendo as paredes enegrecidas e as pedras lascadas. Entrevistado pelo Público, Vasco Costa, Diretor-Geral dos Monumentos Nacionais, defendendo as pretensões de desenvolvimento de programa cultural na igreja, afirma que: “O património deve ter vida. Recuperar só por recuperar não tem interesse, é necessário encontrar utilizações para o património.”<sup>64</sup>*

A resposta da parte do Patriarcado é emitida apenas a 9 de outubro de 1991, sendo redigida pelo Bispo Auxiliar D. Albino Cleto. A resposta do Patriarcado é sistematizada em quatro pontos: o primeiro esclarece a situação jurídica, assumindo que a igreja é propriedade do Estado, o Patriarcado afirma que é o proprietário que deve intervir nas obras de “conservação, reparação e restauro” da igreja, lembrando que estando entregue à Igreja Católica, o seu programa se resume na palavra “culto”; O segundo ponto lembra os valores da igreja, fazendo uma breve alusão à história do antigo Convento e à utilização atual do espaço, enquanto sede de paróquia e enquanto lugar de culto católico mais frequentado na Baixa lisboeta; O terceiro ponto estabelece enquanto ações prioritárias a substituição da cobertura e a consolidação das paredes, estabelecendo ainda o aceitável para o patriarcado, defende-se o programa litúrgico da igreja, repudia-se um restauro que seja a reconstrução fiel da situação pré-incêndio, não se aceita a redução de espaços, aconselha-se a valorização dos sinais históricos e o melhoramento das condições de utilização dos espaços; No último ponto, o patriarcado responde diretamente às propostas de “desenvolvimento de potencialidades” apresentadas pela DGEMN, afirmando que estará disposto a considera-las desde que não desvirtuem a “sacralidade do lugar.”<sup>65</sup>

Talvez por o Patriarcado não ter acolhido com o entusiasmo esperado a adaptação dos espaços da igreja a um novo programa, a pretensão é posta de lado. Foi ainda explorada a hipótese de estender a intervenção ao claustro, do qual apenas a ala norte pertence à igreja, chegaram a ser estabelecidos contactos entre o patriarcado e os proprietários, porém estes esforços foram infrutíferos. A intervenção finalmente levada a cabo e aqui objeto de análise foi guiada pela determinação da Igreja em manter o edifício dedicado acima de tudo ao culto; se tivesse sido outra a posição do proprietário, a intervenção teria possivelmente sido muito diversa. Neste panorama, a DGEMN avança com o projeto em 1992 para as obras de “conceção/construção de coberturas da nave, transepto e capela-mor”.

### **Concurso e adjudicações**

A memória descritiva desse projeto tem data de 30 de março de 1992, sendo assinada pelo arquiteto assessor João Seabra. Este documento demonstra a intenção de substituir a cobertura provisória colocada após o incêndio de 1959 por uma nova com um esquema de águas “semelhante ao original”, de forma a repor o desenho e a materialidade do telhado amansardado da nave. Apesar da intenção de reposição de qualidades arquitetónicas, o projeto defende uma estrutura de asnas

<sup>64</sup> Guilherme Paixão, “Igreja de S. Domingos abre as portas à cultura”, Público, 7 de setembro, 1990, SIPA

<sup>65</sup> Bispo D. Albino Cleto para Diretor-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais Vasco Martins Costa, Lisboa, 9 de outubro de 1991, SIPA

metálicas e não em madeira, como na situação pré-incêndio. A memória descritiva esclarece que apesar de não se incluir a execução dos tetos na empreitada, estes seriam feitos posteriormente, devendo ter-se em conta esta intenção na conceção das estruturas metálicas - exigiu-se assim a consideração das superfícies curvas das abóbadas, chamando-se à atenção para os cruzamentos de abóbadas e lunetas.<sup>66</sup>

Em abril do mesmo ano é anunciado o concurso público em Diário da República. Nesse anúncio foi definido um prazo de execução da empreitada de 180 dias e foram estabelecidos os seguintes critérios para a adjudicação, por ordem decrescente de importância, “maior garantia de boa execução e qualidade técnica, menor preço e menor prazo de execução”.<sup>67</sup>

O auto de aberturas das propostas obtidas data de 7 de julho de 1992, na Direção de Serviços Regional de Monumentos de Lisboa, nessa ocasião foram apresentadas 5 propostas, sendo todas admitidas a concurso. No mês seguinte, o engenheiro civil estagiário da DGEMN Carlos Correia elabora um parecer sobre a conceção técnica das propostas, avaliando cada uma atendendo aos trabalhos de construção civil e aos trabalhos de metalomecânica. Nos trabalhos de construção civil, a primeira classificada foi a proposta da empresa Proconstroi – Gabinete de Estudos, Projectos e Realização de Obras, SA; atendendo aos trabalhos de metalomecânica, foi vencedora a empresa Valvaz – Investimentos Imobiliários e Turísticos. Somando todas as pontuações, a primeira classificada foi a empresa ValVaz, porém, por não ser a melhor proposta no âmbito da construção civil, o parecer técnico propôs a negociação de “um conjunto de medidas vinculativas à execução do projeto, no sentido do arranjo de uma conceção global mais acertada”. Nesse sentido, realizou-se reunião a 13 de agosto de 1992, onde representantes da empresa Valvaz e da DGEMN acordaram que a proposta da empresa, sem alterações orçamentais, consignaria o conjunto de “medidas vinculativas” propostas pela DGEMN.<sup>68</sup>

A adjudicação da empreitada à firma vencedora ocorreu em agosto de 1992, iniciando-se as obras desde logo. Já no decorrer das obras, a DGEMN elaborou o projeto de “conceção/construção de coberturas da nave, transepto e capela-mor – trabalhos complementares”, consistindo no projeto de execução de cambotas em madeira e elementos metálicos e estrutura adequada ao recebimento de placas de estafe para os tetos da nave da igreja. A memória descritiva desses trabalhos, assinada pelo Arquiteto Diretor de Serviços Nuno de Moraes Beirão, data já de outubro de 1992.<sup>69</sup> No dia 11 de Dezembro de 1992 foi assinado o auto de consignação desses trabalhos complementares, tendo sido a adjudicatária a firma ValVaz, a mesma que nesse momento se encontrava a executar a empreitada de construção das coberturas da igreja.<sup>70</sup>

Mais tarde, já em Junho de 1993, a DGEMN, nas pessoas do então Arquiteto Diretor de Serviços Regionais de Monumentos de Lisboa, José Fernando Canas, e do Engenheiro Civil de 2º Classe Carlos Matias da Silva, elabora o projeto de “conceção/construção de coberturas da nave, transepto e capela-mor – obra complementar – 2ª Fase”, referindo-se este à execução dos tetos da capela-mor e do transepto.<sup>71</sup> Continuando a empresa Valvaz a executar obras na igreja, o Auto de Consignação de Trabalhos datado de 18 de novembro de 1993 adjudica-lhe os trabalhos descritos nesse projeto.<sup>72</sup>

<sup>66</sup> João Seabra, “Memória”, Igreja de S. Domingos de Lisboa – Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor, Lisboa, 30 de março de 1992, SIPA

<sup>67</sup> Diário da República n.º 113/2009, Série III de 1992-04-29 (Lisboa: Ministério das Obras Publicas, Transportes e comunicações). <https://dre.pt/application/conteudo/4382697>

<sup>68</sup> Carlos Correia, “Parecer sobre a conceção técnica das propostas apresentadas em concurso”, *Igreja de S. Domingos de Lisboa – Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor, Lisboa, 30 de março de 1992, SIPA*

<sup>69</sup> Carlos Matias da Silva e Nuno de Moraes Beirão, “Memória”, Igreja de S. Domingos – Lisboa, Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor – Trabalhos Complementares, Lisboa, outubro de 1992, SIPA.

<sup>70</sup> DGEMN, “Auto de Consignação de Trabalhos Capº 50, Div. 11, Subdiv. 01, Class. Ec- 01 01 03” *Igreja de S. Domingos – Lisboa, Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor – Trabalhos Complementares, Lisboa, 11 de dezembro de 1992, SIPA.*

<sup>71</sup> Carlos Matias da Silva e José Fernando Canas, “Memória”, Igreja de S. Domingos – Lisboa, Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor – Obra Complementar, Lisboa, junho de 1993, SIPA.

<sup>72</sup> DGEMN, “Auto de Consignação de Trabalhos Capº 50, Div. 11, Subdiv. 01, Class. Ec- 01 01 03” *Igreja de S. Domingos – Lisboa, Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor – Obra Complementar, Lisboa, 18 de novembro de 1993, SIPA.*



Fig.60. Montagem da nova estrutura metálica da nave. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00112255



Fig.59. Montagem da nova estrutura metálica do cruzeiro. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00112264

<sup>73</sup> DGEMN, “Auto de Recepção Definitiva Cap<sup>o</sup> 50, Div. 11, Subdiv. 02, Cod. Ec. 07.01.03” *Igreja de S. Domingos – Lisboa, Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor, Lisboa, 25 de novembro de 1995, SIPA.*

<sup>74</sup> “Simultaneamente, seria construída uma cobertura provisória (mas que duraria 33 anos...) com estrutura metálica e forro de estafe em duas águas, o que permitiria a sua reabertura ao culto. A imagem emprestada ao conjunto pelo novo teto de estafe não podia ser mais infeliz. Com efeito, e para além da impertinência da cor verde do estafe, as duas águas reduziam a volumetria da nave e contrastavam, pela negativa, com as paredes interiores. Apesar de tudo, a pujança cenográfica de todo o conjunto impressionava fortemente qualquer visitante.” - José Fernando Canas, “A Igreja de S. Domingos de Lisboa – O Renascer das Cinzas”, *Monumentos*, nº6 (março 1997), 69

<sup>75</sup> José Fernando Canas à Firma Valvaz – Investimentos Imobiliários e Turísticos, Lda, 1 de setembro, 1994, SIPA

<sup>76</sup> Valvaz, “Proposta”, Igreja de S. Domingos – Lisboa, Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor, Lisboa, 1 de julho, 1992, SIPA.

<sup>77</sup> Carlos Correia, “Parecer sobre a concepção técnica das propostas apresentadas em concurso”, *Igreja de S. Domingos de Lisboa – Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor, Lisboa, 30 de março de 1992, SIPA*

## Execução

As obras de construção das coberturas da igreja de S. Domingos iniciaram-se no final do verão de 1992, tendo-se prolongado até ao dia 25 de novembro de 1995 (data da assinatura do auto de recepção definitiva).<sup>73</sup> Este ponto abordará os trabalhos realizados ao longo desses 3 anos, descrevendo-se os procedimentos, materiais utilizados e correspondência trocada entre a entidade adjudicante e adjudicatária nas 3 empreitadas de *Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor; de Trabalhos Complementares; e de Trabalhos complementares - 2ª Fase.*

### 1ª empreitada

#### Demolições

Tarefa primordial na obra foi, obviamente, o desmonte da cobertura “provisória” da igreja, constituída por revestimento em chapa, estrutura metálica e forro de estafe verde. Num artigo escrito na revista *Monumentos*, o arquiteto Fernando Canas, Diretor de Serviços Regionais dos Monumentos de Lisboa à data das obras, referindo-se à cobertura demolida afirma que “a imagem emprestada ao conjunto pelo novo teto de estafe não podia ser mais infeliz” – o autor do artigo defende-se argumentando que a cobertura de duas águas reduzia a volumetria da nave, e que criava um contraste negativo com as paredes interiores que garantiam “pujança cenográfica ao conjunto”<sup>74</sup>

Procederam-se ainda a outras demolições de menores dimensões, nomeadamente no espaço da capela-mor. A 1 de setembro de 1994, aquando de algumas dessas demolições, o arquiteto Fernando Canas numa visita à obra, encontrou o altar-mor sem proteção, caindo sobre ele o entulho despejado através do seu óculo. O arquiteto escreveu de imediato à empresa Valvaz manifestando a “sua surpresa e profundo desgastado” perante o procedimento que classificou de “irresponsabilidade total”, chamando ainda a atenção para escorrimentos de tinta que ocorriam no canto superior esquerdo do cruzeiro.<sup>75</sup>

#### Consolidação de Paredes

Após a remoção da cobertura provisória e de todos os seus materiais de fixação, procedeu-se à regularização da superfície superior das paredes onde a cobertura assentava. Executou-se então uma inspeção ao estado de degradação das paredes, no sentido de identificar as fissuras e fendas existentes.<sup>76</sup> Para a colmatação desta anomalia injetou-se ligante estrutural transparente à base de resinas de epóxi de endurecimento a frio e isento de solvente. O material aplicado em obra não corresponde ao proposto pela firma Valvaz, que consistia numa argamassa à base de cimento de retração compensada e ligeiramente expansiva. Na verdade, a escolha deste material foi uma das “medidas vinculativas” acordadas entre a DGEMN e a Valvaz a 13 de agosto de 1992, reunião onde a construtora aceitou a aplicação do ligante epóxi “ICOSIT KC 220/60, ou produto de qualidade não inferior”.<sup>77</sup>



Ainda na reunião de 13 de agosto de 1992 a construtora aceitou um procedimento não incluído no seu mapa de trabalhos, mas semelhante ao incluído no orçamento duma outra concorrente à empreitada. Este consistiu na execução de furos verticais, de 75mm de diâmetro e 2,5m de profundidade, abertos à rotação a partir do coroamento das paredes laterais de alvenaria. Estes furos foram realizados nas zonas de apoio das asnas da cobertura, em cada um foi então introduzido um tubo de ferro galvanizado de 50mm de diâmetro, um varão de aço de 32mm de diâmetro, sendo ainda injetados com o mesmo ligante estrutural epóxi utilizado na colmatação das fendas.<sup>78</sup>

Para o recebimento das asnas metálicas da cobertura, foi necessária a execução dum lintel de coroamento das alvenarias existentes na nave, transepto e capela-mor. Esse elemento foi executado em betão armado, tendo 30 cm de altura mínima, a esta acrescem 50 cm nas zonas dos apoios das asnas. Esse dentado foi então incorporado na alvenaria existente, com os objetivos da promoção duma melhor consolidação e da melhor distribuição das cargas da cobertura para as paredes. A execução deste lintel teve em conta os algerozes existentes, não lhes negando funcionalidade.<sup>79</sup>

### Estrutura metálica

O parecer técnico da autoria do engenheiro civil estagiário Carlos Correia classifica a proposta da empresa Valvaz como a melhor no âmbito das estruturas metálicas, por essa razão, os procedimentos propostos pela empresa foram os concretizados em obra.<sup>80</sup> A estrutura metálica das coberturas foi executada em aço, sendo constituída por asnas aligeiradas, madres e elementos de contraventamento. O resultado foi uma estrutura ligeira, que minimiza o impacto nas paredes da igreja.

Apesar de não estar incluído na empreitada de *Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor*, a DGEMN previu desde logo a execução de tetos em madeira análogos aos consumidos pelo fogo, foi neste sentido que a memória descritiva estipulou que as novas estruturas metálicas não deveriam obstruir o espaço abaixo das superfícies curvas das abóbadas.

A empresa Valvaz respeitou este pressuposto na sua proposta, propondo uma linha de banzo inferior curva, de acordo com os arcos das abóbadas consumidas pelo fogo. A linha de banzo superior das asnas também foi concebida respeitando a inclinação do telhado existente antes do incêndio de 1959. Os valores do arco e da inclinação foram indicados pela DGEMN, que os aferiu pela análise das empenas.<sup>81</sup> As asnas são construídas em perfis laminados UPN, sendo as suas ligações obtidas por soldadura. Estas foram dispostas com um afastamento de 3,8m entre si, tendo em conta os vãos existentes no registo superior das paredes laterais onde descarregam. A sua fixação ao lintel de betão foi feita por chumbadouros em aço, os seus apoios são fixos num dos lados e deslizantes do outro – potenciando assim a resistência sísmica da estrutura da cobertura. Para potenciar a estabilidade da estrutura da cobertura foram também introduzidos contraventamentos em varões de aço longitudinais ao desenvolvimento da nave.<sup>82</sup>

Sobre as asnas foram montadas as madres. Estas consistem



Fig.61. Montagem do ripado em perfis de chapa sobre a estrutura metálica. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00112195



Fig.62. Telhado da igreja revestida a telha lusa pigmentada. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00112218

<sup>78</sup> Idem

<sup>79</sup> Valvaz, "Proposta", Igreja de S. Domingos – Lisboa, *Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor*, Lisboa, 1 de julho, 1992, SIPA.

<sup>80</sup> Carlos Correia, "Parecer sobre a concepção técnica das propostas apresentadas em concurso", *Igreja de S. Domingos de Lisboa – Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor*, Lisboa, 30 de março de 1992, SIPA

<sup>81</sup> Carlos Matias da Silva e José Fernando Canas, "Memória", Igreja de S. Domingos – Lisboa, *Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor*, Lisboa, 30 de março de 1992, SIPA.

<sup>82</sup> Valvaz, "Proposta", Igreja de S. Domingos – Lisboa, *Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor*, Lisboa, 1 de julho, 1992, SIPA.



Fig.63. Fotografia do final da 2ª empreitada, vê-se a cobertura já com revestimento de estafe pintada a branco. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.0054195.



Fig.64. Fotografia do final da 3ª empreitada, a fundo vê-se a cobertura da capela mor. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00112217.

em perfis de laminado IPN (em forma de I), com 1,2m de distância de afastamento entre si, e aparafusadas no seu cruzamento com as asnas. Com o objetivo de compensar os efeitos da variação de temperaturas, as madres têm duas juntas de dilatação a cada terço do comprimento total da nave da igreja.<sup>83</sup>

Cada água da cobertura possui duas inclinações distintas, seguindo a tipologia de cobertura amansardada anterior ao incêndio de 1959. Atendendo a esta especificidade, foi necessário aplicar uma viga de mansarda. É este elemento, construído em aço, que suporta o beirado do telhado superior, resolvendo o encontro com o telhado inferior.<sup>84</sup>

Todas as superfícies metálicas da estrutura já descrita foram decapadas por jato abrasivo, sendo-lhes depois aplicado um esquema de pintura de base epoxídica: primário epoxídico de 2 componentes de alto teor de zinco; intermédio de alta espessura de óxido de ferro; e por fim, esmalte epoxídico.<sup>85</sup> Em relação à construção e à proteção das estruturas metálicas, o engenheiro civil estagiário e redator do parecer técnico, Carlos Correia, classifica a solução como “um adequado sistema construtivo”.<sup>86</sup>

Na memória descritiva do projeto, define-se que se deve empregar “forro em chapa isotérmica, tipo Alaço.”<sup>87</sup> A empresa Valvaz cumpre esta pretensão, e em obra foi aplicado o forro sugerido pela memória descritiva da DGEMN. Este forro, com acabamento de alumínio à cor natural foi aplicado sobre as madres, sendo-lhes aparafusado. A união entre chapas fez-se por tubo quadrado e a cumeeira foi rematada com chapa de aço aluminizada.<sup>88</sup>

<sup>83</sup> Idem

<sup>84</sup> Valvaz, “Proposta”, Igreja de S. Domingos – Lisboa, *Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor*, Lisboa, 1 de julho, 1992, SIPA.

<sup>85</sup> Idem

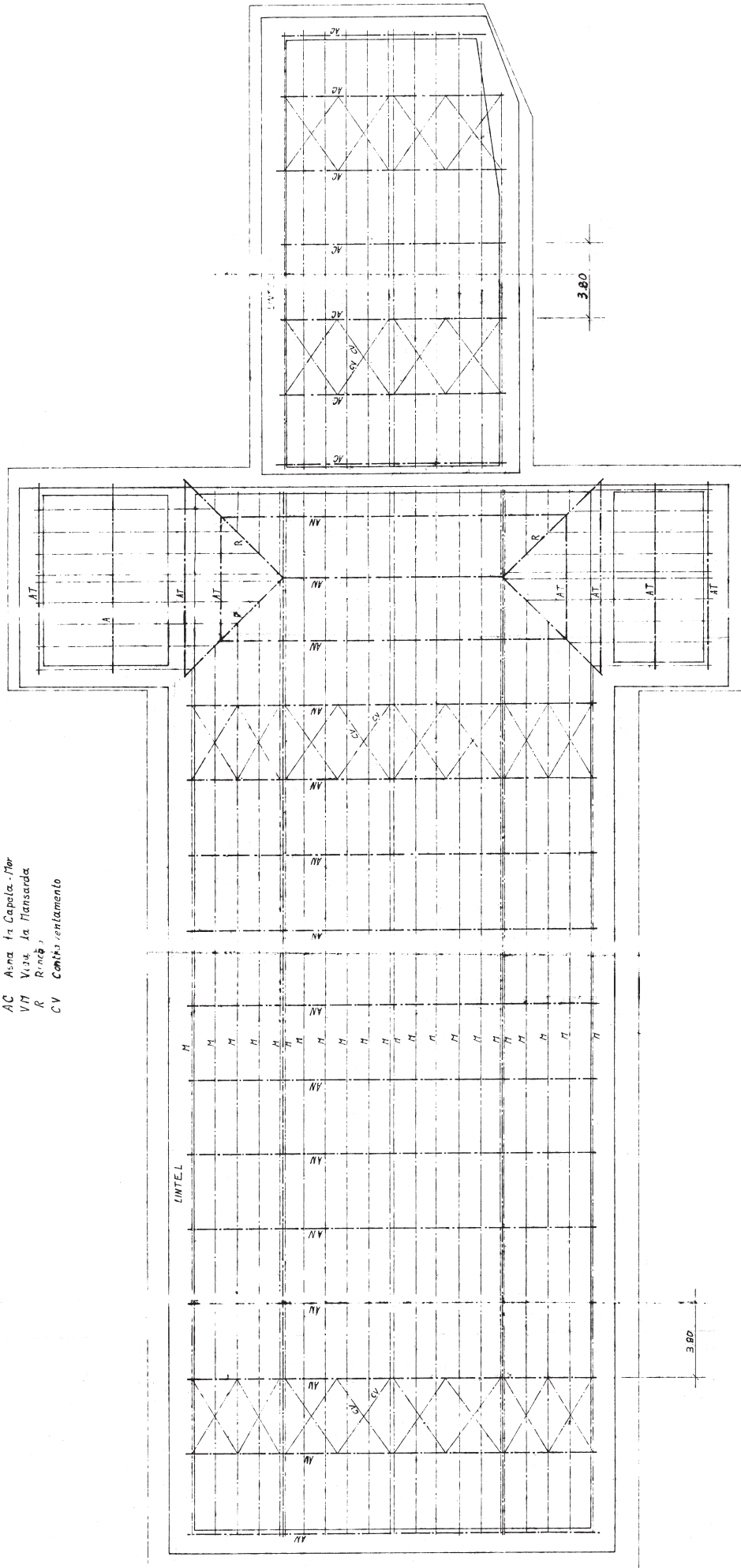
<sup>86</sup> Carlos Correia, “Parecer sobre a concepção técnica das propostas apresentadas em concurso”, Igreja de S. Domingos de Lisboa – Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor, Lisboa, 30 de março de 1992, SIPA

<sup>87</sup> João Seabra, “Memória”, Igreja de S. Domingos de Lisboa – Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor, Lisboa, 30 de março de 1992, SIPA

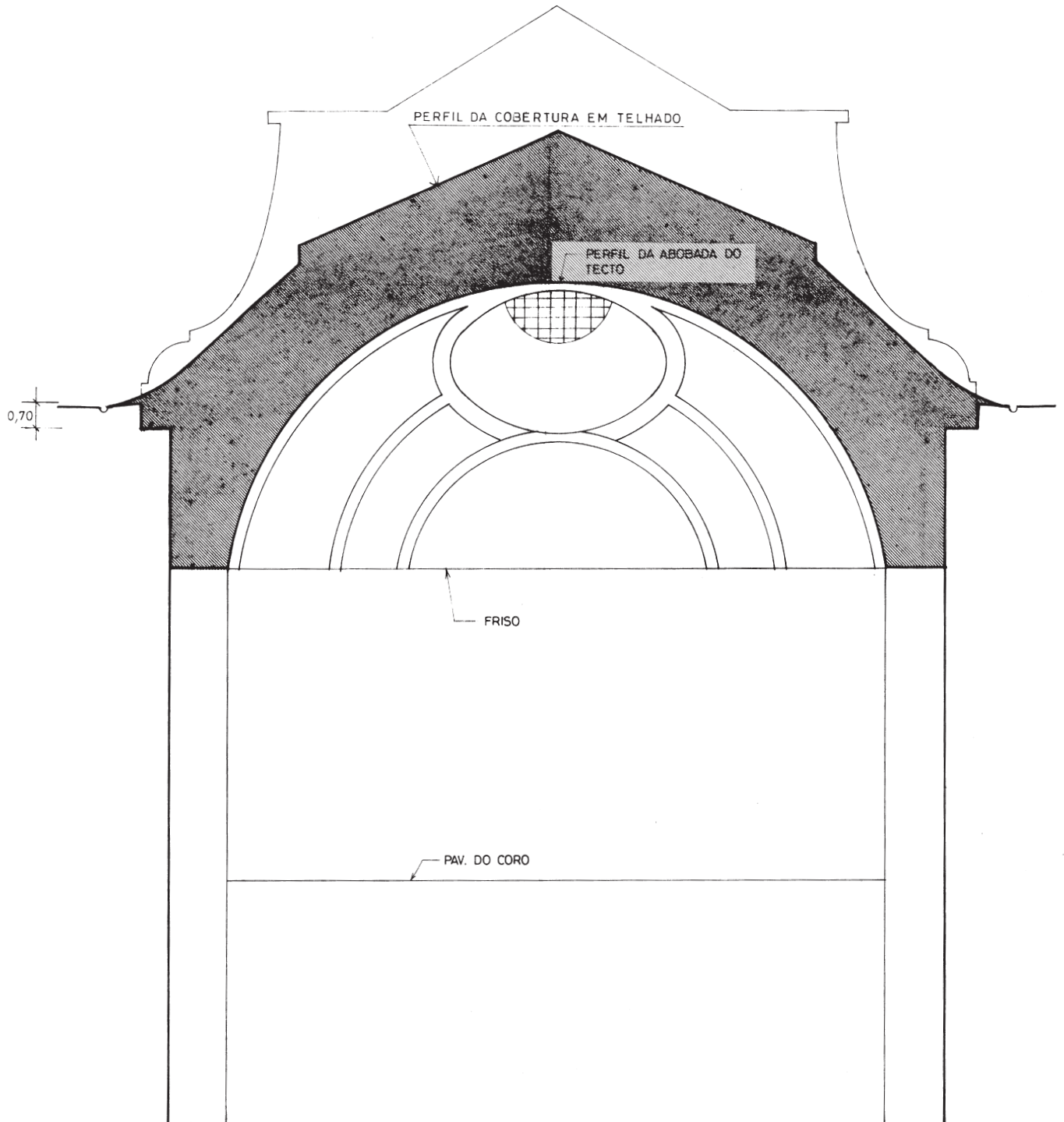
<sup>88</sup> Valvaz, “Proposta”, Igreja de S. Domingos – Lisboa, *Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor*, Lisboa, 1 de julho, 1992, SIPA.



- AM Asno da Nave
- AT Asno do Transepto
- AC Asno da Capela-Mor
- VIT Viga da Transarada
- R Renda
- CV Contraventamento

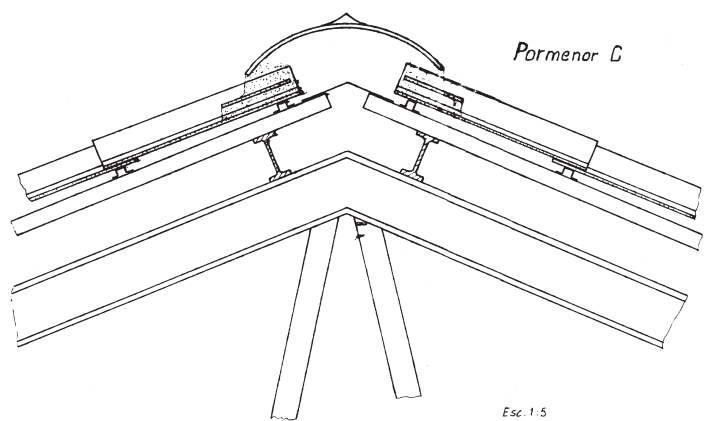
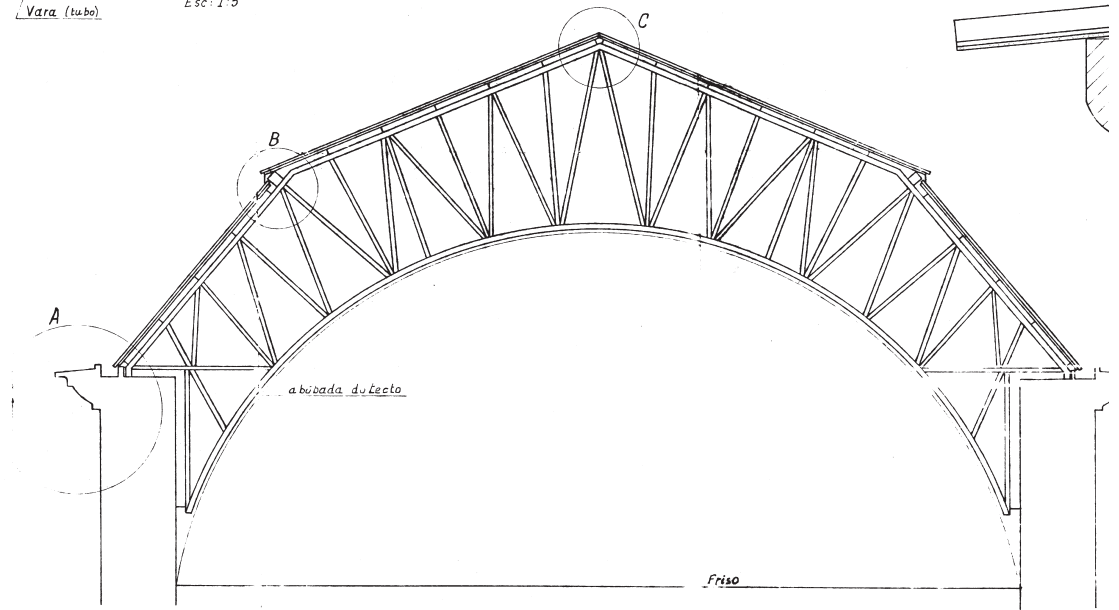
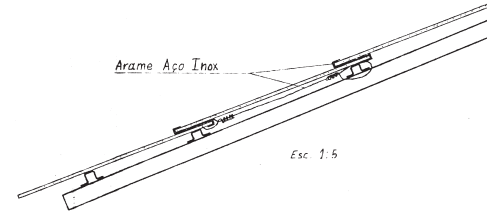
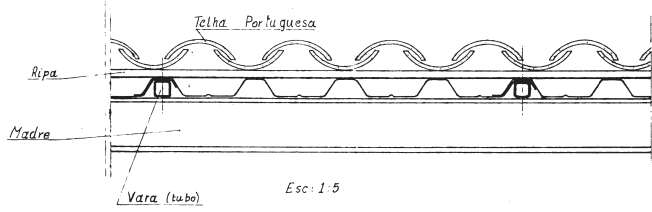


DISTRIBUIÇÃO ESTRUTURAL

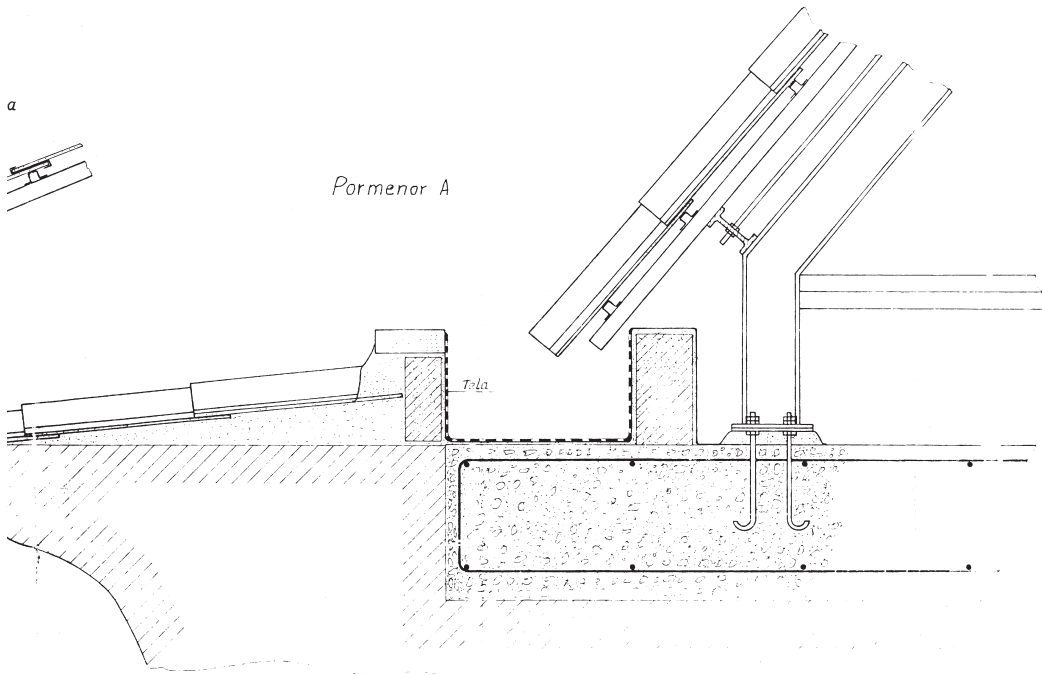


Esquema de fixação da Telh

Corte Longitudinal Lipo



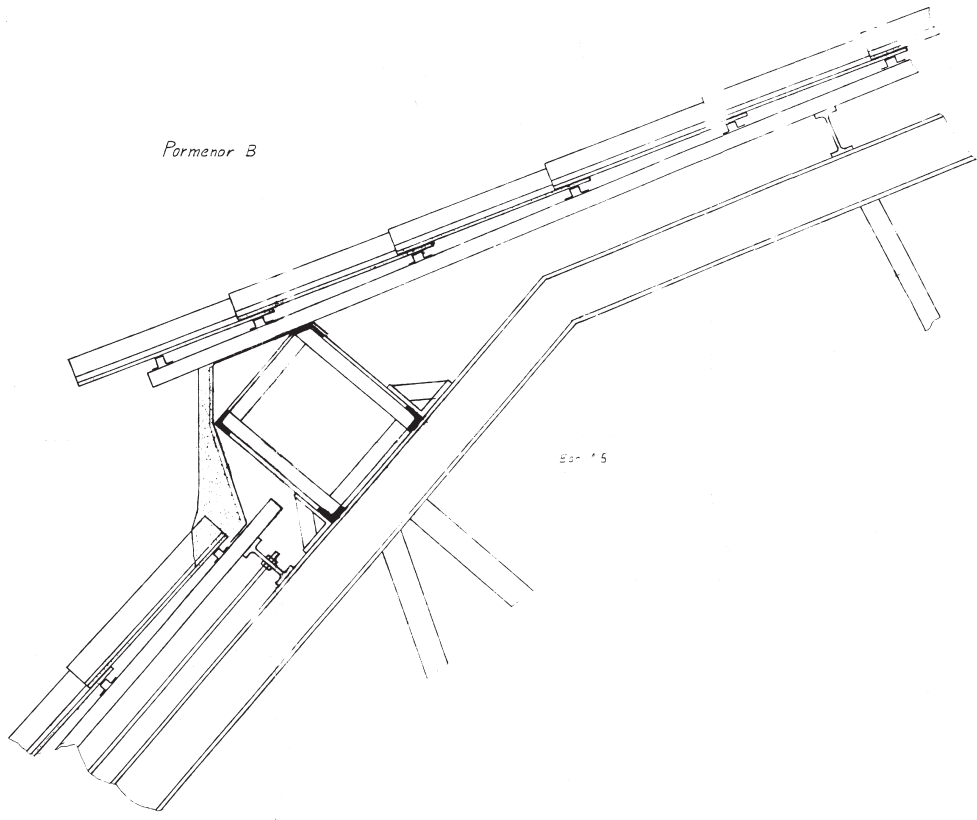
a



Pormenor A

Esc 1:5

b



Pormenor B

Esc 1:5

*Handwritten signature or initials*

DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS	
DIRECÇÃO DE SERVIÇOS REGIONAL DE MONUMENTOS DE LISBOA	
PROJETO	Cobertura da nave, transepto e capela-mor da Igreja de São Domingos ANTEPROJECTO
DESENHO	
VERIFICAÇÃO	
APROVAÇÃO	
ESCALAS	DES. N.º 0041-000002-001
1:5	
1:20	
SUBSTITUIR	

## Cobertura

Montada sobre ripado em perfis de chapa galvanizada Omega está a cobertura em telha portuguesa. A proposta da Valvaz cumpriu os requisitos da memória descritiva da DGMEN, na utilização de telha portuguesa (de canudo), nova nos canais, mas antiga e de boa qualidade nas cobertas.<sup>89</sup> Porém, o processo da empreitada inclui vasta troca de correspondência entre a construtora e a DGEMN sobre o tipo de telha a utilizar.

A primeira troca de correspondência ocorre no final do ano 1992, iniciando-se a 26 de novembro quando a construtora transmite à Direção de Serviços de Monumentos de Lisboa a inexistência no mercado de telha portuguesa antiga, sugerindo a utilização de telha romana, “garantindo assim um acréscimo de qualidade”;<sup>90</sup> A primeira resposta a esta carta é uma informação da autoria de João Seabra, arquiteto da DSRML, que fazendo referência à discussão já ocorrida em reunião de obra, relembra que seria eventualmente possível a utilização de telha romana nos canais, mas que não se abdicaria da utilização de telha portuguesa de aspeto antigo nas cobertas;<sup>91</sup> a conclusão a esta troca foi dada pelo Arquiteto Diretor de Serviços Nuno de Moraes Beirão, que confirma que se deveria utilizar telha romana nos canais e telha portuguesa envelhecida nas cobertas.<sup>92</sup>

A segunda troca de correspondência sobre o tipo de telha a utilizar ocorreu já em 1993, quando a empresa Silmar, fornecedora de telha romana, escreve à Valvaz dando conta dum incêndio ocorrido dia 2 de janeiro no seu sector de telha romana, o que obrigaria a protelação do prazo de entrega em 4 meses.<sup>93</sup> A Valvaz remete esta carta para a DSRML, e atendendo à situação propõe duas soluções, ou o regresso à solução inicial, utilizando telha portuguesa em canais e cobertas, ou a utilização de telha lusa, denota-se a preferência da empresa pela segunda opção, é para esta que a sua carta enumera várias vantagens e para a outra que apresenta a desvantagem da dificuldade de aplicação.<sup>94</sup> Novamente a resposta por parte da DSRML é dada numa primeira instância pelo arquiteto João Seabra, sendo depois confirmada pelo Arquitecto Diretor de Serviços Nuno de Moraes Beirão, este responde estabelecendo dois pontos: não seria considerada a telha lusa, e que não sendo possível a utilização de telha romana seria utilizada a telha portuguesa nova nos canais e telha portuguesa envelhecida nas cobertas.<sup>95</sup>

Em obra, acabou por se utilizar telha portuguesa pigmentada, de forma a que o telhado apresentasse aspeto antigo, tendo em vista o enquadramento na envolvente. As telhas assentam sobre o ripado de perfis Omega, sendo fixas com argamassa nos beirados e cumeeiras e no restante com grampos de arame de aço inoxidável. Em complemento aos telhados, foram aplicados algerozes que recebem a água escoada. Estes foram executados posteriormente ao lintel, sendo impermeabilizados com tela betuminosa, descarregando depois para tubos de queda, em PVC num registo superior e em chapa galvanizada nos três metros junto ao solo.<sup>96</sup>

### **2ª empreitada**

O mapa de trabalhos da segunda empreitada, elaborado em outubro de 1992 pela Direção de Serviços de Monumentos de Lisboa, é

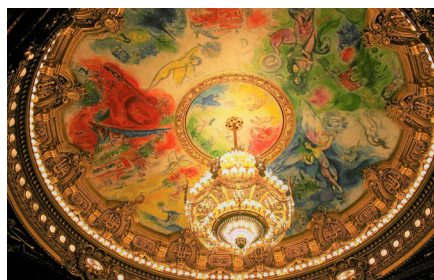


Fig.65. Cúpula da Ópera Garnier em Paris, pintada por Marc Chagall.



Fig.66. Igreja de S. Domingos na atualidade, vê-se a pintura esponjada realizada em 1995. © Artur Caldas. <https://www.trienaldelisboa.com/ohl/espaco/igreja-de-sao-domingos/>

<sup>89</sup> João Seabra, “Memória”, Igreja de S. Domingos de Lisboa – Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor, Lisboa, 30 de março de 1992, SIPA

<sup>90</sup> Valvaz à Direção de Serviços de Monumentos de Lisboa, Proposta de alteração da telha da cobertura da Igreja de S. Domingos, 26 de novembro, 1992, Sines, SIPA

<sup>91</sup> DGEMN, “Informação”, Igreja de S. Domingos de Lisboa – Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor, Lisboa, 3 de dezembro de 1992, SIPA

<sup>92</sup> Nuno de Moraes Beirão à Firma Valvaz, Proposta de alteração da telha da cobertura da Igreja de S. Domingos, 14 de dezembro, 1992, Lisboa, SIPA

<sup>93</sup> Silmar à firma Valvaz, V/ encomenda de telha romana, 22 de janeiro, 1993, Sines, SIPA

<sup>94</sup> Valvaz à Direção de Serviços de Monumentos de Lisboa, Proposta de alteração da telha da cobertura da Igreja de S. Domingos, 1 de março, 1993, Sines, SIPA

<sup>95</sup> Nuno de Moraes Beirão à Firma Valvaz, Proposta de telha da cobertura da Igreja de S. Domingos, 10 de março, 1993, Lisboa, SIPA

<sup>96</sup> Valvaz, “Proposta”, Igreja de S. Domingos – Lisboa, *Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor*, Lisboa, 1 de julho, 1992, SIPA.





Fig.67. Fotografia captada durante os trabalhos de reparação da fachada principal. © SIPA, IPA.00005258, FOTO.00112289.



Fig.68. Fachada principal da igreja, vê-se a intenção de enquadramento cromático com a envolvente urbanística. © CML, DMC, DPC | José Vicente 2015

significativamente mais estreito, possuindo um capítulo único, refere-se à execução do teto da nave. A adjudicação da segunda empreitada ocorreu ainda no decorrer da primeira, pelo que se subentende que os trabalhos não sofreram interregno.

O primeiro passo tomado nesta empreitada foi a execução de cambotas em madeira com elementos metálicos. No sentido de independentizar cambotas e estrutura metálica da cobertura já construída, utilizaram-se elementos de ligação deslizantes entre as duas estruturas: pretendeu-se com esta independência que as chapas de estafe sofressem a menor fissuração possível na eventualidade de dilatações térmicas da cobertura. Às cambotas associou-se uma segunda estrutura adequada para o recebimento de placas de estafe. Com o objetivo de aproximar o novo teto daquele que houvera sido consumido no incêndio de 1959, as placas de estafe foram aplicadas e pregadas de acordo com as fotografias existentes, respeitando as saliências e marcas existentes nas paredes da igreja – especial atenção foi dada às lunetas resultantes da interseção da abóbada com as janelas do registo superior dos alçados interiores da nave. Fez também parte desta empreitada a execução de estuque sobre as placas de estafe e a sua posterior pintura a branco.<sup>97</sup>

### **3ª empreitada**

Aquando do projeto da terceira empreitada, ocorreram algumas alterações nos quadros da DRSML, o engenheiro civil estagiário Carlos Silva continuou a acompanhar o projeto no seu novo cargo de Engenheiro Civil de 2ª Classe; enquanto que o arquiteto Nuno de Moraes Beirão é substituído pelo arquiteto José Fernando Canas no cargo de Arquiteto Diretor de Serviços, passando este a acompanhar o projeto de S. Domingos, sendo sob o seu mandato que o projeto é concluído.

A memória descritiva desta última empreitada é de conteúdo idêntico à da anterior empreitada, analisando o mapa de trabalhos, entende-se que esta consistiu na execução dos tetos da capela-mor e do transepto, na execução da cobertura dos arrumos anexos à capela, e nalgumas obras de reparação.<sup>98</sup>

Os primeiros passos dados foram idênticos aos da anterior empreitada, desta vez aplicados à capela-mor e ao transepto: executaram-se cambotas em madeira e elementos metálicos, ligadas à estrutura metálica da cobertura por elementos deslizantes e construiu-se estrutura adequada ao recebimento das placas de estafe, este que foi aplicado de forma a respeitar o teto anterior ao incêndio de 1959, sendo depois estucado e pintado a branco.

A cobertura do anexo da capela-mor foi construída utilizando os métodos construtivos utilizados na igreja. Montou-se a estrutura metálica formada por asnas, madres e contraventamentos, sendo o aço decapado e pintado com um esquema de pintura de base epoxídica. Também o forro aplicado neste espaço foi em chapa Alaço. Mantendo a linguagem da cobertura da igreja, utilizou-se telha portuguesa, fixa por grampos de aço inox.

Para além destes trabalhos diretamente relacionados com a construção civil, a empreitada incluiu a montagem de 8 janelas na nave e

<sup>97</sup> Carlos Matias da Silva e Nuno de Moraes Beirão, “Memória”, Igreja de S. Domingos – Lisboa, Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor – Trabalhos Complementares, Lisboa, 30 de março de 1992, SIPA.

<sup>98</sup> Carlos Matias da Silva e José Fernando Canas, “Memória”, Igreja de S. Domingos – Lisboa, Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor – Obra Complementar – 2ª Fase, Lisboa, 30 de março de 1992, SIPA.

de 5 no transepto. Estas janelas têm caixilho metálico negro, e o seu vidro é martelado, sendo iguais às que haviam restado do incêndio, mas que, segundo o mapa de trabalhos, se encontravam em estado irrecuperável. Ainda no âmbito das caixilharias, 7 janelas da nave e 1 do transepto foram reparadas, a estas janelas procedeu-se a pintura e a assentamento de vidros em falta.<sup>99</sup>

Os trabalhos descritos no mapa de trabalhos desta última empreitada foram concluídos no final de 1994.<sup>100</sup> Como tal, o último auto de recepção definitiva da empreitada foi assinado a 25 de novembro de 1995.<sup>101</sup>

### ***Pintura***

Nos inícios de 1995, a igreja possuía já o aspeto que tem hoje, com a diferença da pintura da abóbada, que era branca, “criando um contraste demasiado chocante com a imagem da ruína das paredes”.<sup>102</sup> Tendo em conta esta situação de contraste, foi considerado unanimemente entre DGEMN e a Paróquia que se deveria proceder a uma pintura não tão dissonante.

Num artigo da sua autoria na revista Monumentos, Fernando Canas expõe a reflexão que antecedeu a pintura das abóbadas. Desde logo, a hipótese de repinte do teto setecentista foi posta de lado, Fernando Canas afirma mesmo que a avaliar pelas fotografias de arquivo esta pintura era de fraca qualidade artística. A pintura “*a liso*”, tal como existia à data na igreja, mesmo que de outra cor que não branco, corria o risco de “empobrecer o conjunto”. A opção figurativa, por outro lado, defende Fernando Canas: “*teria de ser assumida e necessariamente contemporânea, um pouco à semelhança do teto de Chagall da Ópera de Paris ou de algumas intervenções no Castelo de Rivoli, em Turim.*” O arquiteto afirma mesmo que chegaram a ser estabelecidos contactos com alguns artistas plásticos, mas que estes rejearam o desafio por se tratar duma técnica há muito em desuso e pela grande extensão de área a pintar (2000m<sup>2</sup>). Esgotadas estas hipóteses, o arquiteto, com vontade de recriar uma unidade plástica e espacial e de assumir a contemporaneidade da intervenção, terá concluído que a melhor solução seria a pintura esponjada com pigmentos naturais de manganés e ocre.<sup>103</sup>

No início da pintura ocorreu um contratempo. No primeiro dia da pintura o arquiteto não conseguiu visitar a obra, no segundo dia, quando visitou a igreja, o arquiteto Fernando Canas viu-se surpreendido pela tonalidade excessivamente clara e amarela da pintura. Nesse momento, o arquiteto terá decidido que os primeiros três tramos seriam pintados em *degradê*. Segundo o arquiteto, esta solução foi bem-sucedida por se associar facilmente ao óculo que ilumina a igreja axialmente desde o côro-alto.<sup>104</sup>

A 3 de dezembro de 1995, o jornal *Público* divulga os trabalhos de pintura a decorrer na igreja, anunciando que esta iria abrir pelo natal desse ano, apresentando cores “*em tons pastel, que vão do amarelo aos castanhos e vermelhos terra, pintados em pinceladas que lembram o movimento das chamas.*”<sup>105</sup> Foi mesmo na missa de natal de 1995 que a igreja voltou a acolher a celebração litúrgica após o início das obras iniciadas em 1992.

<sup>99</sup> Carlos Matias da Silva e José Fernando Canas, “Mapa de Medição e Orçamento”, Igreja de S. Domingos – Lisboa, Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor – Obra Complementar – 2ª Fase, Lisboa, 30 de março de 1992, SIPA.

<sup>100</sup> Guilherme Paixão, “São Domingos abre com novas cores”, *Público*, 3 de dezembro, 1995, SIPA

<sup>101</sup> DGEMN, “Auto de Recepção Definitiva Capº 50, Div. 11, Subdiv. 02, Cod. Ec- 07.01.03” Igreja de S. Domingos – Lisboa, Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor, Lisboa, 25 de novembro de 1995, SIPA.

<sup>102</sup> Guilherme Paixão, “São Domingos abre com novas cores”, *Público*, 3 de dezembro, 1995, SIPA

<sup>103</sup> José Fernando Canas, “A igreja de S. Domingos de Lisboa – O Renascer das Cinzas”, *Monumentos*, nº 6 (setembro, 1997), 70

<sup>104</sup> “(...)olhei para aquilo e disse assim, “calma, vamos fazer o seguinte...” eles fizeram então uma amostra daquilo que eu queria, “e vamos fazer assim: os três primeiros tramos vão ser como se fosse um degradê, no segundo tramo poem mais manganês, no terceiro mais manganês ainda, e só a partir do quarto é que fica igual” e assim foi, e por acaso resultou bem, como ficou próximo do óculo... Eu tenho um colega do Porto, arquiteto, que me disse, “Ai que ideia gira que tiveste aqui, por mais claro junto ao oculo, dá-lhe ali um toque fantástico!” - José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

<sup>105</sup> Guilherme Paixão, “São Domingos abre com novas cores”, *Público*, 3 de dezembro, 1995, SIPA

## ***Trabalhos posteriores***

### ***Reparação da Fachada Principal***

Após a pintura da abóbada, em 1996, a Direção Regional de Monumentos de Lisboa da DGMEN promoveu uma nova empreitada, desta vez para a reparação da fachada principal. Estes trabalhos tiveram o acompanhamento técnico da Direção Regional de Monumentos de Lisboa, da qual era diretor o arquiteto José Fernando Canas. A empreitada desenvolveu-se em três campos distintos, o tratamento das paredes de alvenaria, os trabalhos nas caixilharias e gradeamentos e os trabalhos de limpeza das cantarias.<sup>106</sup>

No tratamento das paredes de alvenaria procedeu-se à substituição de rebocos apodrecidos (removidos por picagem), à consolidação e à caiação. Para estas superfícies foram utilizados rebocos à base de cal e de areias dessalinizadas, procedendo-se depois à pintura a ocre claro, camada depois tratada com fixador.

Estudaram-se duas alternativas para a cor da fachada da igreja, branco e ocre claro. Considerou-se que o branco valorizaria o imóvel por ser a mais tradicional das cores em arquitetura e porque realçaria o objecto em si. Ainda assim, optou-se pelo ocre claro porque por se encontrar no contexto urbano da baixa pombalina, tradicionalmente associada aos tons de ocre; e também porque o edifício vizinho revestido a azulejo conjugar-se-ia melhor com o ocre que com o branco.<sup>107</sup>

Previamente à execução dos trabalhos realizou-se uma inspeção às caixilharias das janelas, frestas e portas. Nos trabalhos, estas foram pontualmente substituídas e tratadas. Na reparação das portas de entrada foram utilizadas madeiras compatíveis com a existente sendo feito barramento para proteção e homogeneização das superfícies, sendo por fim pintadas com tinta a óleo castanha escura. No respeitante aos gradeamentos foram repostas as lacunas volumétricas, removeu-se a tinta existente e procedeu-se ao tratamento contra a corrosão e à pintura a tinta de esmalte.

A limpeza das cantarias foi feita apenas por pulverização de água e escovagem para remoção das crostas amolecidas, não prejudicando as juntas nem o acabamento natural patinado. O principal efeito de deterioração da pedra devia-se ao ataque químico provocado pela acumulação de guano dos pombos, para tentar pôr fim a esta situação, foi instalado um sistema dissuasor de pombos na fachada.

<sup>106</sup> DSRML, "Memória Descritiva e Justificativa" Igreja de S. Domingos – Lisboa, Conceção/Construção de Coberturas da Nave, Transepto e Capela-Mor, Lisboa, março de 1996, SIPA.

<sup>107</sup> "O branco valorizará mais o imóvel, quer por se tratar da mais tradicional das cores em arquitectura, quer porque permite o realce do objecto em si. Mas, por outro lado, a igreja está inserida num contexto urbano (a Baixa Pombalina) tradicionalmente associada ao ocre" - José Fernando Canas, "Obras voltam a São Domingos", entrevista por Guilherme Paixão, *Público*, 2 de março, 1997, SIPA



# IGREJA DE S. FRANCISCO, ÉVORA





## Localização

A Igreja e restante complexo de S. Francisco de Évora encontram-se numa plataforma de descanso da vertente Sudoeste da colina da cidade, estando a igreja orientada com a cabeceira para nascente e a entrada para poente. Por estarem no interior da cerca fernandina, fazem parte do Centro Histórico classificado em 1986 como Património da Humanidade pela UNESCO.<sup>108</sup> Apesar de ter sido construída em áreas de hortas e ferragiais (como era do agrado dos frades franciscanos), o convento foi sendo progressivamente introduzido na malha urbana da cidade.<sup>109</sup>

Hoje, o que resta do complexo conventual, está integrado num quarteirão oitocentista que por sua vez assenta sobre uma plataforma delimitada a Oeste por gradeamento. Essa plataforma é flanqueada a Sul pelo Jardim Público, onde se encontra a Galeria das Damas, parte do antigo Paço Real; a Oeste é ladeada pelo Mercado Municipal, onde são visíveis vestígios arqueológicos do Paço Real; a Norte encontra-se a Praça 1º de Maio, antiga Praça de S. Francisco; a Este pela Rua da República, antiga Rua do Paço.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> ICOMOS. *World Heritage Committee, Tenth Session, Report of the Rapporteur*. (Unesco Headquarters, 24-28 November 1986), 6 – Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês.

<sup>109</sup> Manuel J. C. Branco, “Evolução do Sítio do Século XIII ao Século XIX”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 9-10

<sup>110</sup> “Igreja de São Francisco / Convento de São Francisco de Évora,” IPA. 00002724, SIPA, escrito em 2002, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=2724](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=2724)

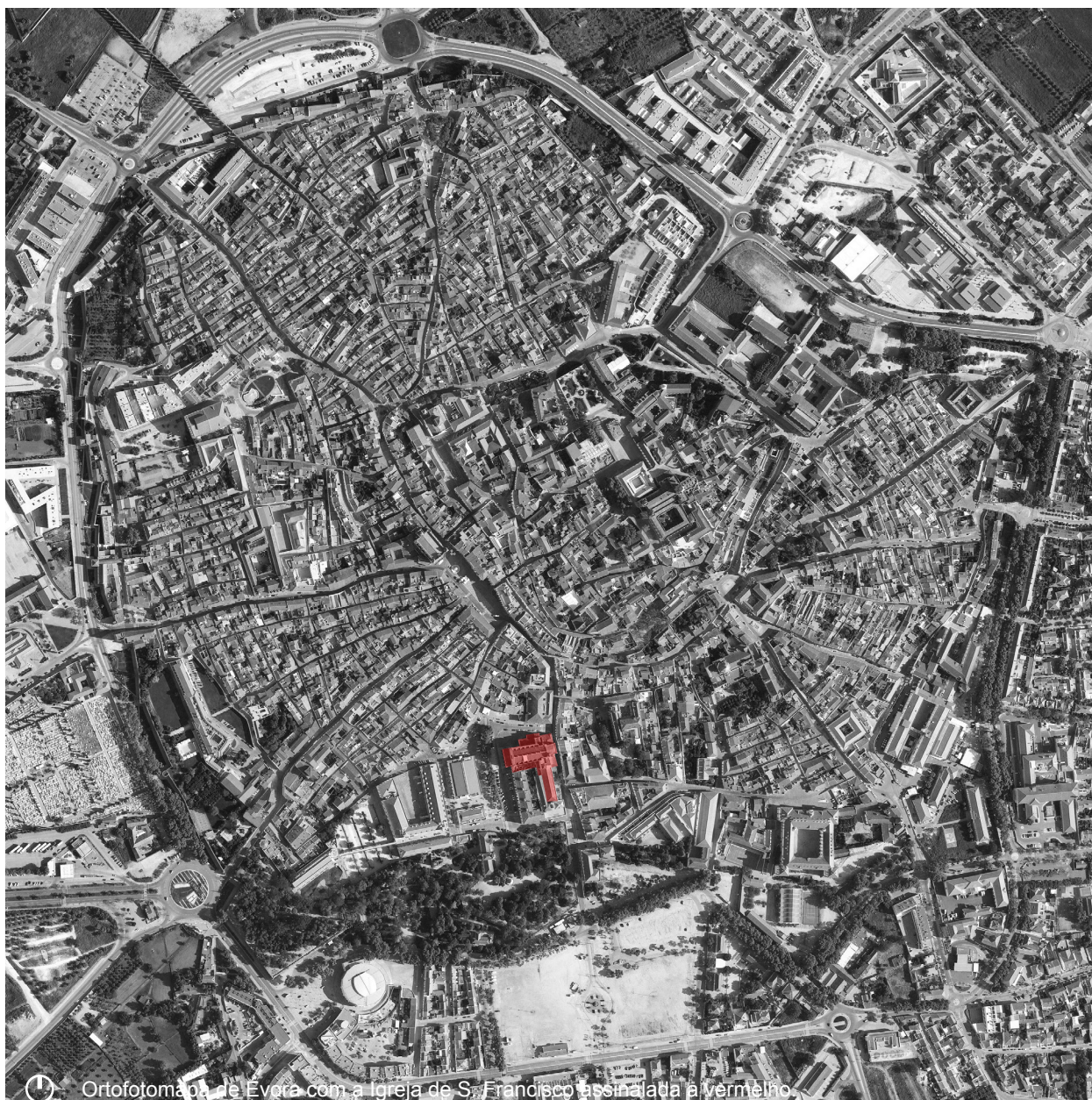






Fig.69. Basílica de S. Francisco em Assis. A basílica está no limite entre a cidade e o campo. © Stefano Pertusati, 2009.

## Enquadramento Histórico

### Origem

Alguns cronistas e historiadores apontam o ano de 1224 como o ano de instalação dos seguidores de S. Francisco de Assis em Évora, indicando o antigo convento de São Francisco de Évora como o primeiro da Ordem na província do Alentejo. Porém, esta data pode ter sido adulterada para que coincida com a do milagre da estigmatização de S. Francisco. O primeiro documento que comprova a instalação dos franciscanos em Évora data de 1245, sendo uma oferta dum arrabalde junto ao local do convento, não está necessariamente relacionado com a sua fundação. Por esta altura já a cidade era cristã havia sessenta anos, vivendo em paz desde os ataques de 1190/1 por parte do Califado Almóada. Fruindo dos tempos de paz, a cidade cresce para lá da antiga muralha, fá-lo radialmente nas direções de Lisboa, Alcácer, Viana, Beja e Monsaraz. Foi num destes arrabaldes que se implantou o convento, o local terá sido escolhido pela presença das duas maiores linhas de escoamento de águas residuais, e por permitir respeitar a tipologia de implantação dos conventos franciscanos, na sua condição de transição entre o espaço urbano e o espaço das hortas e dos ferragiais.<sup>111</sup>

Após a doação de 1245, foram-se seguindo outras até ao século XIV. Tendo origens pobres, o convento foi enriquecendo graças à grande aceitação por parte dos eborenses, tal é notável pelos registos de receitas provenientes de testamentos, esmolas, capelas e dos muitos pedidos de acompanhamento de enterros que justificaram a ocupação da área a norte do convento pelo cemitério comum da cidade medieval. Estas crescentes receitas e seguidores, motivaram a perseguição dos frades por parte dos clérigos da cidade que lhes retinham um quarto das esmolas. Estas disputas decorreram até ao século XV, sendo frequente a intervenção do Arcebispo de Lisboa, do Rei e do Papa, durante este período, os franciscanos eborenses foram colhendo o apoio régio.<sup>112</sup>

Em 1319 o espaço do convento estabelecia o limite entre a cidade e campo, aspeto do agrado da ordem e em conformidade com a casa-mãe em Assis. Alguns anos mais tarde, a construção da nova muralha da cidade teve em conta a horta dos frades, construindo-se entre esta e o Rossio. Após a construção da muralha, D. Fernando doa um ferragial contíguo à horta, isto em troca de aposentos no complexo conventual. Ato que está na génese do Paço Real de Évora.<sup>113</sup>

O claustro do convento, de um só piso e dum gótico primário, é mandado erigir, por D. Fernando Afonso Morais, em 1376, sendo João de Alcobça o seu arquiteto, que se inspirou no vizinho claustro da Sé e na tipologia dos claustros das ordens mendicantes. Tendo em conta a galeria que subsiste, é perceptível a grande dimensão do claustro original.<sup>114</sup> Construído contra os alçados meridional e ocidental da igreja, este claustro apresenta arcadas geminadas típicas dos claustros de conventos mendicantes.

### Convento/Paço Real

Apesar de haver referências à permanência no convento de D. Afonso IV e de D. Pedro I, que casou na igreja de S. Francisco, a decisão

<sup>111</sup> Manuel J. C. Branco, "Evolução do Sítio do Século XIII ao Século XIX", Monumentos, nº17 (setembro 2002), 9-10

<sup>112</sup> Idem, 10

<sup>113</sup> Idem, 12

<sup>114</sup> Catarina Madureira Villamariz, "Em Torno da Arquitectura Claustal", Monumentos, nº17 (setembro 2002), 29

de ter instalações permanentes em S. Francisco coube a D. Fernando. Porém, só no reinado de D. João I (1385-1433) se terão realizado as primeiras obras de raiz para aposentos próprios do rei. É este rei que em 1387 faz saber aos frades que ninguém pode pousar no convento à exceção da família real.<sup>115</sup>

Vários cronistas mitificam a igreja primitiva, afirmando que teve sete naves, porém, não escondem os efeitos prejudiciais que a vontade real provocou no complexo e na vida conventual.<sup>116</sup> Salienta-se a devassidão dos espaços conventuais e do seu espírito, a ponto de existirem sete portas entre o paço e convento, desta ocupação resultou a perda da relação com o exterior e da relação com o campo, aspeto lamentado pelos frades, que segundo Frei Jerónimo de Belém em *Memoria, "choravão pelas barbas" pela intromissão real no convento*<sup>117</sup>. A implantação dum paço num espaço conventual era já uma tradição ibérica, sendo também repercutida em algumas zonas do Sacro Império Romano.<sup>118</sup>

### **Reconstrução da Igreja**

Desde o reinado de D. João I (1385-1433), os monarcas negociam a cedência de espaços pelos frades para a construção dum paço, este que terá sido concluído apenas no reinado de D. Manuel I (1495-1521). Foi D. Afonso V que assumiu o compromisso de, em troca de maiores espaços, reedificar a igreja que estava em mau estado, este rei terá, quanto muito, iniciado a obra. Mais tarde, D. João II retira ainda mais espaços aos franciscanos para aumento dos espaços régios, isto sob a confirmação da promessa do seu antecessor e de fazer outras melhorias no convento, deste modo coube a D. João II apressar as obras da igreja, que foram concluídas no reinado do seu sucessor.<sup>119</sup>

A igreja reflete procedimentos inovadores do tardo-gótico do século XV, nomeadamente no uso de contrafortes oblíquos à construção. A parede testeira reta que fecha a capela-mor é também refletora do tardo-gótico, elemento que se vê repetido pelas igrejas alentejanas construídas durante a primeira metade do século XVI, logo após a conclusão da igreja de São Francisco. Apesar destes aspetos inovadores, é a grande nave única da igreja que representa a maior originalidade no contexto da arquitetura tardo-gótica em Portugal.<sup>120</sup>

As obras para os fundamentos da igreja que atualmente existe ter-se-ão iniciado no reinado de D. João II, por volta de 1483, pensa-se que o arquiteto Lourenço Gonçalves tenha iniciado a obra com os seus filhos Martim Lourenço e Estevão Lourenço.<sup>121</sup> As primeiras obras terão sido os braços do transepto, seguindo-se a capela mor e por fim a grande nave da igreja. No interior, estas fases construtivas tornam-se perceptíveis pela crescente complexidade das abóbadas. A abóbada do lado direito do transepto, para além das nervuras e ogivas principais apresenta apenas uma nervura central; a abóbada do lado esquerdo do transepto é mais complexa, nela surgem nervuras secundárias; a capela mor cobre-se com uma abóbada ainda mais complexa, desenhando uma estrela a cada dois tramos.<sup>122</sup>

A construção da nova igreja terá aproveitado os muros da igreja primitiva, tal é denunciado pela articulação deficiente da geometria do transepto com a geometria da nave, e também, de forma mais evidente,

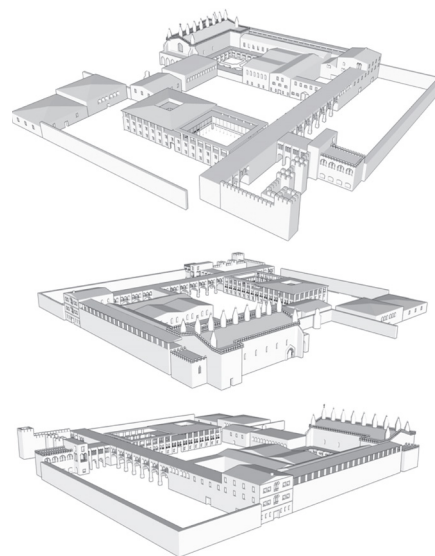


Fig.70. Proposta de reconstituição volumétrica tridimensional do Complexo Real de Évora em 1540. © O Paço Real de Évora. Gustavo Silva Val-Flores, 2014

<sup>115</sup> Gustavo Val-Flores, *O Paço Real de Évora: Aposento e Declínio de um Espaço Régio* (diss. de mestrado, Universidade de Évora, 2009), 51

<sup>116</sup> Manuel J. C. Branco, "Evolução do Sítio do Século XIII ao Século XIX", *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 14

<sup>117</sup> José Custódio Vieira da Silva, "A Reconstrução Tardo-Medieval da Igreja", *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 20 – obra citada

<sup>118</sup> Idem, 19

<sup>119</sup> Idem, 20

<sup>120</sup> Idem, 20-21

<sup>121</sup> Maria do Céu Tereno, *Igreja e Convento de São Francisco de Évora - a sua Conservação*. (Universidade de Évora, Évora, 2013), 3

<sup>122</sup> José Custódio Vieira da Silva, "A Reconstrução Tardo-Medieval da Igreja", *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 20

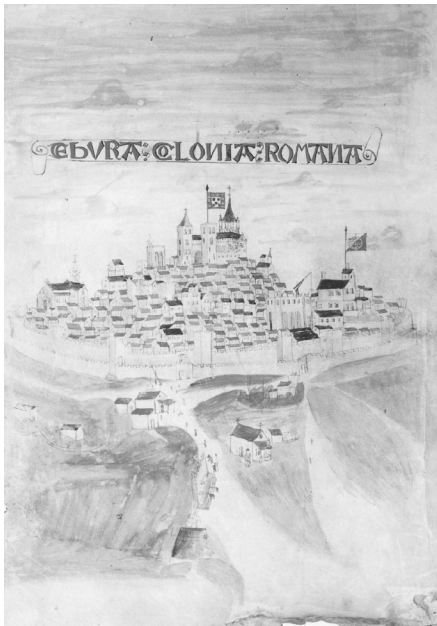


Fig.71. Página do Foral de Évora de 1501 com uma vista da cidade. À direita representou-se o estaleiro da Igreja, ao lado está o Paço Real (marcado pela bandeira com a esfera armilar).

<sup>123</sup> Idem, 20

<sup>124</sup> Maria do Céu Tereno, Igreja e Convento de São Francisco de Évora - a sua Conservação. (Universidade de Évora, Évora, 2013), 3

<sup>125</sup> José Custódio Vieira da Silva, "A Reconstrução Tardo-Medieval da Igreja", Monumentos, nº17 (setembro 2002), 21-22

<sup>126</sup> Maria do Céu Tereno, Igreja e Convento de São Francisco de Évora - a sua Conservação. (Universidade de Évora, Évora, 2013), 3

<sup>127</sup> José Custódio Vieira da Silva, "A Reconstrução Tardo-Medieval da Igreja", Monumentos, nº17 (setembro 2002), 22

<sup>128</sup> Rafael Moreira, "...Na maneira de Sam Francisco d'Évora: acasos e fortuna de um modelo universal", Monumentos, nº17 (setembro 2002), 27

<sup>129</sup> Túlio Espanca, *Inventário Artístico De Portugal. VII. Concelho De Évora* (Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa 1966), 146

<sup>130</sup> Rafael Moreira, "...Na maneira de Sam Francisco d'Évora: acasos e fortuna de um modelo universal", Monumentos, nº17 (setembro 2002), 25

pela presença do antigo portal no alçado principal, descoberto durante o restauro de 1937. Este portal permite também deduzir que o espaço da igreja primitiva fora organizado em três naves, tal como é mais comum na arquitetura gótica das ordens mendicantes em Portugal.<sup>123</sup>

Segundo algumas lendas, a construção da igreja esteve parada cerca de uma década nos fins do século XV, justificando-se pela necessidade de melhor estudar o assentamento da grande abóbada.<sup>124</sup> Não pretendendo uma compreensão literal das lendas, poder-se-á deduzir que a obra terá tido um interregno, não só para o estudo da melhor solução de cobertura da grande nave, mas também porque, segundo os cronistas, o início da construção da abóbada surge no momento da sucessão de D. Manuel I por D. João II. A solução para a cobertura da nave tem como claras referências as abóbadas das catedrais de Girona em Espanha e de Perpignan em França. A relação desta igreja em Évora com as catedrais da arquitetura gótica catalã é justificável pelas boas relações diplomáticas mantidas ao longo do século XV entre Portugal e a Catalunha. A análise dos alçados da igreja permite notar que os muros exteriores foram concebidos para que se erguessem a uma altura menor àquela que depois atingiram, esta primeira altura é denunciada pelas gárgulas e pela finalização dos contrafortes. Aquando da cobertura da nave, foi necessário altear os muros, essa mudança permanece assinalada na transformação em cilíndricos dos contrafortes paralelepípedicos.<sup>125</sup>

Em 1501, a obra da abóbada foi representada no foral que D. Manuel concedeu à cidade, na iluminura representa-se a cidade de forma tosca e imperfeita, incluindo-se as paredes incompletas de São Francisco, e ainda um guindaste que representa as obras em curso.<sup>126</sup> No final da obra, D. Manuel acrescenta a torre sineira, decora ricamente a igreja e acrescenta ainda uma galilé de influência mudéjar nos seus arcos de ferradura desiguais. Nessa galilé, sobre a porta, o monarca representa-se pelos emblemas reais, incluindo o pelicano que representa D. João II, seu antecessor e iniciador das obras, e ainda a sua esfera armilar.<sup>127</sup>

A tipologia de igreja salão adotada pela igreja veio a formar escola, nomeadamente na vizinha igreja do Espírito Santo, exemplar do estilo jesuíta (que se apropriou da tipologia difundindo-a pelo mundo). A galilé de S. Francisco, de grande originalidade, foi também sendo repetida, sobretudo nas posteriores igrejas eborenses, nomeadamente em S. Brás, S. Mamede e Cartuxa.<sup>128</sup>

### **Convento do Ouro**

A Bula Papal de Leão X de 17 de julho de 1517 transforma a comunidade de Regra Claustral na da Observância da Seráfica Província dos Algarves, tal ao invés de diminuir as suas prerrogativas, antes as aumentou. Deste modo, no convento lecionou-se Moral, Humanidades e Sagrada Teologia Especulativa. Estas circunstâncias aliadas às dimensões e riqueza do complexo, e ao favor Real, valeram ao convento de S. Francisco o epíteto de *Convento do Ouro*.<sup>129</sup> No século XVI, graças à aposta de D. João II nos finais do século anterior, Évora torna-se a alternativa à capitalidade fixa de Lisboa.<sup>130</sup>

Por estar associada ao convento que acumulava o programa de paço, a igreja de Francisco acumula também o programa de capela real,

prova disso é a tribuna régia da nave e do braço Sul do transepto. Pelo programa acumulado, ocorreram no complexo vários eventos de grande interesse para o Reino, nomeadamente as cortes de 1535, ou a leitura na igreja da instituição do Tribunal do Santo Ofício em 1536.<sup>131</sup> As permanências da corte nos séculos XV e XVI motivaram a procura por parte da nobreza de habitação vizinha ao paço, como resultado verificou-se uma intensificação do ritmo de construção.<sup>132</sup> Por estas razões, a igreja tornou-se panteão da mais alta nobreza medieval do Alentejo (Vilalobos, Freires de Andrade, Gil Cogominhos e Silveiras).<sup>133</sup>

### **Desapego de um rei estrangeiro**

O término do reinado de D. João III a 1557 marca um ponto de viragem na história do paço e da igreja. D. Sebastião e D. Filipe I visitam o complexo esporadicamente, devendo-se a Filipe II a decisão de não usar o paço e de o oferecer aos franciscanos. Sobre isto, em 1868, Augusto Filipe Simões, no *Archivo Pitoresco* escreve o seguinte: “Pelo desapêgo de um rei estrangeiro [D. Filipe II] e ignorancia de uns franciscanos, se perdeu uma das maiores e mais ricas residencias que, fóra da capital do reino tiveram os monarchas portugueses (...)”, sobre as atitudes dos franciscanos escreve ainda: “(...) destruindo as grandezas do palácio, e exertando no convento os marmores, as madeiras e todos os ricos despojos que ali encontraram.”<sup>134</sup>

### **Capela dos ossos**

É pelos inícios do século XVII, já em período filipino que é instituída a capela dos ossos.<sup>135</sup> Esta é a maior e mais antiga capela do tipo em Portugal, tendo sido 11 no total, com presença forte abaixo do tejo, as capelas dos ossos portuguesas situam-se em Évora, Campo Maior, Monforte, Lagos, Alcantariha, Pechão, duas em Faro e ainda as desaparecidas em Santa Cruz de Coimbra, Elvas e Porto. Capelas do mesmo tipo podem ser também encontradas em Espanha, Itália ou na República Checa.<sup>136</sup>

A capela dos ossos de Évora, também referenciada como *Casa dos Ossos ou do Desengano*, terá sido uma adaptação dum primitivo dormitório quinhentista. Os ossos, na sua maioria longos e crânios, calculados em cerca de 5000, deverão ser provenientes da área de construção da igreja e do claustro visto que desde as origens da comunidade franciscana em Évora, aquele espaço vinha sendo usado como cemitério comum da cidade.<sup>137</sup>

### **Contrarreforma**

Nas décadas de 1650 e 1660, assistiu-se a uma profunda alteração da morfologia urbana desta zona da cidade com o adoçamento dos baluartes à muralha, os baluartes do Príncipe e do conde de Lippe defendiam o que restava do paço e ainda a antiga horta do rei.<sup>138</sup>

Durante a segunda metade do século XVII e durante o século XVIII, conforme o panorama histórico após o concílio de Trento (1545-

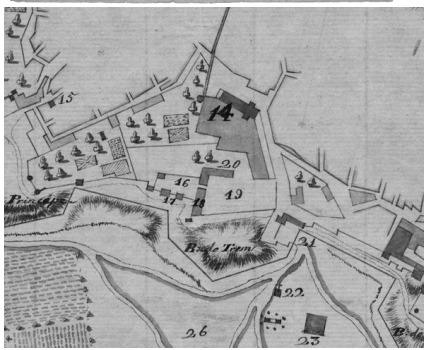
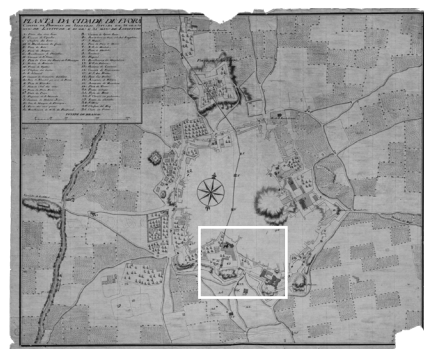


Fig.72. Planta de Évora e pormenor do Convento de S. Francisco (14) e do Paço Real (20). - [Escala não determinada] [entre 1750 e 1790?]. - 1 planta : ms. tinta da china e aguadas várias color. ; 37,5x46 cm em folha de 38,8x48 cm. Biblioteca Nacional, CFU6-D.343A. <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/catbnp/1753666>

<sup>131</sup> Túlio Espanca, *Inventário Artístico De Portugal. VII. Concelho De Évora (Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa 1966)*, 146

<sup>132</sup> Manuel J. C. Branco, “Evolução do Sítio do Século XIII ao Século XIX”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 15

<sup>133</sup> Rafael Moreira, “...Na maneira de Sam Francisco d'Évora: acasos e fortuna de um modelo universal”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 25

<sup>134</sup> Maria Fernandes, “A igreja e a Galeria das Damas. O que resta de um paço real...”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 89 – obra citada

<sup>135</sup> Túlio Espanca, *Inventário Artístico De Portugal. VII. Concelho De Évora (Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa 1966)*, 159

<sup>136</sup> Carlos Veloso, “A Casa dos Ossos”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 37

<sup>137</sup> Idem, 40

<sup>138</sup> Manuel J. C. Branco, “Evolução do Sítio do Século XIII ao Século XIX”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 16





Fig.73. Planta do projecto urbano de 1835 que destruiria o restante claustro e paço. © SIPA, IPA.00002724, FOTO.00670658.

1563), a igreja foi sendo beneficiada com retábulos, talhas e altares de desenho barroco.<sup>139</sup> Durante este período é digna de referência a data de 1 de novembro 1755, data do grande terramoto, que apesar de não ter devastado Évora como devastou a capital, levou à ruína do campanário manuelino da Igreja, deixando também algumas mazelas na estrutura da abóbada da igreja.<sup>140</sup>

### **Decadência**

Logo após a decisão oferecer o paço aos franciscanos por parte de Filipe II, o complexo entra em decadência. O grande jardim do palácio foi convertido na horta dos frades, o paço foi sendo dismantelado e o convento, pelo fim do grande favor régio de outrora passa a ser parcialmente ocupado. É neste panorama que o convento chega ao século XIX, sendo nos inícios deste século que a decadência do convento se acelera de forma exponencial.<sup>141</sup>

Em 1808, no início da guerra peninsular, como resposta à revolta do povo eborense contra o ocupante francês, a cidade foi vítima de violento cerco, sendo o cerco bem-sucedido, os franceses entram e pilham o convento já decadente. Após este evento traumático, assoma-se a extinção das ordens religiosas em 1834, deste modo, os bens que não haviam sido pilhados pelos franceses foram levados para a Sé, assim como os das restantes casas religiosas da cidade. Por esta altura já o edificado se encontrava num mau estado de conservação, estando a estabilidade estrutural já comprometida.<sup>142</sup>

### **Reabertura**

Em 1837, três anos após o seu encerramento, a Ordem Terceira de São Francisco (comunidade secular fiel à regra franciscana) requer com êxito as chaves do complexo por nele se encontrarem as suas dependências e a capela dos ossos, espaço de culto ao Senhor dos Passos. Deste modo, a imagem regressa à capela dos ossos num edificante ato religioso. À data existia já um projeto urbano que, para a abertura duma nova rua, previa a demolição do restante claustro e paço. Porém, quando em 1838 o culto foi reestabelecido na capela, esse projeto é abandonado, instalando o município o tribunal nas dependências conventuais. Enquanto isso, a igreja permaneceu encerrada até que em 1840, beneficiando da reorganização das freguesias da cidade, foi promovida a paróquia de São Pedro, sendo assim reaberta ao culto.<sup>143</sup>

### **Antes da DGEMN**

Entre 1860 e 1862, é levada a cabo, uma grande campanha de obras na igreja, dirigidas pelo arquiteto inglês John Bouvie Junior.<sup>144</sup> Entre outros trabalhos, esta campanha atendeu à construção de nova torre sineira (substituindo o campanário manuelino derrocado pelo terramoto de 1755), à reparação dos telhados e das capelas, à substituição da cantaria degradada, substituição de pavimentos, a capela-mor foi estucada e marmoreada, a abóbada da nave foi “picada, incascada e rebocada”, foi ainda objetivo da obra “picar e rebocar de novo todas as paredes exter-

<sup>139</sup> Túlio Espanca, *Inventário Artístico De Portugal. VII. Concelho De Évora (Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa 1966)*, 148-159

<sup>140</sup> Alexandre Alves Costa, “A Igreja De São Francisco Não É Um Projeto Do Arquitecto Adalberto Dias”, in *Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação*, editado por José Manuel Neves (Lisboa: Uzina, 2017), 54

<sup>141</sup> Maria Fernandes, “A igreja e a Galeria das Damas. O que resta de um paço real...”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 89

<sup>142</sup> Maria Fernandes, “A igreja e a Galeria das Damas. O que resta de um paço real...”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 89

<sup>143</sup> Idem, 90

nas ficando no mesmo gosto antigo e com que oram estas as paredes e tecto (...) na parte interna”.<sup>145</sup>

Enquanto a igreja era alvo de obras de restauro, o que restava do paço acabou por ser desanexado, vendido e profundamente modificado. Do outrora grandioso Paço Real, apenas subsiste a Galeria das Damas, hoje integrada no jardim público e apelidada de Palácio D. Manuel pelo povo eborense.<sup>146</sup>

Em 1870, com o objetivo de abrir uma praça em frente à igreja, o espaço é alvo de obras urbanas envolvendo grandes movimentações nas cotas e a demolição do troço e da torre terminal do aqueduto.<sup>147</sup> Estas obras de grande impacto na topografia da envolvente da igreja terão afetado a estabilidade estrutural da igreja, que estava já debilitada.<sup>148</sup>

Enquanto, em 1880, o município concluía a construção da Praça de São Francisco (hoje Praça 1º de Maio), com a implantação do Mercado sobre a cisterna do convento e com o gradeamento defronte à igreja, a Real Associação de Architetos Civis e Archeólogos Portugueses inclui a igreja e o que resta do Paço no seu primeiro relatório de edifícios a classificar em Portugal.<sup>149</sup>

Quatro anos após a inclusão da igreja nesse relatório, o engenheiro Adriano Monteiro elabora o *Relatorio da Inspeção ao Estado de Conservação do Templo de S. Francisco*. Nesse relatório, o engenheiro aponta para o avançado estado de ruína do claustro e do que restava do paço real, e ainda para as fendas na fachada principal e na abóbada da nave. Mais tarde, por intervenção do benemérito Francisco Barahona, realizaram-se novas obras de restauro entre 1894 e 1895, estas envolveram o reforço dos apoios da torre sineira, que fora construída em 1861 sobre a abóbada da sala régia, remodelou-se a sacristia e a capela do Senhor dos Passos. Para além destas obras, sacrificando parte do arruinado claustro, foi construído o quarteirão a que atualmente pertence a igreja.<sup>150</sup>

### **Depois da DGEMN**

Já em 1910, a ainda estruturalmente debilitada igreja de São Francisco foi classificada Monumento Nacional, classificação que incluiu a Capela dos Ossos e as restantes dependências. Dez anos depois, a igreja é visitada por uma delegação da Comissão dos Monumentos, e como anteriormente, as fendas na abóbada da nave foram objeto de registo.<sup>151</sup>

Tendo em conta o relatório da Comissão dos Monumentos de 1920, a Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) inicia, nos anos 30, um plano de restauros para a igreja de S. Francisco. Planos concretizados em 1937, sob responsabilidade dos arquitetos Filipe Vaz Martins e Humberto Reis. Nestas obras a abóbada da nave é consolidada, as ameias de coroamento são reconstruídas, as coberturas reparadas e os anexos a norte demolidos para desobstrução duma porta. Foram ainda removidos os rebocos da galilé, o que expôs janelas da primitiva igreja mendicante.<sup>152</sup>

Após esta campanha, seguiram-se obras pontuais pelas déca-



Fig.74. Obras de reconstrução da ruína do claustro. © SIPA, IPA.00002724, FOTO.00159195.

<sup>144</sup> Maria do Céu Tereno, Igreja e Convento de São Francisco de Évora - a sua Conservação. (Universidade de Évora, Évora, 2013), 5

<sup>145</sup> Maria Fernandes, “A igreja e a Galeria das Damas. O que resta de um paço real...”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 91 – obra citada

<sup>146</sup> Idem, 91

<sup>147</sup> Manuel J. C. Branco, “Evolução do Sítio do Século XIII ao Século XIX”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 16

<sup>148</sup> José Filipe Cardoso Ramalho, José Artur Pestana, António Ressano Garcia Lamas e António Sousa Gago, “Intervenções da DGEMN”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 106

<sup>149</sup> Maria Fernandes, “A igreja e a Galeria das Damas. O que resta de um paço real...”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 91-92

<sup>150</sup> Idem, 93

<sup>151</sup> José Filipe Cardoso Ramalho, José Artur Pestana, António Ressano Garcia Lamas e António Sousa Gago, “Intervenções da DGEMN”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 106

<sup>152</sup> Maria Fernandes, “A igreja e a Galeria das Damas. O que resta de um paço real...”, *Monumentos*, nº17 (setembro 2002), 93

das de 50 e 60, foram revistas as coberturas, utilizando-se telha romana, os caixilhos reparados, os rebocos renovados e a rede elétrica instalada. Os anos 70 foram marcados por obras interventivas a cargo do arquiteto Rui Couto, nesta década é nostalgicamente recriada a ruína do claustro, e a capela de São Joãozinho vê a sua estrutura construtiva alterada. Nos anos 80 as obras de maior relevo incidiram sobre a capela dos ossos, motivadas pela crescente procura deste espaço pelos turistas, restauraram-se azulejos e telas e construíram-se instalações sanitárias. As obras de manutenção foram sendo mantidas<sup>153</sup>

Já a partir de 1995, a Direção Regional dos Edifícios e Monumentos do Sul, em colaboração com o Instituto Superior Técnico e com o Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC) inicia estudos ao estado de conservação estrutural do conjunto. Esta colaboração resulta na elaboração dum relatório por parte do LNEC que verifica que as fendas da fachada principal e da abóbada da nave são simétricas, confirmando a coincidência das patologias com as observadas em períodos anteriores.<sup>154</sup> Após a forte pluviosidade de 1997, foram descobertas pinturas murárias no exterior da fachada norte, após este episódio, são iniciadas campanhas de restauro aos frescos interiores e exteriores. Também o claustro foi intervencionado nos alvares do 2000, satisfazendo a pretensão paroquial de criar acesso à capela dos ossos pelo claustro.<sup>155</sup>

Em 2001, a autarquia aplica um pavimento de lajedo granítico sobre laje de betão, o que, aliado ao tráfego na envolvente da igreja não contribuiu para a situação de debilidade estrutural da igreja. No mesmo ano são divulgados os primeiros ensaios numéricos, remetendo a abertura do vão da abóbada à deformação das estruturas de apoio ou do solo de fundação.<sup>156</sup> O início deste século foi marcado pela extinção da DGEMN em 2006, o que resultou numa ausência das pontuais obras de manutenção levadas a cabo pela Direção.<sup>157</sup>

A 20 de março de 2013, a pedido da Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de São Pedro, anunciou-se o procedimento nº 1395/2013, publicado no Diário da República, relativo ao anúncio do concurso da empreitada para as obras de restauro, estrutura e consolidações, infraestruturas elétricas, mecânicas, museológicas e acessibilidades, de acordo com o projeto elaborado pela equipa do arquiteto Adalberto Dias. Projeto que se estudará nesta dissertação.<sup>158</sup>

<sup>153</sup> Idem, 93

<sup>154</sup> José Filipe Cardoso Ramalho, José Artur Pestana, António Ressano Garcia Lamas e António Sousa Gago, "Intervenções da DGEMN", Monumentos, nº17 (setembro 2002), 106

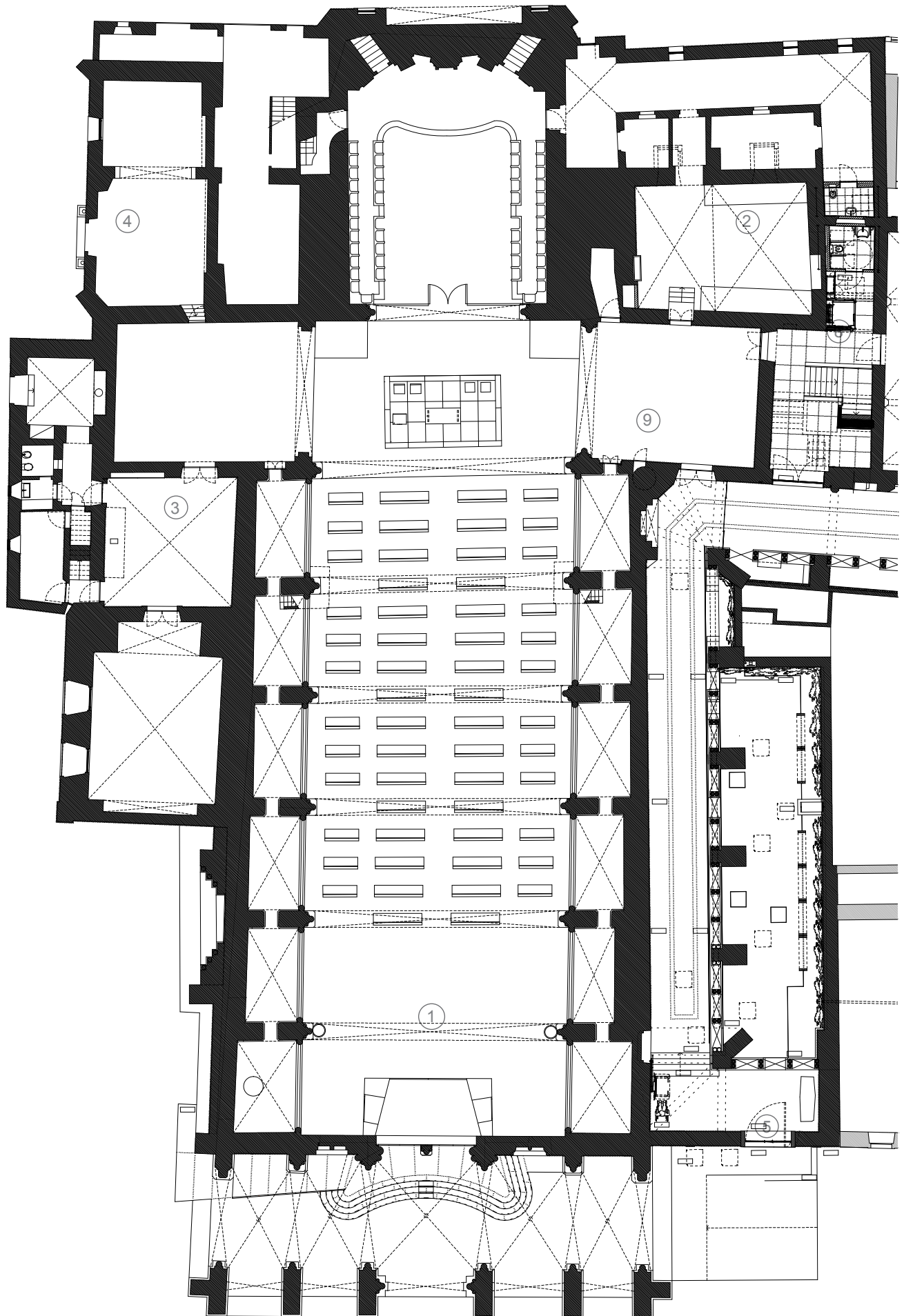
<sup>155</sup> Maria Fernandes, "A igreja e a Galeria das Damas. O que resta de um paço real...", Monumentos, nº17 (setembro 2002), 94-95

<sup>156</sup> José Filipe Cardoso Ramalho, José Artur Pestana, António Ressano Garcia Lamas e António Sousa Gago, "Intervenções da DGEMN", Monumentos, nº17 (setembro 2002), 106

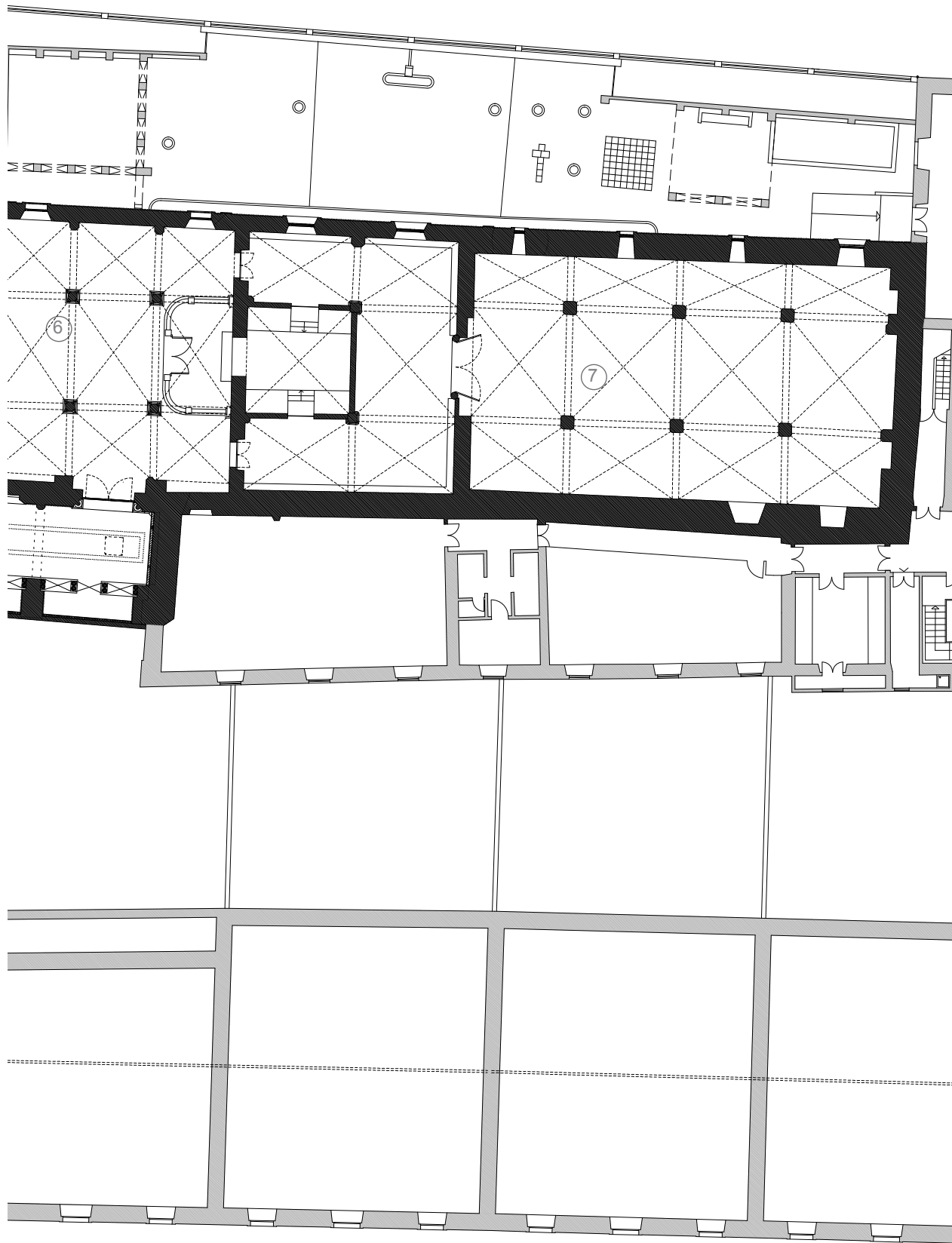
<sup>157</sup> "Igreja de São Francisco / Convento de São Francisco de Évora," IPA. 00002724, SIPA, escrito em 2002, [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=2724](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=2724)

<sup>158</sup> Idem

Descrição do estado atual







1- Igreja | 2 - Sacristia | 3 - Sala da Ordem Terceira | 4 - Capela de S. Joãozinho | 5 - Claustro | 6 - Sala do capítulo | 7 - Capela dos Ossos | 8 - Núcleo Museológico | 9 - Torre



0 5 10 20



## Descrição do estado atual

Atualmente, o complexo de S. Francisco de Évora é constituído por 3 corpos principais, são eles o da Igreja e capelas anexas, da sala do capítulo e capela dos ossos e o do claustro.

### Exterior

No exterior, a igreja consiste numa alta caixa paralelepípedica de alvenaria rebocada e pintada a cor champanhe, imitando silhares de pedra pela pintura a branco. A caixa é coroada por um friso de ameias chanfradas, possuindo oito acrotérios cónicos ao longo da cumeeira da cobertura de duas águas (acrotérios que denunciam os arcos torais do interior). Os ângulos do retângulo da nave são encimados por agulhas cónicas no alçado Nascente e agulhas cónicas estriadas e torsas no alçado Poente, estas agulhas encontram-se sobre torreões cilíndricos que assentam em contrafortes angulares de pedra cada uma das arestas verticais da caixa de alvenaria. As paredes exteriores são pintadas a branco, numa representação estereotómica de cantaria.

O alçado principal é antecedido por galilé do século XVI manuelino-mudéjar, com cinco tramos de abóbadas ogivais de aresta e rematada com terraço. No exterior encontram-se contrafortes entre cada um dos sete arcos de granito de várias tipologias (duplos de ogiva, de ferradura e de volta perfeita, com capitéis manuelinos e naturalistas.) No tramo central da galilé encontra-se o pórtico manuelino de acesso ao templo, uma obra em mármore e granito, de duas arquivoltas de volta perfeita, sobre estas, em molduras retangulares, encontram-se representações heráldicas escalonadas de D. Manuel I, D. João III e do Reino de Portugal – para passar pelo pórtico sobem-se antes quatro degraus graníticos. Sobre a galilé, o alçado principal é rasgado por um amplo vitral axial retangular de verga curva.

As fachadas laterais são quase cegas, sendo pontuadas por gárgulas graníticas zoomórficas e ritmadas por estreitas frestas maineladas que iluminam a galeria interior. No alçado norte subsiste ainda o portal gótico, encontrando-se adossada ao volume do transepto a Capela da Ordem Terceira de S. Francisco, rasgado a norte por duas janelas retangulares e gradeadas. Também adossada ao alçado norte encontra-se Capela dos Castros, rasgada a norte por um janelão retangular gradeado e interrompido por outro corpo anexo adossado, este que é mais baixo e perfurado por dois pares de janelas, o par inferior consiste em frestas horizontais, o superior em vãos retangulares gradeados. Adossado ao volume do transepto norte está a capela de S. Joãozinho, esta é perfurada superiormente, a Nascente e Poente por janelões reentrantes gradeados - a norte está o acesso exterior da capela, que se faz por pórtico de alvenaria, sobre o qual está uma janela de arquivolta redonda inserida numa composição de pilastras e frontão; ainda a norte, num pano de parede mais recuado, encontra-se um outro pórtico em granito, sobre o qual se encontra um nicho com escultura pétrea de S. Gabriel. Do lado Sul da igreja encontra-se adossado o claustro, com planta em L, cujo ângulo coincide com o criado pelo volume do transepto com o da nave. Também adossada do lado sul da igreja está o volume que inclui a Sala do Capítulo e a capela dos ossos. No angulo Nascente do transepto Sul articula-se o volume da Sacristia e da Sala Régia, sobre o qual se encontra a torre.



Fig.75. Vista sul - Vêm-se os volumes da igreja e do núcleo museológico. © Manuel Ribeiro



Fig.76. Vista sobre a fachadas norte e nascente do conjunto. © Manuel Ribeiro



Fig.78. Vista sobre a fachada norte do conjunto. © Manuel Ribeiro



Fig.77. Vista sobre a fachadas principal da igreja. © Manuel Ribeiro

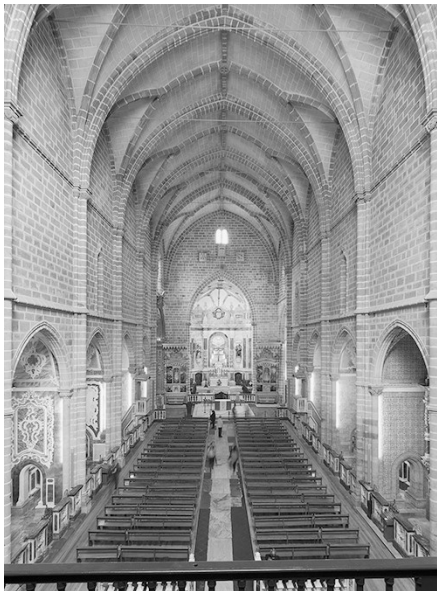


Fig.79. Nave da igreja, vê-se a a abóbada e as caplas entre os arcos torais. © Manuel Ribeiro



Fig.80. Nave da igreja de São Francisco. © Manuel Ribeiro

O alçado tardo da igreja é ladeado por contrafortes graníticos diagonais, sendo que até meia altura do alçado se encontra um corpo de alvenaria rematado em dupla empena, este corpo é perfurado por um arco cego ao centro e por dois óculos circulares dos lados.

### ***Interior***

#### **1 - Igreja**

Ao passar pelo pòrtico da galilé e pelo guarda-vento de madeira, entra-se na igreja de planta em cruz latina, com nave única de seis tramos cobertos por uma abóbada de berço quebrado. As ogivas da abóbada são compostas pelos arcos torais, sendo entre eles que se abrem as capelas laterais. Os pormenores dos cruzamentos dos arcos e dos capitéis são decorados cantaria de granito que representa florões, cruces de cristo, motivos antropomórficos ou náuticos. As paredes interiores, de 20 metros de altura, são em alvenaria rebocada com representação, em cal, de estereotomia de alvenaria. Divididem-se em três registos por cornijas de granito: no registo inferior encontram-se as capelas que se abrem em arcos góticos e se ligam entre si por passagens de arco quebrado, sendo o seu teto em ogiva simples; no intermédio estão as frestas ogivais, que sendo semelhantes não correspondem às exteriores pois entre elas funcionam as galerias; no registo superior encontra-se o lançamento da abóbada. À entrada e a delimitar as capelas da nave, estão as teias do século XVIII em pilastras e balaústres de mármore branco e azulado, do mesmo século são os púlpitos simétricos em calcário.<sup>159</sup>

O transepto é concebido como um sétimo tramo mais largo que os restantes. O acesso aos seus braços faz-se por arcos mais altos que os da nave, o arco do braço norte é revestido a talha dourada, o do braço sul é de cantaria simples. O braço sul tem revestimento sóbrio em reboco pintado a branco, o seu teto é em abóbada nervurada de 2 tramos. No braço norte, que é a capela da Ordem Terceira de S. Francisco, à abóbada nervurada de dois tramos é acrescentada complexidade pelas lunetas, as paredes são revestidas a azulejo e a talha dourada. No cruzeiro encontra-se o altar, o ambão e a cadeira da presidência sobre uma plataforma de mármore branco, peças de desenho contemporâneo. Ao fundo, o arco triunfal articula as cornijas da nave escalonando-as, replicando as três esculturas heráldicas do portal da galilé.

Passando pelo arco triunfal, estamos na capela-mor, de planta retangular com abóbada de dois tramos com nervuras em cantaria, as ogivas da abóbada são em forma de estrela de 12 raios, os cruzamentos fecham-se por chaves manuelinas em pedra e douradas. O revestimento das paredes laterais é simples, de reboco liso e branco. Inferiormente as paredes são ocupadas por cadeiral de madeira, sobre este, do lado esquerdo está o órgão; do lado direito estão as duas janelas da tribuna régia, de moldura em mármore branco. Ao fundo, após o cadeiral estão duas portas com moldura de mármore branco, sobre cada uma estão duas frestas geminadas de arco gótico e com vitral. Na parede fundeira, está o retábulo-mor em escultura de mármore branco e azulado.

#### **2 - Sacristia**

Por porta do transepto sul acede-se à sacristia. Espaço de planta retangular, a cota superior à da igreja. Os revestimentos são simples,

<sup>159</sup> Túlio Espanca, *Inventário Artístico De Portugal. VII. Concelho De Évora (Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa 1966)*, 146



em reboco liso branco. A abóbada é de dois tramos, em arco de claustro.

### **3 - Sala da Ordem Terceira**

A porta poente do braço norte do transepto dá acesso às dependências da Irmandade de Penitência da Ordem Terceira, que comunicam com o exterior por portal. Estas resumem-se a duas salas de planta rectangular, a Sala do Consistório, com abóbada de penetrações, e pintada a fresco em *trompe-l'oeil*; e a Capela dos Castros, com abóbada ogival.

### **4 - Capela de São Joãozinho**

Pela porta nascente do braço norte do transepto acede-se à capela de S. Joãozinho. Capela simples, rectangular e a cota inferior à da igreja, com acesso exterior por pórtico granítico.

### **5 - Claustro**

No alçado principal, pela porta contemporânea, pivotante e com representação do *Tau*, acede-se ao que resta do claustro. Construção dum gótico primário, que aparenta ter sido das maiores quadras do país. O desenho é semelhante ao da Sé e respeita a tipologia dos claustros das ordens mendicantes. Na ala nascente estão três tramos, com três arcos góticos de cantaria granítica que descarregam em colunelos duplos de mármore branco. Os colunelos assentam sobre varanda de granito contínua (característica encontrada também em S. Francisco de Santarém). A varanda é rasgada em cada um dos tramos, dando acesso a pequenos expositores. A abóbada de berço presente será ulterior à construção do claustro, aspeto denunciado pela presença dos cachorros de granito que travavam a cobertura original.<sup>160</sup> O desenho desta ala é reproduzido na ala norte em quatro tramos num restauro da década de 1940. A cobertura desta ala é contemporânea, reproduzindo a abóbada de canhão da ala nascente. Também a varanda da ala norte é interrompida, dando acesso a um jardim. Tanto as abóbadas como as paredes do claustro são rebocadas e pintadas à cor bege, o pavimento é revestido a tijoleira.

### **6 - Sala do capítulo**

Por porta, ao fundo do claustro, acede-se à sala do capítulo, hoje bilheteira. É um espaço de três naves, com três tramos cada, iluminado por duas janelas na parede a nascente. As abóbadas são ogivais, e o seu cruzamento é fechado por chaves graníticas de motivos manuelinos. Os arcos quebrados descarregam nos quatro pilares centrais graníticos de secção octogonal. As paredes são revestidas, até cerca de meia altura, por painéis de azulejos barrocos. A sul está a maquete do altar-mor da Sé de Évora, que, aquando da sua conversão a capela no século XIX, passou a ocupar dois tramos da antiga sala do capítulo.<sup>161</sup> Nestes dois tramos, os revestimentos são semelhantes aos da anterior sala, com a particularidade de aqui existir banco periférico em mármore. A parede tardo da maquete, que fica de frente para o portal da Capela dos Ossos, está revestida com painel de azulejos contemporâneo da autoria de Álvaro Siza Vieira.

### **7 - Capela dos Ossos**

No prolongamento da sala do capítulo, está a capela dos ossos. Aqui acede-se por largo portal renascentista de mármore branco, onde no



Fig.81. Capela da Ordem Terceira de S. Francisco.  
© Eduardo Lima / Walkabout



Fig.82. Ala norte do Claustro, onde se vê a falsa ruína dos quatro tramos reconstruídos na década de 1940, assim como a abóbada contemporânea. © Manuel Ribeiro



Fig.83. Interior da Capela dos Ossos © Manuel Ribeiro

<sup>160</sup> Idem, 146

<sup>161</sup> Túlio Espanca, *Inventário Artístico De Portugal. VII. Concelho De Évora (Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa 1966)*, 146



Fig.85. Sala Régia (hoje auditório), ao fundo estão as duas janelas de moldura em mármore branco e com os lumes fechados por vidro. © Manuel Ribeiro

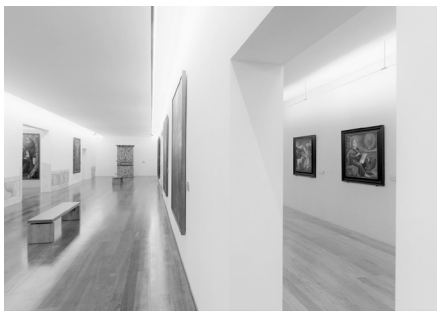


Fig.84. Antiga Ala das Celas, convertida em espaço expositivo. © Manuel Ribeiro



Fig.86. Galeria superior da igreja, convertida em espaço expositivo. © Manuel Ribeiro

seu lintel se lê: “NOS OSSOS QUE AQVI ESTAMOS PELOS VOSSOS ESPERAMOS”. A capela tem as mesmas três naveas da sala do capítulo (existindo barreira em acrílico que impede o acesso às naveas laterais), as naveas são subdivididas em quatro tramos de abóbadas ogivais, pintadas a fresco com representações diversas. Os pilares onde descarregam os arcos das abóbadas e as paredes periféricas encontram-se revestidos de matéria osteológica, sobretudo crânios e fêmures. Na parede fundeira está um retábulo simples, revestido a talha dourada. À direita está uma arca marmórea onde se conservam as ossadas dos presumíveis fundadores do convento. Também à direita estão duas arcas em acrílico, onde se encontram as múmias duma mulher adulta e duma criança.

### **8 - Núcleo museológico**

Da sala do capítulo, pela porta da a norte, acede-se a caixa de escadas e elevador, subindo um piso, entra-se no núcleo museológico.

Do patamar do primeiro piso das escadas acede-se à Sala Régia (hoje auditório), é um espaço de planta retangular que observa a capela-mor através de tribuna (duas janelas de moldura em mármore branco e com os lumes fechados por vidro). O espaço tem dois tramos de abóbadas ogivais, junto à tribuna existe um arco profundo de volta perfeita. O pavimento é de mármore branco, e as paredes e as abobadas são rebocadas e pintadas a branco.

Ainda do patamar do primeiro piso das escadas pode acede-se à antiga Ala das Celas (hoje espaço expositivo). Entra-se para um espaço de planta retangular, de grande profundidade, daqui pode acede-se a oito salas laterais. O pavimento é em madeira, e as paredes são rebocadas e brancas, exibindo, num nível inferior, o teto é em laje suspensa, por onde se ilumina indiretamente o espaço. As salas laterais apresentam paredes pintadas à cor amarela, as suas lajes são simples e brancas.

Subindo para o segundo piso, acede-se ao terraço (sobre a ala nascente do claustro), este dá acesso à galeria superior direita da igreja, hoje convertidas em museu de presépios. Este espaço consiste numa sucessão de seis pequenas salas retangulares, de meia abóbada (do tipo arcobotante), o acesso entre salas é feito por passagens em arco. Em três das seis salas existe comunicação visual com a nave da igreja através das frestas do segundo registo do alçado interior da igreja. Os espaços têm o pavimento revestido a tijoleira e as suas paredes e abóbadas são rebocadas e pintadas a branco, sendo denunciado reforço estrutural no intradorso dos arcos de passagem.

Ao fundo da sexta sala está uma porta que dá acesso ao terraço que se desenvolve sobre a galilé, espaço com revestimento de pavimento em tijoleira e com guarda em acrílico recuada do perímetro retangular da laje. À esquerda encontra-se uma segunda porta que dá acesso à galeria superior esquerda, de características idênticas à da galeria direita.

### **9 - Torre**

Pela caixa de escadas de acesso ao núcleo museológico, ou pelas escadas helicoidais da primeira sala da galeria superior direita da igreja, é possível aceder à torre sineira. Elemento de planta retangular, rematada por ameias chanfradas, à semelhança do corpo da igreja, e com coruchéu cónico torso.

## Projeto

### *Arquiteto Coordenador*

O arquiteto coordenador da equipa de projeto de restauro de S. Francisco de Évora, Adalberto da Rocha Gonçalves Dias, nasceu no porto em março de 1953, sendo filho de Adalberto Gonçalves Dias, também arquiteto e membro da Organização dos Arquitetos Modernos (ODAM). Tendo concluído a sua formação em arquitetura pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP), estagiou e colaborou com o arquiteto Álvaro Siza Vieira entre 1971 e 1977, desde esse ano tem vindo exercido a sua atividade liberal, tendo formado a sociedade comercial Adalberto Dias, Arquitecto Lda em 1997. Adalberto Dias assume a direção dessa sociedade desde o seu início, sendo sócio maioritário e autor e responsável pelas prestações de serviços, atualmente é o seu filho, arquiteto Adalberto Silva Dias o sócio gerente da sociedade.

Entre os projetos que Adalberto Dias coordenou encontram-se exemplos de habitação coletiva e unifamiliar, de desenho urbano, de equipamentos, de serviços, e ainda algumas obras de recuperação, reabilitação e restauro de edifícios. Tendo entre os seus clientes organismos privados e do Estado. Algumas das suas obras têm sido publicadas tanto em revistas portuguesas como estrangeiras.

De entre os seus projetos de equipamentos destacam-se o Departamento de Engenharia Mecânica e as Residências de Estudantes da Universidade de Aveiro, o Tribunal de S. João da Madeira, a Estação de Metro do Polo Universitário do Porto, e o Funicular dos Guindais.

No âmbito da intervenção arquitetónica sobre pré-existência patrimonial, a experiência do arquiteto é marcada por projetos de carácter urbano. Destacam-se as suas propostas para a cidade do Porto, nomeadamente o completamento da Frente Medieval de Miragaia em 2001 – trata-se duma obra nova num contexto urbano antigo, aqui, o arquiteto projetou um quarteirão que se conjuga com a envolvente medieval pela continuação da sequência tipológica de arcada e escadas.<sup>162</sup> No âmbito da requalificação da baixa portuense para a candidatura do Porto a Capital da Cultura em 2001, Adalberto Dias foi arquiteto coordenador da área leste A, área correspondente à Praça da Batalha, onde o arquiteto redesenha a praça histórica. Ainda na temática da intervenção sobre pré-existência patrimonial, destaca-se o projeto polémico do elevador para o castelo de S. Jorge em Lisboa – este projeto de 2000 foi promovido pela CML, consistia na construção de uma torre em betão e aço em forma de H, ligada a um passadiço com 190 metros de comprimento sobre os telhados da encosta; o projeto foi apoiado pela Associação de Turismo de Lisboa que o defendia enquanto “novo factor de atracção e modernidade de Lisboa”, sendo contestado pela população daquela zona que considerava que o elevador serviria “apenas o turismo e não os habitantes da cidade”<sup>163</sup> Ainda no campo de trabalho do desenho urbano destaca-se o projeto de desenho e requalificação do centro histórico de Estremoz (2008).

Dos projetos de sua coordenação sobre edifícios de valor patrimonial anteriores ao projeto de restauro de S. Francisco de Évora (2015), contam-se o projeto para as Antigas Oficinas do Porto de Leixões (2014) e algumas intervenções em casas e solares na zona norte do país. Mais



Fig.87. Arquiteto Adalberto da Rocha Gonçalves Dias

<sup>162</sup> Michel Toussaint, “Corte Anatómico”, *Architecti*, nº11/12 (Outubro, Novembro e Dezembro 1991): 25

<sup>163</sup> “Projecto do elevador do Castelo de S. Jorge apresentado hoje aos vereadores”, *Público*, 24 de Janeiro de 2001, <https://www.publico.pt/2001/01/24/local/noticia/projecto-do-elevador-do-castelo-de-s-jorge-apresentado-hoje-aos-veredores-8329>



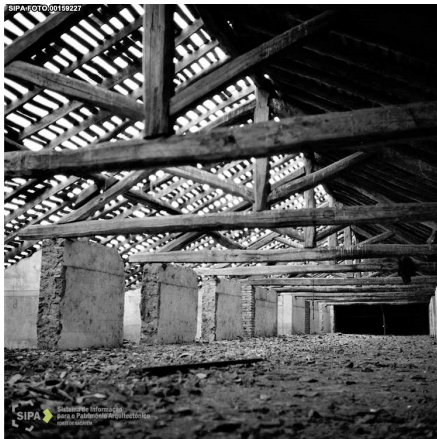


Fig.88. Espaço das selas conventuais sobre a capela dos ossos - transformado em entreferro pelo telhado suportado por asnas de madeira. Fotografia de 1958. © SIPA, IPA.00002724, FOTO.00159227.

relevante foi a sua coordenação de 1986 a 1987 das obras de substituição da cobertura, rebocos exteriores e interiores e pinturas na casa da quinta da Revolta, no Porto; em 1994 o arquiteto voltou a coordenar novas obras de conservação e restauro para a mesma quinta. Após o restauro de S. Francisco de Évora, destaca-se o seu projeto para o Núcleo Arqueológico e Recuperação dos Claustros Superiores e Inferiores da Sé Patriarcal de Lisboa (2018-2019).

Das distinções já recebidas pelo arquiteto destacam-se as nomeações para o Prémio Mies Van der Rohe e para o Prémio Iberfad, ambas 96 pelo e pelo projeto construído do Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro. Foi ainda nomeado para o Prémio Secil Arquitetura 98, sendo premiado na primeira e na terceira edição da Trienal Internacional de Arquitetura de Sintra, respetivamente em 1992 e 1998. Em 2009, o projeto de “Conceção do Espaço Público do Rossio Marquês de Pombal e Largos Adjacentes na Cidade de Estremoz”, de coordenação de Adalberto Dias e Graça Nieto, valeu à cidade alentejana a classificação de Cidade de Excelência. Esta classificação veio da distinção do projeto com o prémio “Projecto Urbano – Reabilitação”, atribuído pelo Instituto de Cidades e Vilas com Mobilidade (ICVM) e pelo jornal *Planeamento e Cidades*. O projeto de recuperação para as Antigas Oficinas do Porto de Leixões, coordenado por si e concluído em 2017, foi ainda agraciado com o Prémio Nacional de Reabilitação Urbana, na categoria “comercial e serviços”. Recebedor do mesmo prémio, na edição de 2017 e na categoria “restauro”, foi o projeto de S. Francisco de Évora, projeto coordenado por Adalberto Dias e que a presente dissertação se propõe a estudar. Este último projeto recebeu ainda o Prémio Nuno Teotónio Pereira, na categoria Reabilitação de Edifício, atribuído em 2017 pelo Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU).

Para além do trabalho de projetista, tem proferido algumas conferências em Portugal e no estrangeiro. Participou ainda em exposições em Portugal, Brasil, Espanha, França, Itália e Japão. Atualmente é Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), sendo ainda investigador externo no Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo (CEAU) da mesma escola. Para além da docência na FAUP, foi já Professor Convidado nas escolas de arquitetura de Lausanne, Veneza, Bolonha, Milão e Nápoles.

### **Motivação**

Em 2001, o cónego Manuel da Silva Ferreira é nomeado pároco da paróquia de S. Pedro, na cidade de Évora, da qual é sede a Igreja de S. Francisco. Segundo o próprio cónego, ao tomar posse duma paróquia com uma sede de tão relevante património, procurou conhecê-lo. Deste modo, o sacerdote consciencializou-se do mau estado de conservação da Igreja e das restantes dependências do antigo convento, em especial das fendas na abóbada da nave da igreja, situação já estudada e avaliada por diversos estudos.

Por ocasião de trabalhos de manutenção de coberturas, o cónego deparou-se com o espaço das selas conventuais sobre a capela dos ossos - espaço que houvera sido transformado em entreferro em data incerta, aquando da aplicação dum telhado suportado por asnas de madei-

ra – denunciando a organização do espaço das celas conventuais existia o arranque das paredes de alvenaria pintadas a fresco. Em entrevista, o pároco afirmou que este episódio foi um dos grandes motivadores da sua vontade de levar a cabo um projeto sobre a sede da sua paróquia – um projeto que enobrecesse os vestígios de caráter conventual no complexo e que interrompesse o processo de degradação da igreja.<sup>164</sup>

Na mesma entrevista o cônego relembra a primeira década após a sua nomeação para a paróquia de S. Pedro, altura em que mandou realizar alguns trabalhos paliativos na igreja. Nomeadamente, a imagem escultórica do Senhor dos Passos que desde o século XIX se encontrava na sala do capítulo, integrada na maquete da capela-mor da Sé de Évora, foi deslocada para um corredor de acesso às dependências conventuais, tendo-se derrubado uma parede para o efeito. O cônego terá ainda encomendado estudos da situação estrutural da igreja - para além daquele que havia sido realizado pelo Instituto Superior Técnico por encomenda da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e donde resultou uma tese de doutoramento que recomendava o atirantamento da abóbada.<sup>165</sup>

Mencionando a passagem dos secretários e diretores regionais de cultura, o cônego relembra certa ocasião em que a então diretora regional de cultura, Aurora Carapinha, questionando-o se não tencionava fazer nada pela Igreja de S. Francisco, o cônego terá respondido que não fazia por não ter interlocutor estatal “à altura”. Ainda assim, a 29 de dezembro de 2011, o cônego ter-se-á encontrado com o arquiteto Adalberto Dias no Porto, expondo-lhe a situação em que se encontrava a igreja e expressando a vontade de intervir nela.<sup>166</sup> Desde então, a equipa do arquiteto Adalberto Dias terá visitado a igreja pontualmente, preparando um levantamento que conduziria ao projeto e ao relatório prévio, entregue à Direção Regional de Cultura do Alentejo 5 meses depois.

### **Preâmbulo**

As fendas na abóbada da nave da igreja foram desde cedo uma das preocupações centrais do projeto. É deste modo que o engenheiro Aníbal Costa entra em todo o processo para a elaboração do projeto de estruturas. Antes da realização desse projeto, foi encomendado ao engenheiro António Sousa Gago, um estudo de diagnóstico sobre os danos estruturais e sobre o comportamento sísmico do edifício da igreja. O documento produzido por este engenheiro foi mais tarde anexado à memória descritiva do projeto de estruturas. Através duma análise de modelos computacionais, recorrendo a modelos de elementos finitos de comportamento elástico linear, António Sousa Gago comprova que as fendas na abóbada da nave se devem a um aumento do vão, resultado dum contraventamento insuficiente. Porém, o estudo não consegue encontrar a causa por detrás desse aumento de vão. Apontando ainda assim duas causas possíveis: a flexão vertical das paredes-contraforte, ou a rotação das paredes como corpo rígido em torno da base em função dum assentamento de fundação diferencial. Segundo António Sousa Gago, os resultados do sistema de monitorização que fora instalado em 2004, assim como a não visibilidade de evolução dos danos desde 1998, revelam que a situação está estabilizada e que não continuarão a existir movimentações estruturais relevantes.<sup>167</sup> No seu estudo, António Sousa Gago indica



Fig.89. Instalação de sistema de monitorização pelo LNEC em 2004. © SIPA, IPA.00002724, FOTO.00675099.

<sup>164</sup> Manuel Ribeiro, *Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos - Obras de requalificação*, (Évora: QM0, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=R2cRG3PX7BA>. Min.2:00

<sup>165</sup> « De qualquer modo, pensa-se que o estudo da eventual solução de reforço estrutural se deve dirigir à contenção da aparente causa da fendilhação: sustentar o afastamento dos encontros. Isto, numa atitude clássica perante abóbadas com problemas deste tipo, em que a solução vulgar e eficaz consiste no seu atirantamento (neste caso tirando partido das paredes-contraforte). » - António Gago, *Análise Estrutural De Arcos, Abóbadas e Cúpulas - Contributo para o Estudo do Património Construído (tese de doutoramento, Instituto Superior Técnico, 2004)*, 418

<sup>166</sup> « Em dezembro de 2011, numa reunião informal da secretaria de estado da cultura aqui em Évora, em diálogo com a professora Aurora Carapinha, a certa altura interpelou-me dizendo, Sr. cônego, você não faz nada pela igreja de S. Francisco? E eu respondi-lhe, não faço porque não tenho interlocutor à altura da parte do estado. Em 29 de dezembro passei pelo Porto para conhecer o arquiteto e para lhe dizer qual era o meu sonho. » (transcrição de entrevista em vídeo) - Manuel Ribeiro, *Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos - Obras de requalificação*, (Évora: QM0, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=R2cRG3PX7BA>. Min.32:00

<sup>167</sup> «Não obstante o diagnóstico que associa o fenómeno de fendilhação da abóbada ao aumento do vão da nave, os resultados do sistema de monitorização instalado em 2004, assim como o facto de não ser visível a evolução dos danos desde há muito tempo (pelo menos desde 1998), mostram que o fenómeno terá estabilizado e que não continuará a haver movimentações estruturais relevantes.» - António Sousa Gago, “Igreja de São Francisco em Évora - Diagnóstico dos Danos estruturais e Avaliação do Comportamento Sísmico”, ANEXO I da Memória Descritiva Global. P.55

algumas recomendações para a “resolução” da anomalia, são elas: o refechamento das fendas e colocação duma armadura (preferencialmente não metálica) no extradorso da abóbada; e a introdução dum sistema, como o recurso a tirantes metálicos, que impeça o afastamento das empenas da igreja. Constatando que as fendas da abóbada se propagavam pela parede de fachada principal, Gago recomendou ainda a ligação entre empenas com tirantes que atravessassem a totalidade da fachada.<sup>168</sup>

O diagnóstico de António Sousa Gago incidiu ainda sobre o comportamento sísmico da igreja de São Francisco, analisando-o com recurso aos mesmos modelos de elementos finitos de comportamento elástico linear, modelos que não representando o comportamento real da construção de alvenaria, permitem, segundo Gago, “ter uma ideia muito precisa quanto ao comportamento sísmico do edifício e à localização dos danos que possam resultar da acção sísmica”. Da análise do modelo, conclui-se que o edifício não apresentava características de resistência ou ductilidade suficientes para fazer face à acção sísmica regulamentar definida no Eurocódigo 8. Tendo estas questões em conta, assim como as definidas pelo Comité Científico Internacional para a Análise e Restauro de Estruturas do Património Arquitectónico do ICOMOS<sup>169</sup>, António Sousa Gago volta a recomendar o reforço da ligação entre as paredes ortogonais através de tirantes, recomendando ainda o reforço das aberturas dos contrafortes, local de concentração de tensões.<sup>170</sup>

### **Relatório Prévio**

A 13 de maio de 2012, quatro meses após o contacto do cônego Manuel da Silva Ferreira com o arquiteto Adalberto Dias, dá entrada na Direção Regional de Cultura do Alentejo o relatório prévio para futura intervenção na Igreja e Convento de São Francisco de Évora. O Relatório prévio entregue incluía: um levantamento documental e uma resenha histórica; um relatório de inspeção e diagnóstico; um relatório do Património Integrado, a memória descritiva e o estudo prévio de recuperação/requalificação da Igreja de S. Francisco.<sup>171</sup> Foi requerente a Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de S. Pedro, e o relatório foi preparado de acordo com o Decreto-Lei 140/2009 de 15 de junho.<sup>172</sup>

Foram os arquitetos José Filipe Ramalho e Miguel Pedroso Lima, da Direção Regional de Cultura do Alentejo, que redigiram a apreciação ao relatório prévio (conforme o despacho de António Carlos Sousa da Silva, então Diretor de Serviços de Bens Culturais). Os arquitetos consideraram que o documento, “em termos de levantamento documental e resenha histórica, inspeção, diagnóstico e património integrado, é de grande valia técnica e histórica para o conhecimento do imóvel, constituindo-se como um documento relevante para apoio à intervenção.” Porém, os mesmos arquitetos, no referente ao Estudo de Consolidação Estrutural e ao Estudo Prévio de Arquitetura, sentiram a necessidade de levantar alguns pontos.<sup>173</sup>

Relativamente ao Estudo de Consolidação Estrutural, os arquitetos José Ramalho e Miguel Lima levantaram dois pontos. Em primeiro lugar, os arquitetos aconselham que em fase subsequente se realizassem sondagens ao nível das fundações, a fim de completar os estudos da “Avaliação da Segurança Sísmica da Igreja”, que haviam sido realizados

<sup>168</sup> «Do ponto de vista da intervenção de reabilitação e de reforço estrutural, a solução indicada (...) consiste no refechamento das fendas e na colocação duma armadura (...) na face superior da abóbada para absorção de tensões de tracção que se venham a manifestar no futuro, assim como a instalação de sistemas (...) que impeçam o afastamento relativo das empenas da igreja (...). - António Sousa Gago, “Igreja de São Francisco em Évora - Diagnóstico dos Danos estruturais e Avaliação do Comportamento Sísmico”, ANEXO I da Memória Descritiva Global. P.55

<sup>169</sup> ICOMOS, Comité Científico Internacional para a Análise e Restauro de Estruturas do Património Arquitectónico. Recomendações para a Análise, Conservação e Restauro do Património Arquitectónico, 2004

<sup>170</sup> António Sousa Gago, “Igreja de São Francisco em Évora - Diagnóstico dos Danos estruturais e Avaliação do Comportamento Sísmico”, ANEXO I da Memória Descritiva Global. P.60

<sup>171</sup> Secretário de Estado da Cultura para Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de S. Pedro – Évora, 13 de maio, 2012, Direção Regional de Cultura do Alentejo.

<sup>172</sup> «Artigo 4.º Relatório prévio - Para efeitos de apreciação de pedidos de parecer, aprovação ou autorização para obras ou intervenções em bens culturais é obrigatória a entrega do relatório prévio, sem prejuízo dos demais elementos previstos no âmbito do presente decreto-lei.» - Decreto-Lei nº 140/2009 de 15 de julho. Diário da República n.º 113/2009, Série I de 2009-06-15 (Lisboa: Ministério da Cultura). <https://dre.pt/application/conteudo/494543>

<sup>173</sup> Secretário de Estado da Cultura para Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de S. Pedro – Évora, 13 de maio, 2012, Direção Regional de Cultura do Alentejo.

com recurso a modelos finitos de comportamento elástico linear. Para além disto, na sua apreciação, os arquitetos aconselham uma reconsideração da consolidação estrutural proposta para resistência ao sismo, de modo a que se “apresente menos intrusiva em termos visuais relativamente aos tetos abobadados da igreja”.<sup>174</sup>

No que diz respeito ao Estudo Prévio de Arquitetura, os arquitetos levantaram mais pontos. A primeira observação recai sobre a localização proposta e “intrusiva” para o elevador, que se encontrava em parede resistente da sacristia ao nível do piso térreo e na primeira cela do convento ao nível do piso superior. Os arquitetos sugerem até que, a fim de concentrar as obras e evitar a interrupção das atividades da igreja, se instale o elevador junto da caixa de escadas. Sobre essa caixa de escadas, os arquitetos sugerem ainda o seu redesenho. Segundo os arquitetos, os acessos verticais apresentados em estudo prévio apresentavam uma feição “contemporânea e algo desconfortável”, aconselhando uma melhor solução de acessibilidade e evacuação em caso de emergência.<sup>175</sup>

A intervenção na ala norte do claustro - que consistia na instalação duma estrutura que retomasse a cota do primeiro piso do claustro, com a introdução duma laje em betão armado que sustinha uma abóbada de gesso cartonado - é ainda alvo de objeção por parte dos arquitetos José Ramalho e Miguel Lima na sua apreciação ao relatório prévio. Nesse documento, considerou-se que a intervenção, apesar de estar na fase de estudo prévio não se considerava justificada. Ainda assim, os arquitetos consideraram que esta injustificação poderia vir a ser colmatada na futura apresentação do programa para o edifício, e com a definição dos circuitos litúrgicos, de apoio pastoral ou turísticos em termos de utilização e exploração do imóvel.<sup>176</sup>

Relativamente ao Estudo Prévio de Arquitetura, a última observação estabelecida pela apreciação dos arquitetos da Direção Regional de Cultura recai sobre a drenagem das águas pluviais. Os arquitetos defenderam que pelo carácter programático fundacional de convento, assim como pela história subsequente do conjunto patrimonial, deveria ser prestada especial atenção ao sistema de drenagem de águas pluviais. No documento foi refletida a preocupação para com a importância da análise e identificação dos sistemas de drenagem de águas pluviais na sua relação com a cisterna, que se encontrava sob um imóvel anexo, de forma a controlar o sistema.<sup>177</sup>

No ponto 5 da apreciação, os técnicos reforçaram o valor do estudo apresentado enquanto documento “bem estruturado e de grande qualidade técnica”, considerando que as metodologias e propostas de conservação e consolidação estavam “adequadas ao bem patrimonial em causa”. No dia 16 de abril de 2012, os técnicos entregaram a sua apreciação a consideração superior, defendendo na conclusão do documento que deveria ser emitido parecer favorável ao relatório prévio, “devendo ser desenvolvido nas fases subsequentes em conformidade com as sugestões indicadas.”<sup>178</sup> A opinião de José Filipe Ramalho e de Miguel Pedroso Lima acabou por receber o aval por parte António Carlos Sousa da Silva, então Diretor de Serviços dos Bens Culturais da DRCALEN, de Aurora da Conceição Parreira Carapinha, então Diretora Regional de Cultura, e ainda por parte de Elísio Summavielle, diretor do IGESPAR e do IMC.



Fig.90. Consolidação das abóbadas, conseguida pelo seu gateamento. © Manuel Ribeiro

<sup>174</sup> Idem

<sup>175</sup> Idem

<sup>176</sup> Idem

<sup>177</sup> Idem





Fig.91. Pormenor do tirante. © Manuel Ribeiro

<sup>178</sup> «Considera-se o estudo apresentado bem estruturado e de grande qualidade técnica e as metodologias e propostas de conservação e consolidação adequadas ao bem patrimonial em causa. Somos de opinião que deverá ser emitido parecer favorável ao estudo apresentado, devendo ser desenvolvido nas fases subsequentes em conformidade com as sugestões indicadas. À consideração superior.» - Idem.

<sup>179</sup> « Os imóveis que, nos termos do artigo VI da Concordata de 7 de Maio de 1940, estavam ou tenham sido classificados como «monumentos nacionais» ou como de «interesse público» continuam com afectação permanente ao serviço da Igreja. Ao Estado cabe a sua conservação, reparação e restauro de harmonia com plano estabelecido de acordo com a autoridade eclesiástica, para evitar perturbações no serviço religioso; à Igreja incumbe a sua guarda e regime interno (...) na direcção das quais poderá intervir um funcionário nomeado pelo Estado. » - José Manuel Durão Barroso, Angelo Cardinale Sodano, Concordata Entre A República Portuguesa E A Santa Sé

<sup>180</sup> Protocolo entre a Direção Regional de Cultura do Alentejo, a Fábrica da Igreja Paroquial da freguesia de S. Pedro e a Direção Geral do Tesouro e Finanças – Évora, 3 de maio, 2013, Direção Regional de Cultura do Alentejo

<sup>181</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Memória Descritiva Global” (Porto, 2012)

## Protocolo

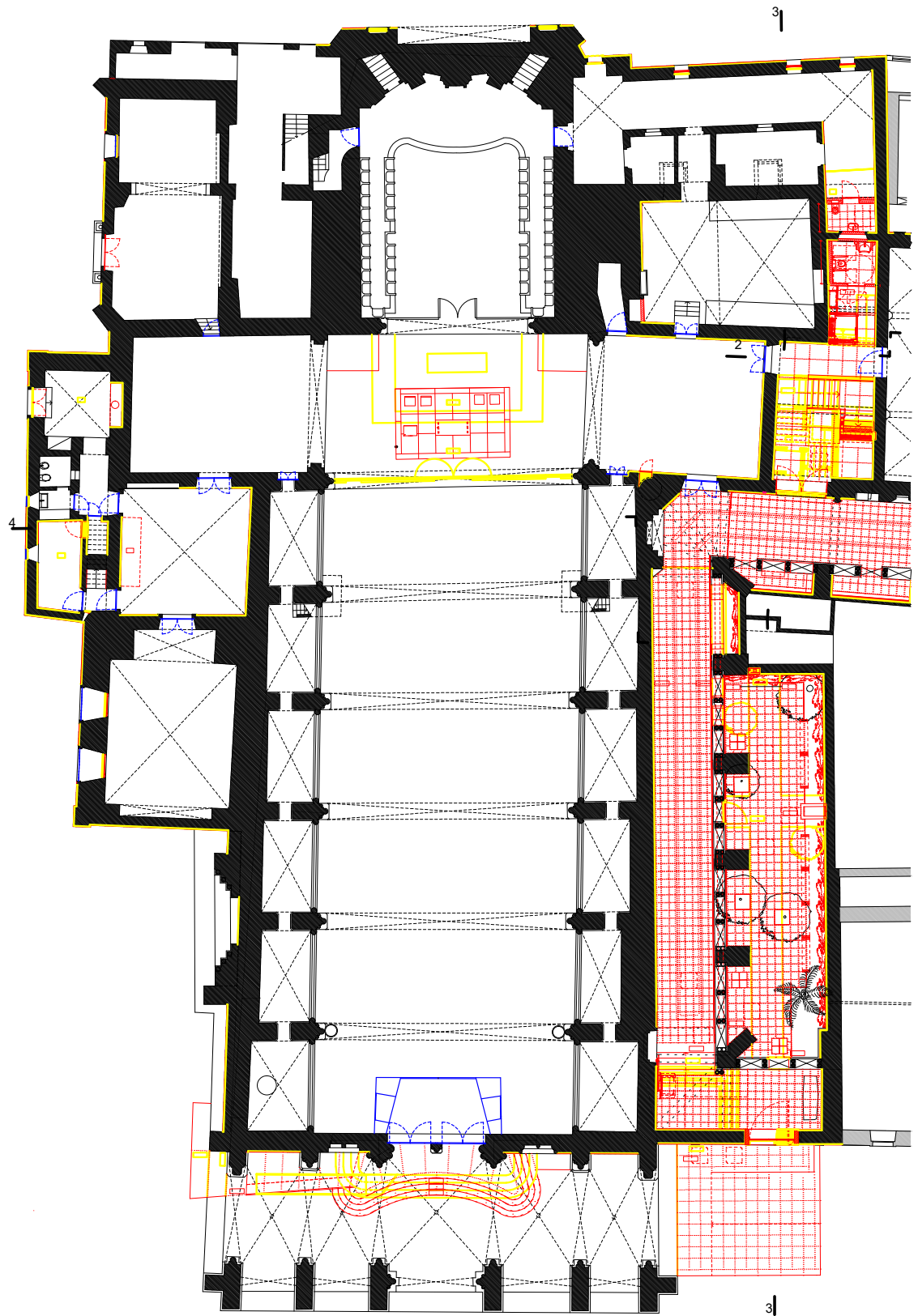
Por ter sido classificada em 1910, nos termos do artigo VI da Concordata de 1940 entre a Santa Sé e a República Portuguesa, e nos do artigo 22 da Concordata de 2004 entre a Santa Sé e a República Portuguesa que a substituiu, a igreja de S. Francisco é propriedade do Estado, estando afeta permanentemente ao serviço da Igreja. De acordo com essa concordata a conservação, reparação e restauro cabem ao proprietário.<sup>179</sup> Atendendo a esta situação, a 3 de maio de 2013, um ano após a emissão da apreciação do relatório prévio, estabeleceu-se protocolo para que pudesse ser eficazmente assegurada a promoção da reabilitação e valorização da Igreja de S. Francisco. Foram outorgantes deste protocolo a Fábrica da Igreja Paroquial de S. Pedro, a Direção Regional de Cultura do Alentejo (entidade que assegura a criação de condições de acesso aos bens culturais) e a Direção Geral do Tesouro e Finanças (asseguradora da gestão integrada do património do estado).

O protocolo estabeleceu responsabilidades para os três outorgantes. A Fábrica da Igreja Paroquial de S. Pedro ficou responsabilizada pela execução de todos os atos procedimentais inerentes à promoção da reabilitação e valorização da igreja de S. Francisco. À Direção Regional de Cultura do Alentejo coube a prestação de todo o apoio técnico necessário. A Direção Geral do Tesouro e Finanças comprometeu-se a autorizar a intervenção de reabilitação promovida pela Fábrica da Igreja Paroquial. O protocolo foi assinado a maio de 2013 e esteve em efeito até à conclusão da empreitada, a junho de 2015.<sup>180</sup>

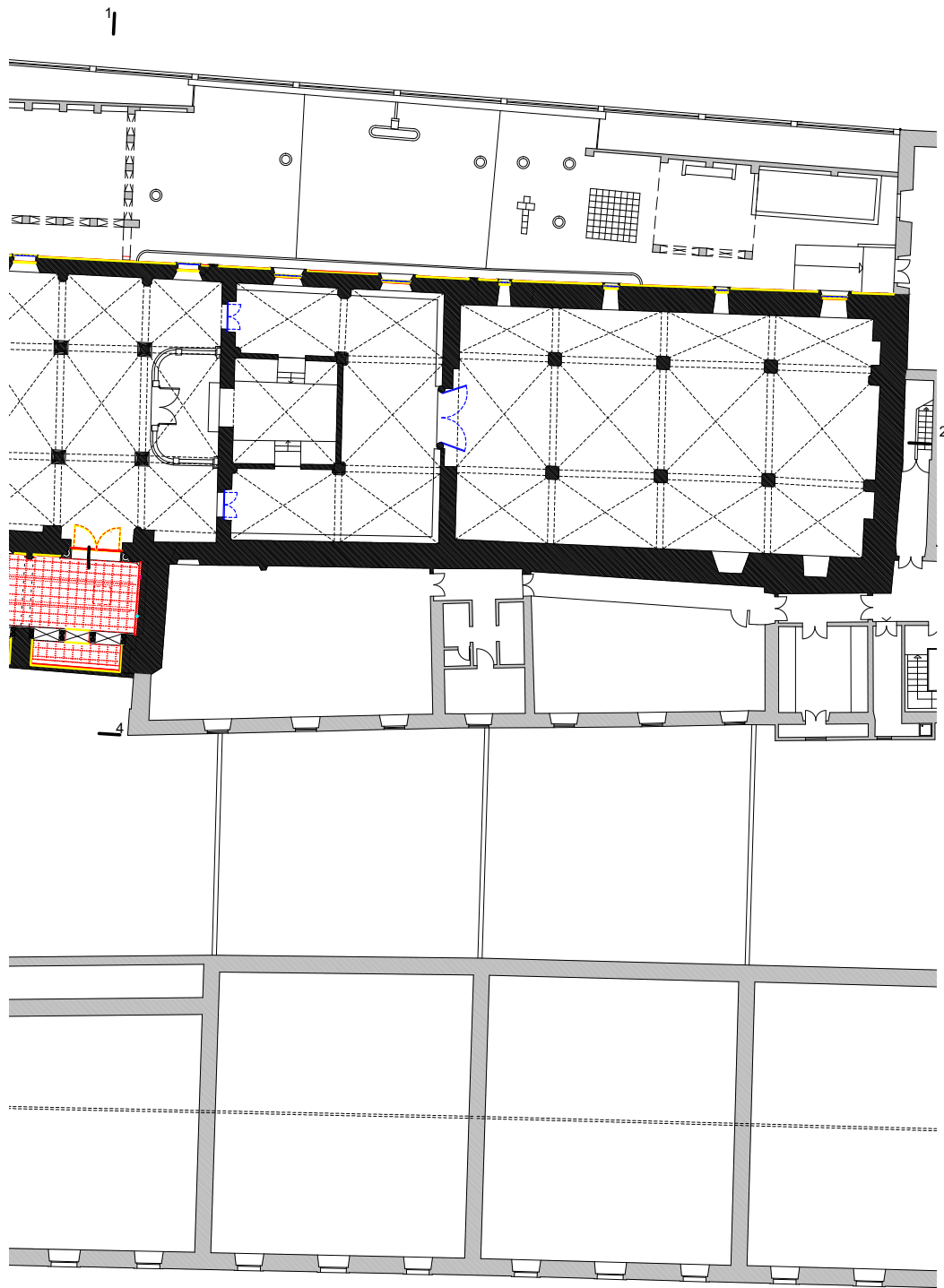
## Projeto de Execução e Obra

Nos termos da apreciação elaborada pela Direção Regional de Cultura do Alentejo, e resultando dos pareceres favoráveis dessa Direção e do IGESPAR, foi elaborado o Projeto de Execução e Requalificação do conjunto edificado da Igreja/Convento de S. Francisco, submetido a apreciação em dezembro de 2012.

A memória descritiva global, redigida a outubro de 2012, parte integrante do processo, enumera cinco objetivos principais para a intervenção. São eles: o reforço estrutural do edificado de forma a torná-lo resistente à ação sísmica regulamentar; a substituição de todas as coberturas existentes, assim como dos seus sistemas de drenagem, como forma de eliminar as causas de algumas anomalias; a criação dum novo sistema de acessibilidades de forma a separar os circuitos de visita dos de culto e litúrgicos; a requalificação da antiga ala de celas monásticas, substituindo a sua cobertura e convertendo o espaço em núcleo museológico; e a realização dum cobertura sobre o percurso do claustro a fim de repor a sua qualidade arquitetónica pela união dos seus fragmentos e de criar um espaço de espera e de receção aos visitantes. Em reflexo e em complementaridade dos cinco objetivos principais, a equipa projetista enumera outras sete operações: a requalificação da tribuna real e do claustro; a “reparação/substituição” de rebocos exteriores, incluindo vãos exteriores; a “reparação/conservação” de alguns tetos e paredes interiores; o “restauro e conservação” do património integrado; a “correção/substituição” das redes elétricas e de telecomunicações; a climatização do novo núcleo museológico; e a “reformulação” das redes hidráulicas.<sup>181</sup>



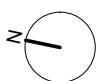
IGREJA E CONVENTO DE S. FRANCISCO - ÉVORA | SOBREPOSIÇÃO DE CORES CONVENCIONAIS | PLANTA DO PISO 0

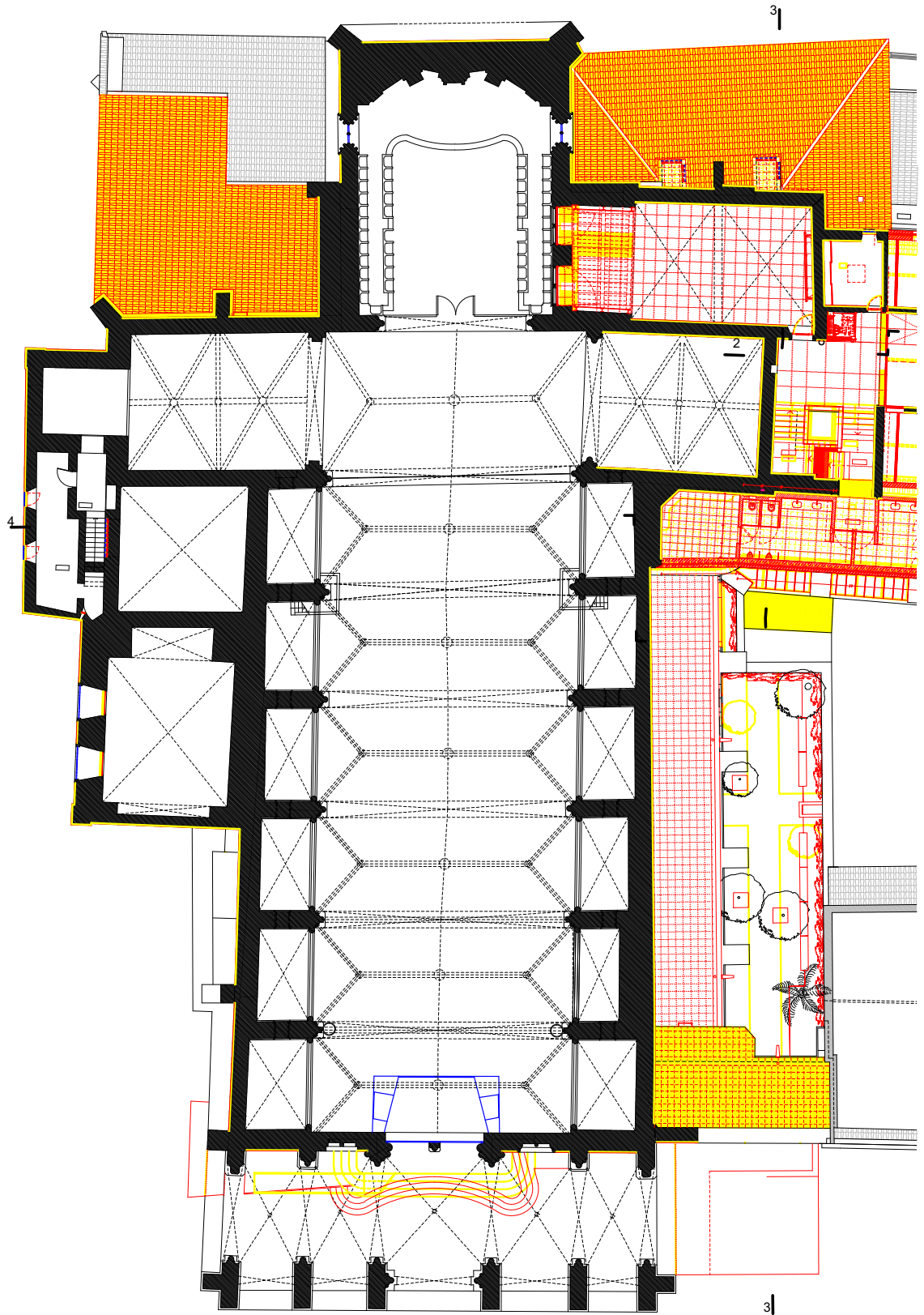


A CONSTRUIR

A DEMOLIR

A RECUPERAR





IGREJA E CONVENTO DE S. FRANCISCO - ÉVORA | SOBREPOSIÇÃO DE CORES CONVENCIONAIS | PLANTA DO PISO 1

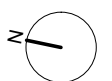
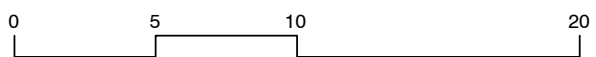


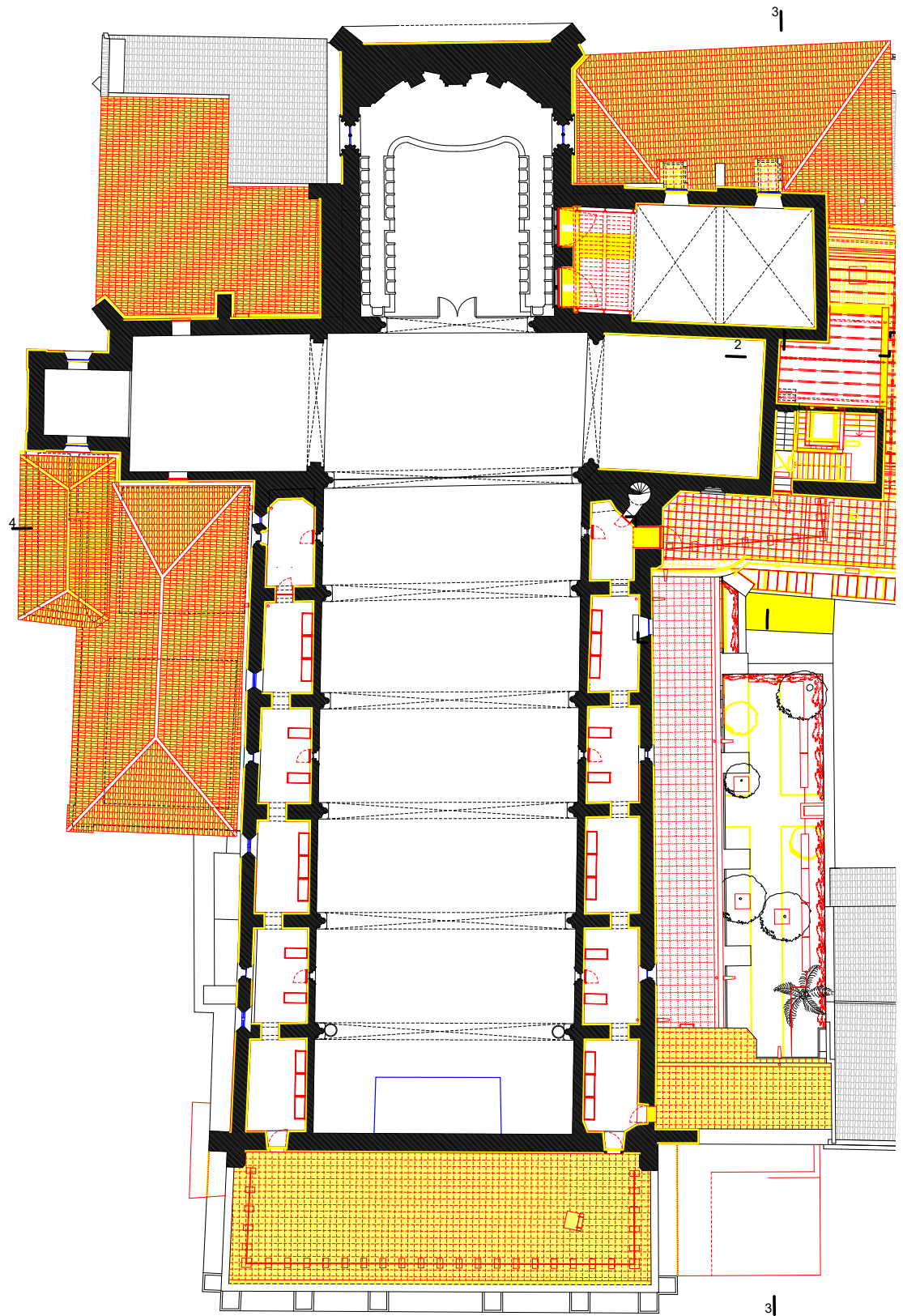


A CONSTRUIR

A DEMOLIR

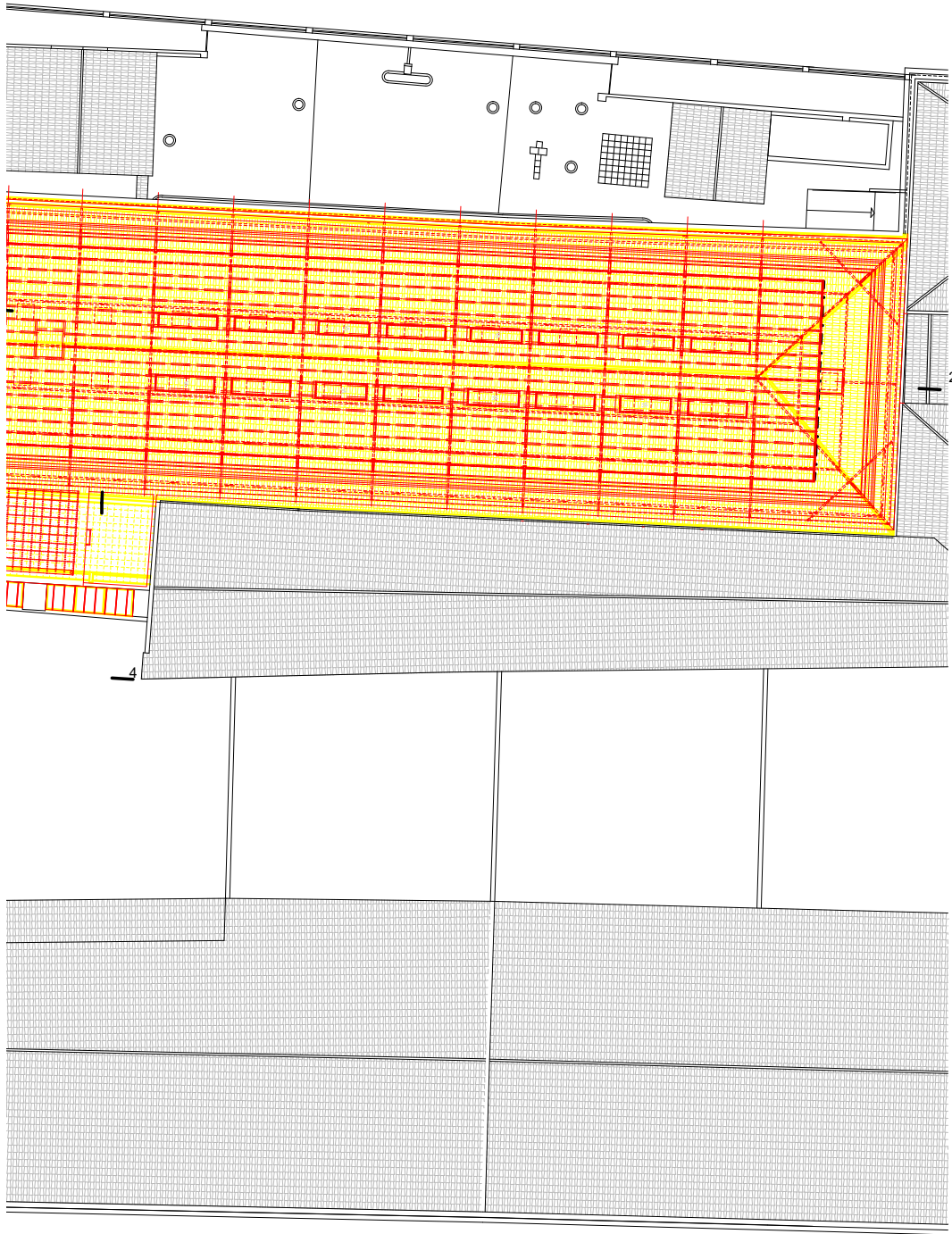
A RECUPERAR





IGREJA E CONVENTO DE S. FRANCISCO - ÉVORA | SOBREPOSIÇÃO DE CORES CONVENCIONAIS | PLANTA DO PISO 2

1



2

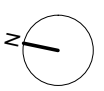
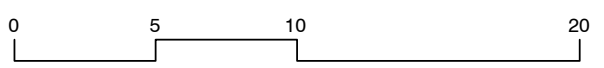
4

1

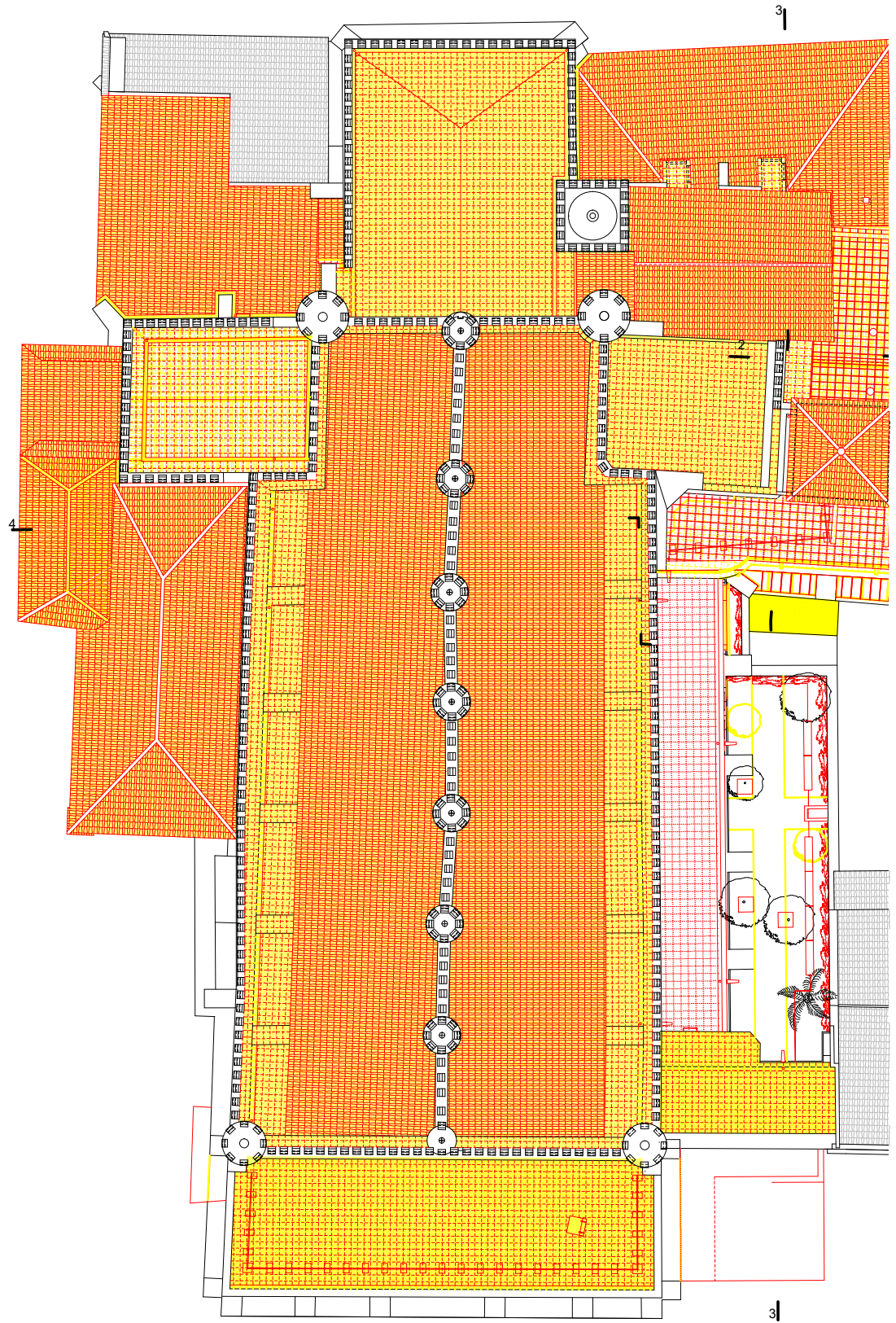
A CONSTRUIR

A DEMOLIR

A RECUPERAR



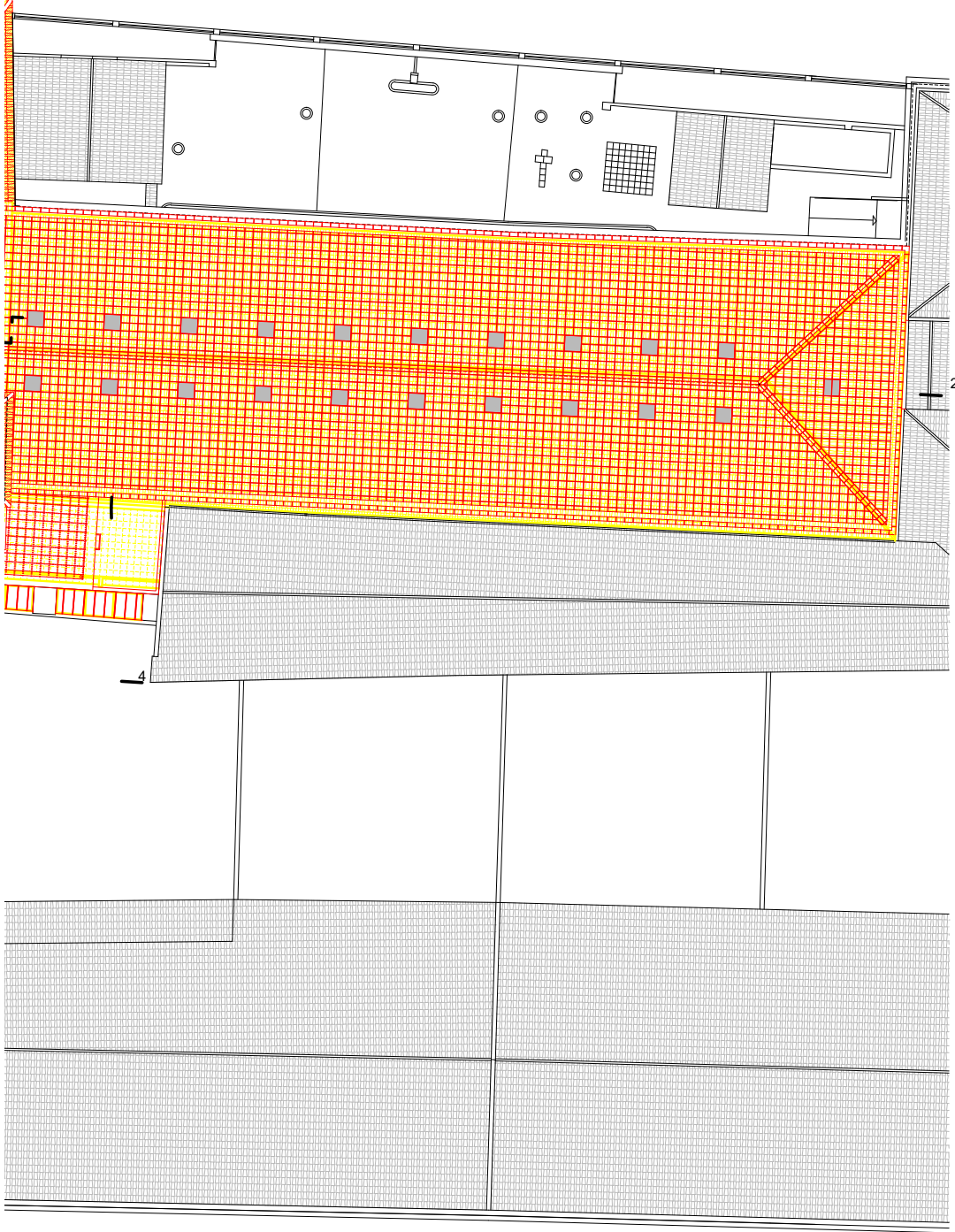




IGREJA E CONVENTO DE S. FRANCISCO - ÉVORA | SOBREPOSIÇÃO DE CORES CONVENCIONAIS | PLANTA DE COBERTURAS



1

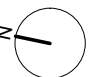
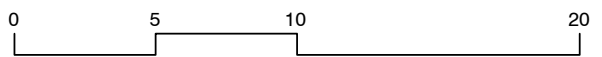


1

A CONSTRUIR

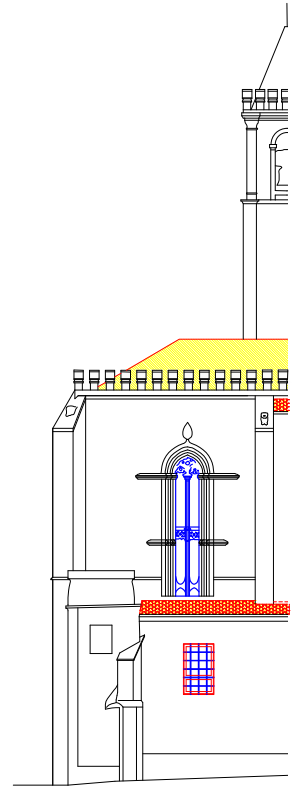
A DEMOLIR

A RECUPERAR

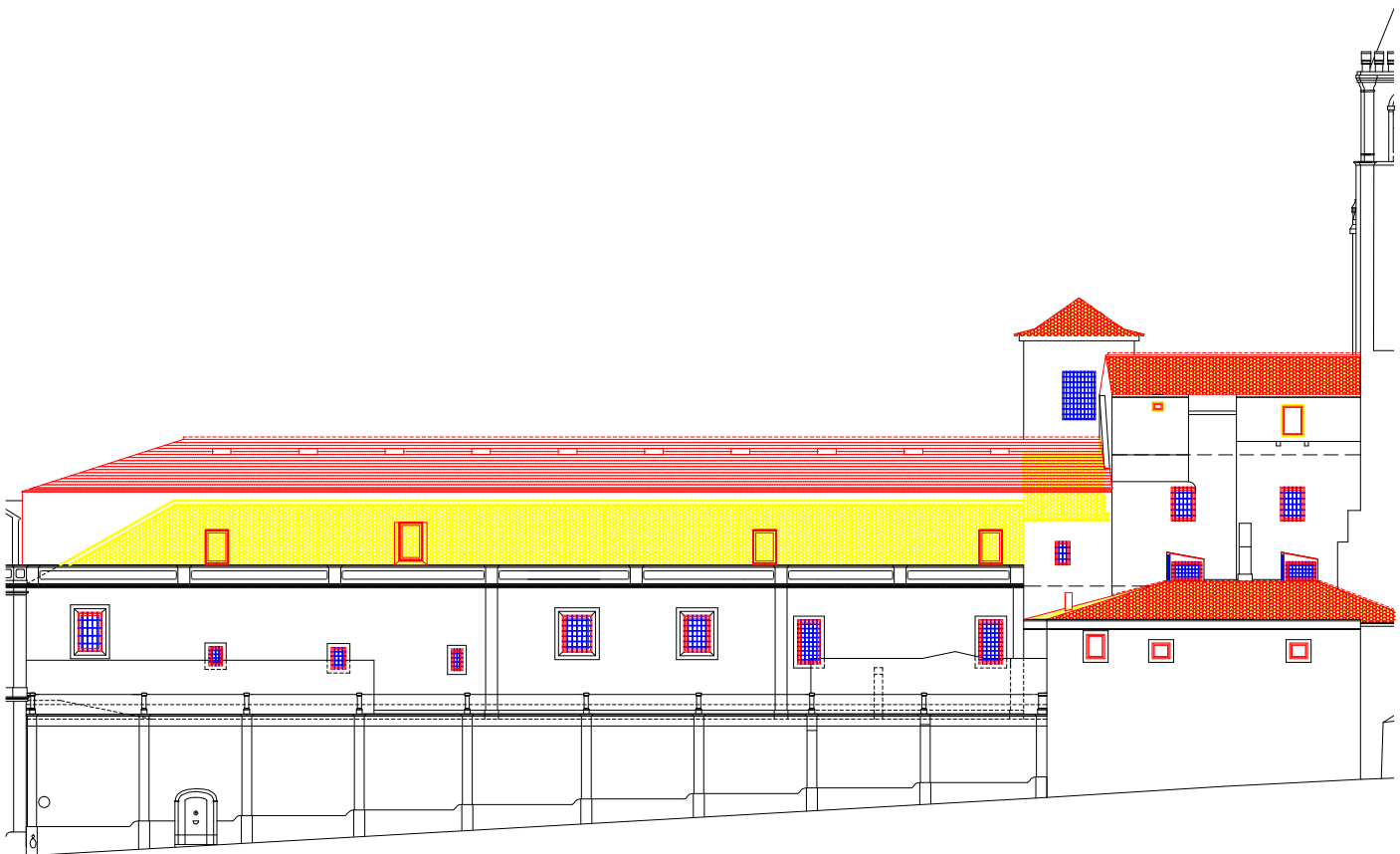




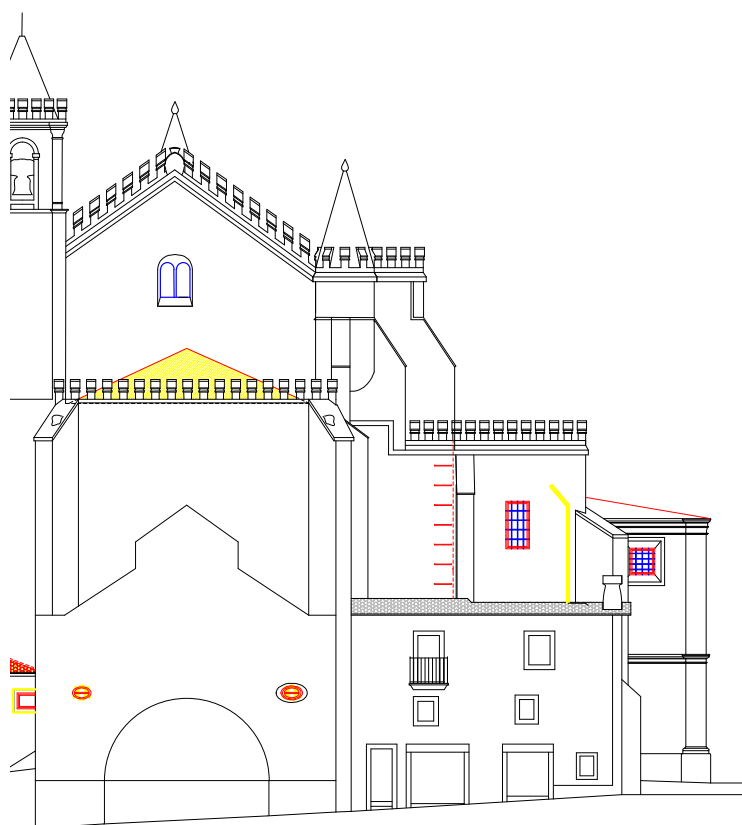
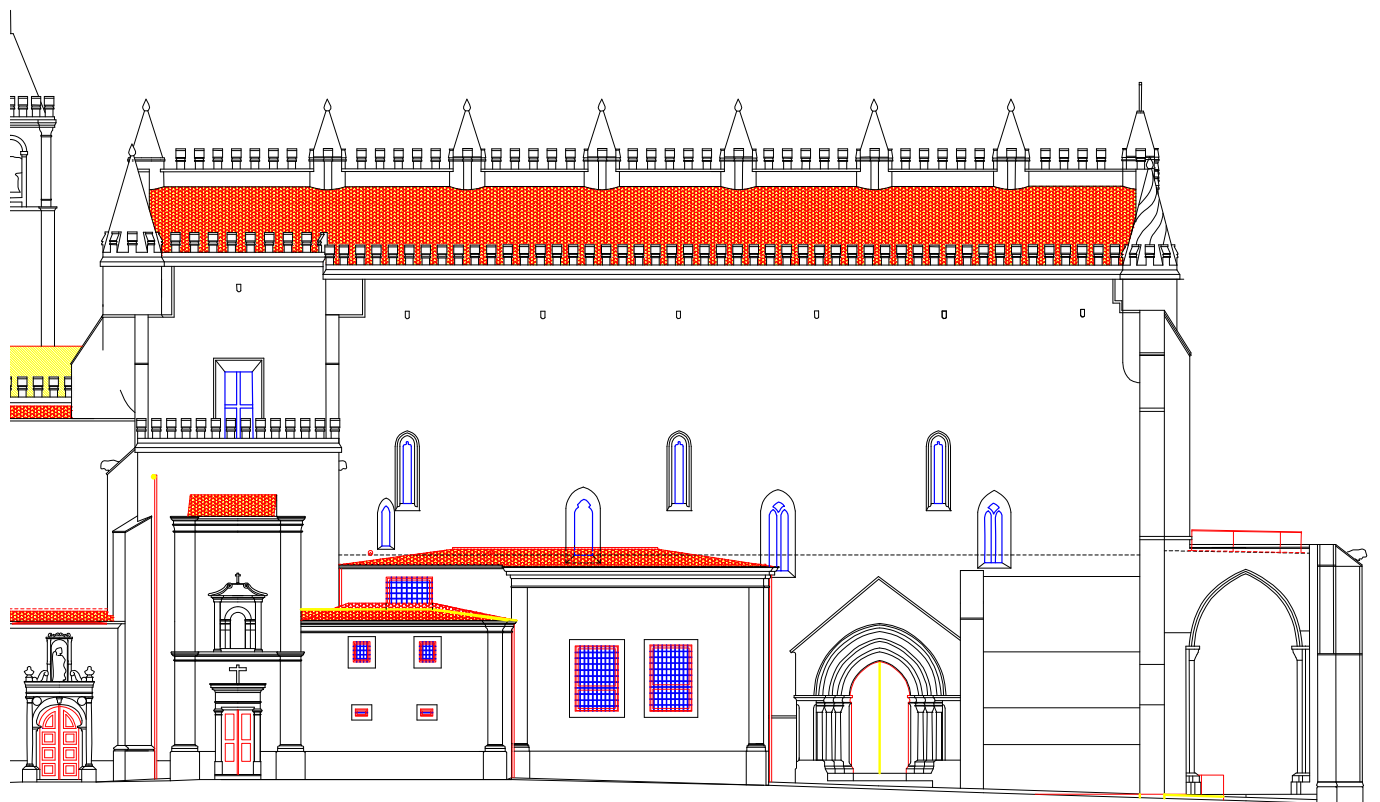
ALÇADO POENTE



ALÇADO NORTE



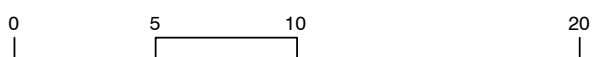
ALÇADO NASCENTE

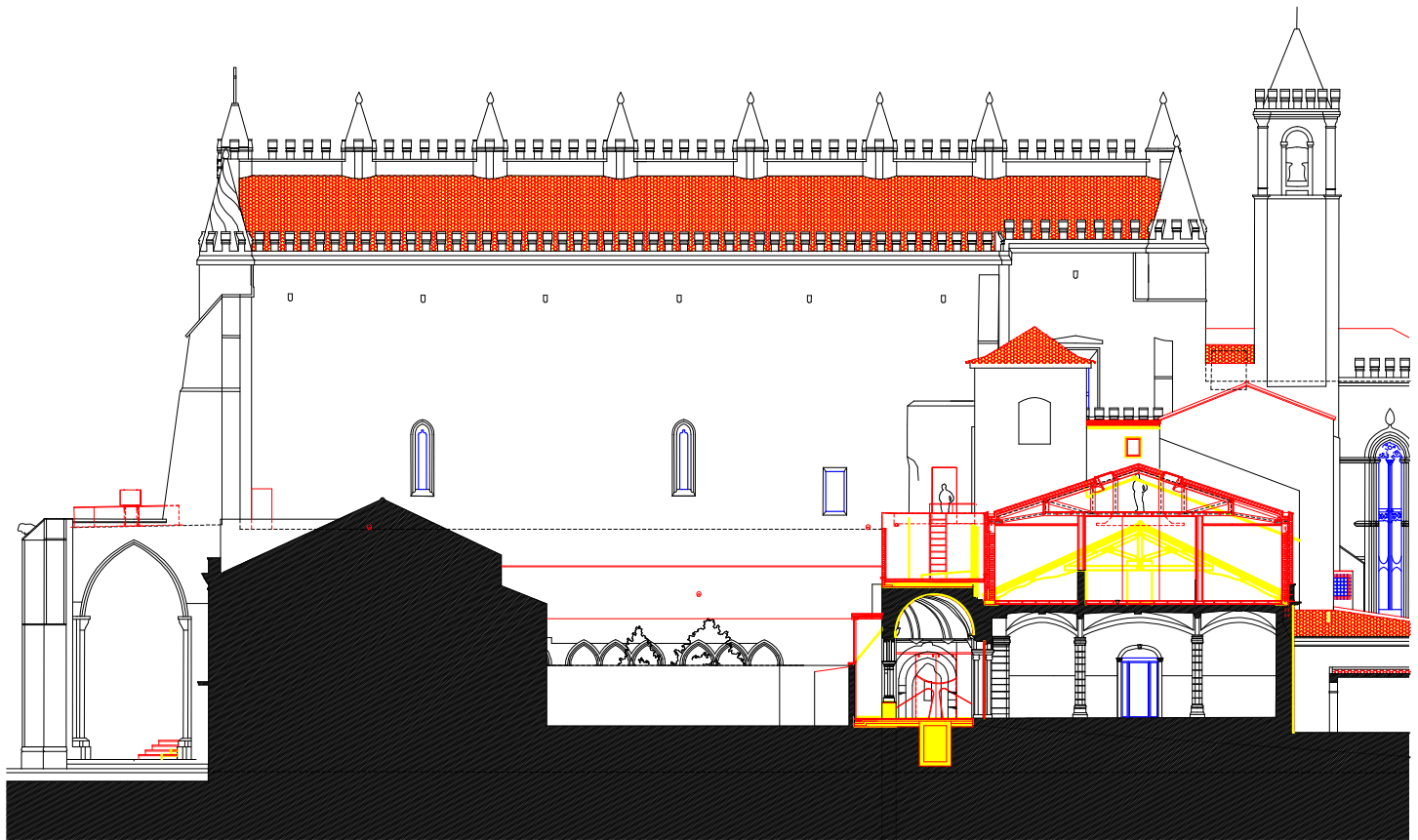


A CONSTRUIR

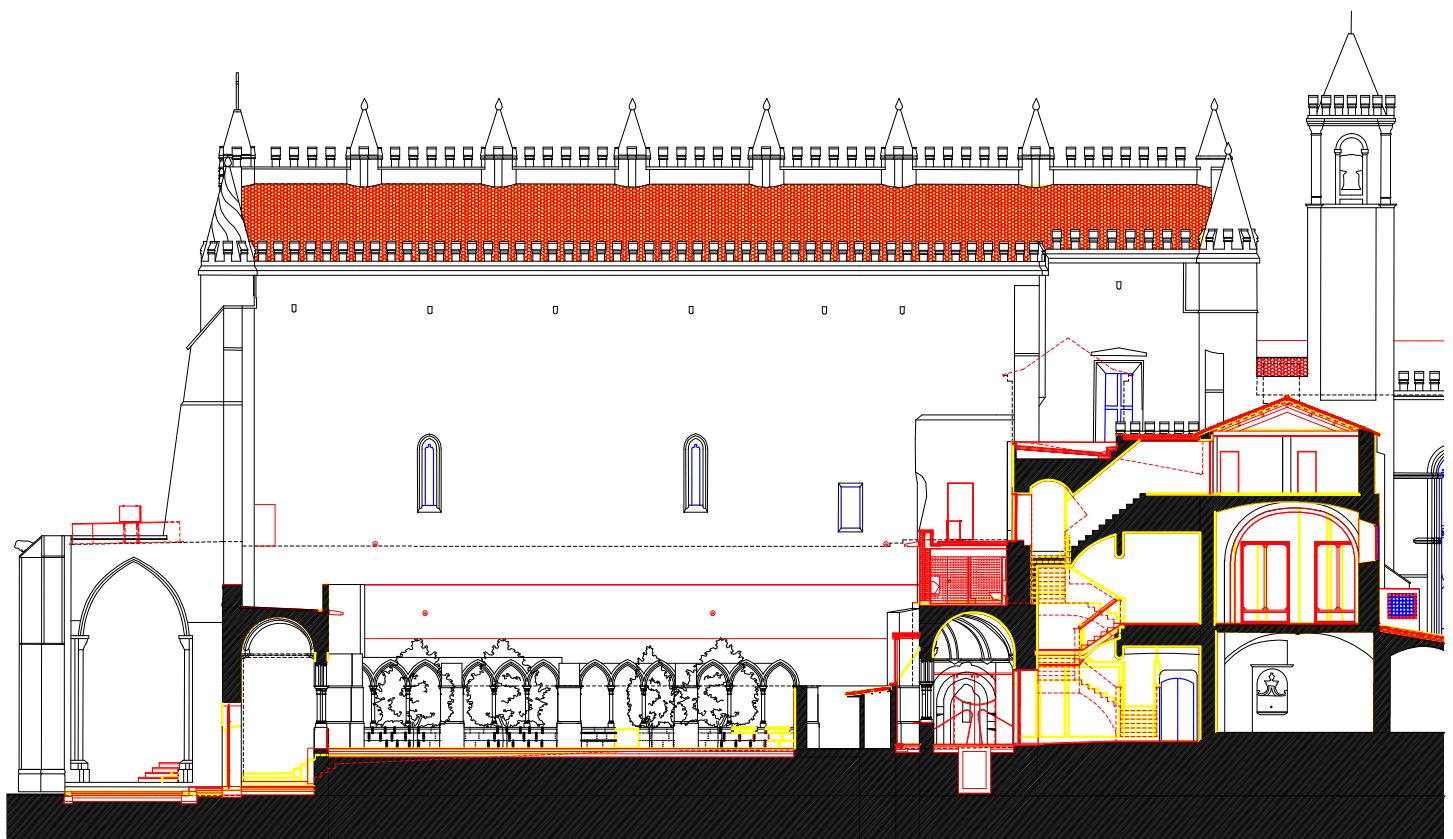
A DEMOLIR

A RECUPERAR



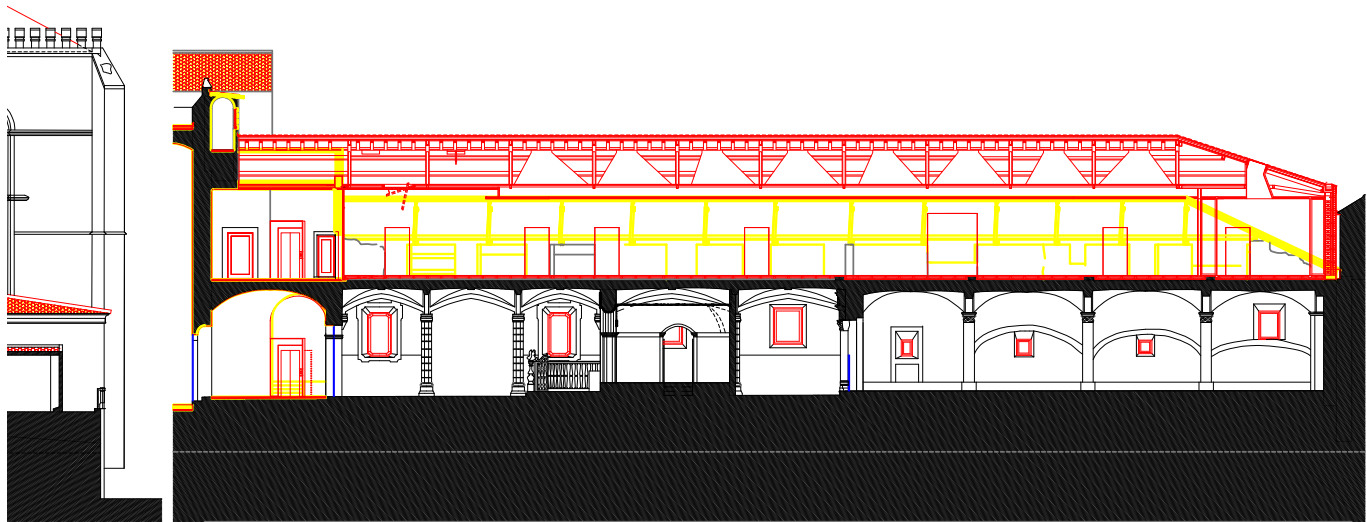


CORTE 1

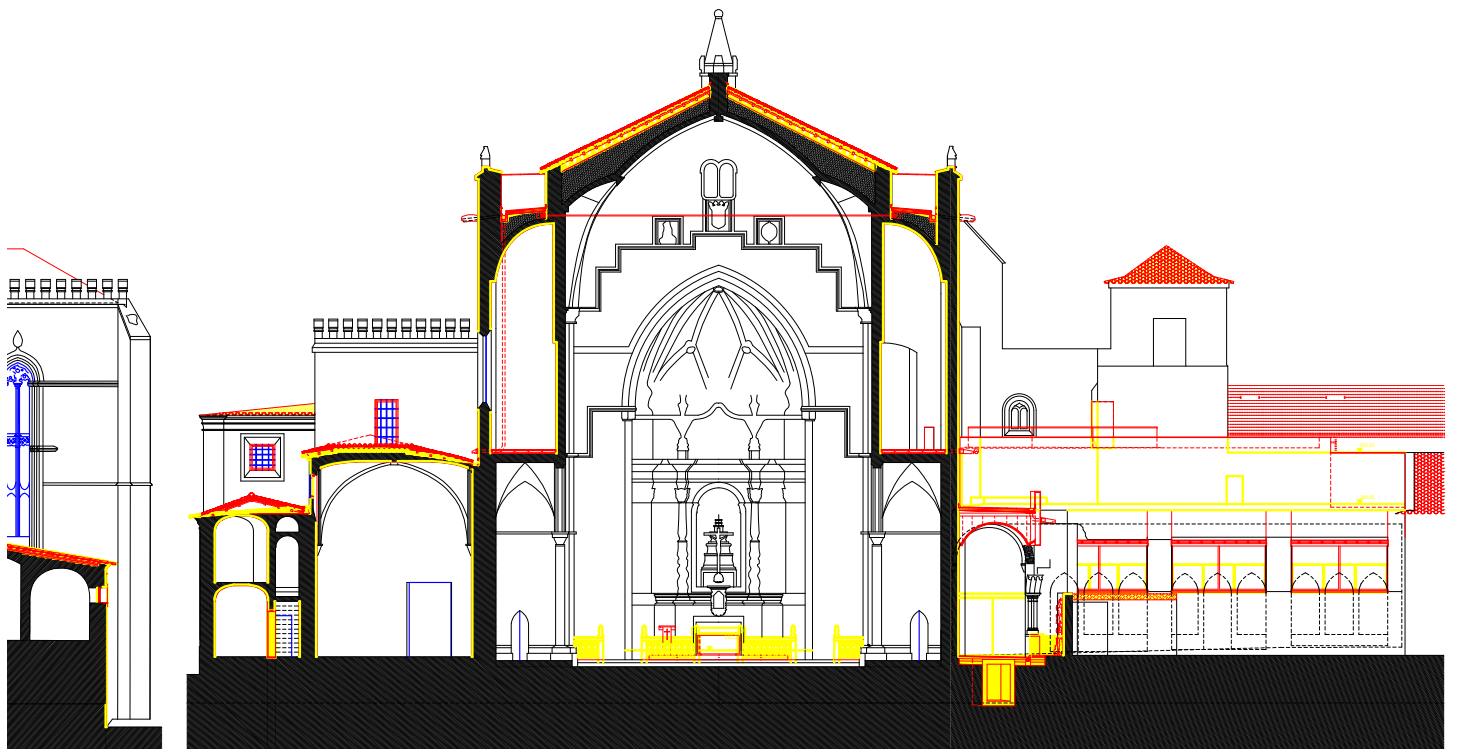


CORTE 3





CORTE 2

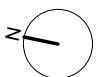
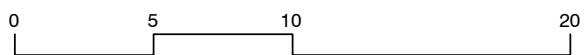


CORTE 4

A CONSTRUIR

A DEMOLIR

A RECUPERAR



## **Estruturas**

Como referido acima, o reforço estrutural do edificado foi um dos objetivos primeiros do projeto. Na verdade, as fendas ao longo da abóbada da nave principal verificadas pela primeira vez no século XIX eram a anomalia mais premente em todo o edificado. No campo de trabalho do projeto de estruturas, as operações realizadas podem ser resumidas em três temas de trabalho: reforço de elementos estruturais, remoção dos apoios da torre na sala régia e dimensionamento de novos elementos estruturais.

No respeitante à temática do reforço estrutural, o projeto de estruturas do engenheiro Aníbal Costa é guiado pelo diagnóstico da autoria do engenheiro António Sousa Gago. Os princípios do projeto de estruturas foram definidos com recurso aos estudos do Engenheiro Sousa Gago, nomeadamente à sua tese doutoral<sup>182</sup> e ainda ao relatório de sua coautoria sobre a análise estrutural da abóbada.<sup>183</sup> A solução proposta pelo projeto de estruturas passa pelo refecimento das fendas pela injeção de caldas não cimentícias e pelo seu gateamento, incidindo ainda sobre aumento de rigidez dos contrafortes pela melhoria da ligação entre os diversos elementos que os compõem e na sua ligação com as paredes ortogonais. Deste modo se propôs o atirantamento da nave, ligando assim as duas paredes de empena. Propôs-se também o reforço das aberturas dos contrafortes, que segundo o diagnóstico de António Sousa Gago, introduzem concentração de tensões.<sup>184</sup> O projeto de estruturas atende ainda à recomendação de António Sousa Gago de utilização de tirantes que atravessem a totalidade da fachada, por forma a reforçar a ligação entre as paredes ortogonais, promovendo a melhoria do comportamento tridimensional do edifício e restringindo os movimentos das paredes.<sup>185</sup>

Referindo-se à intervenção estrutural sobre o complexo, Aníbal Costa, o engenheiro autor do projeto de estruturas, afirma em entrevista: “Havia ali algumas intervenções muito complexas que eu penso que muita gente não se atreveria a fazer, uma delas foi restituir à sala régia a dignidade que ela tinha perdido.”<sup>186</sup> A dignidade a que o engenheiro se refere, havia sido “perdida” aquando da reconstrução da torre sineira no séc. XIX, segundo projeto do arquiteto inglês John Bouvie Jr. Em reunião de equipa projetista com o dono de obra, ter-se-á decidido que se restituiria o espaço da sala régia, sem por em causa a estabilidade da torre sineira. Neste sentido previu-se a execução duma sapata em betão armado, que daria apoio aos pilares metálicos de suporte da abóbada, realizada com perfis metálicos. Esta solução foi abandonada, sendo adotada outra sugerida pelo empreiteiro – a construção duma abóbada de betão armado, sendo o betão projetado.<sup>187</sup>

No tema de trabalho do dimensionamento de novos elementos estruturais, foi abordada a nova cobertura do claustro - executada com uma laje de betão armado apoiada sobre dois pontos e na empena sul da igreja; abordou-se também a implantação da ala expositiva sobre a capela dos ossos – neste caso, a nova construção assentou sobre a antiga, com a dificuldade de não se poderem fazer análises aos materiais estruturais da capela dos ossos. A viabilização da intervenção viu-se condicionada à execução dum ensaio de carga realizado pelo Departamento De Engenharia Civil da Universidade Aveiro na área de implantação da

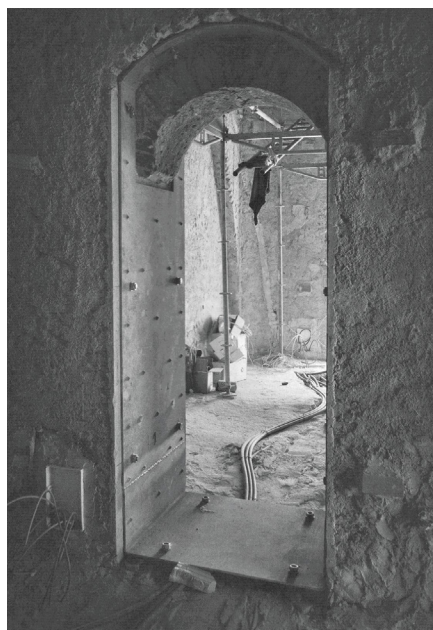


Fig.92. Pormenor das passagens das galerias, aqui veem-se as remates dos tirantes. © Manuel Ribeiro

<sup>182</sup> António Gago, *Análise Estrutural De Arcos, Abóbadas e Cúpulas - Contributo para o Estudo do Património Construído* (tese de doutoramento, IST, 2004),

<sup>183</sup> A.G. Andonov, K.S. Apostolo, A.S. Gago, *Structural Analysis of the Church of S. Francisco in Évora using Linear and Non Linear Finite Elements Models*, (Relatório, IST, 2005)

<sup>184</sup> « Na direcção transversal detecta-se que os contrafortes (paredes transversais de ligação entre a parede de empena e a parede longitudinal contígua) apresentam uma concentração de tensões junto das aberturas e junto do terraço superior ao nível da cobertura. » - António Sousa Gago, “Igreja de São Francisco em Évora - Diagnóstico dos Danos estruturais e Avaliação do Comportamento Sísmico”, *ANEXO I da Memória Descritiva Global*

<sup>185</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Memória Descritiva Global” (Porto, 2012). P.5

<sup>186</sup> Manuel Ribeiro, *Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos - Obras de requalificação*, (Évora: QM0, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=R2cRG3PX7BA>. Min.10:00

<sup>187</sup> Aníbal Costa, “A Intervenção Estrutural Na Igreja De São Francisco, Évora” in, “*Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação*” Ed. José Manuel Neves” (Lisboa: Uzina, 2017), 96

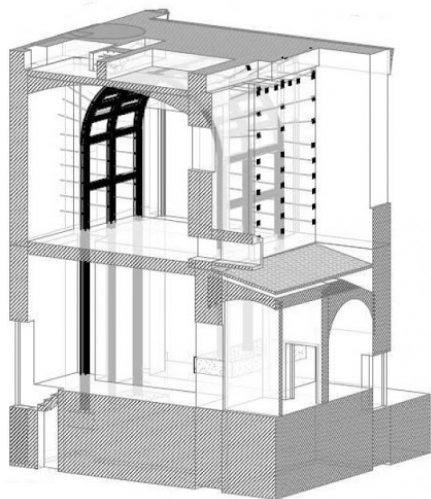


Fig.94. Esquema do reforço estrutural da base da torre sineira. © STAP



Fig.93. Montagem da cobertura da nave, utilizando o sistema de cobertura de telha romana para canal e de canudo em cobrideira. © Gepectrofa

ala expositiva, este ocorreu em obra e consistiu na avaliação da resposta estrutural dum conjunto de abóbadas da capela dos ossos. Após a retirada da carga, que atingiu os 350Kg, os resultados denunciaram um deslocamento máximo de 1mm – permitindo-se assim a construção da nova ala expositiva.<sup>188</sup>

No último subcapítulo da memória descritiva do projeto de estruturas, considera-se a monitorização do comportamento estrutural da igreja. Na verdade, a antiga DGEM, através da Direção Regional de Edifícios e Monumentos do Sul em parceria com o LNEC e com o IST, desenvolverá já uma série de análises e diagnósticos com vista a uma intervenção, nesse âmbito procedeu-se a um levantamento rigoroso com recurso a equipamento de grande precisão, tendo sido instalado um sistema de monitorização.<sup>189</sup> Sobre isto, a memória descritiva considera que, tendo em conta a evolução tecnológica no domínio, esse sistema deverá ser substituído por outro mais eficaz, versátil e moderno. A memória descritiva estabelece mesmo que *“a monitorização é um aspeto relevante do projeto que terá de ser contemplado, obrigatoriamente, no projeto e concretizada no local numa fase anterior ao início dos trabalhos de reabilitação e reforço estrutural.”*<sup>190</sup>

### Coberturas

Como já foi referido, o conjunto edificado do antigo convento de S. Francisco é constituído por vários corpos. Ao corpo da igreja, que é o maior, associam-se a norte os corpos autónomos da capela de S. Joãozinho e o da Irmandade da Ordem Terceira. A nascente do transepto sul, encontra-se o corpo da sacristia, o volume vertical da torre sineira e a Sul encontra-se o corpo que resta do antigo convento, onde se encontra a capela dos ossos, e ainda o corpo da caixa de escadas. À data do projeto, todos estes sete corpos possuíam coberturas independentes – de desenhos, geometrias e cotas diversas – resolvendo-se, na sua maioria, através de planos inclinados de duas ou mais águas, revestidos a telha ou tijoleira.

Antes do projeto, as coberturas eram, na sua maioria, revestidas a telha romana para canal e de canudo para cobrideira, com beirado em telha de canudo – esta tipologia de cobertura foi largamente adotada nas intervenções da DGEMN, que durante o século XX realizou várias obras de substituição e reparação dos telhados do conjunto edificado da igreja de S. Francisco. As fotografias anteriores ao restauro em estudo demonstram que existiam também algumas coberturas revestidas no canal e cobrideira a telha cerâmica de canudo. A memória descritiva do projeto alega a existência de algumas coberturas revestidas a telha do tipo lusa, não precisando quais, sendo que a investigação da presente dissertação não encontrou documentos que atestassem esta alegação. O sistema de escoamento de águas pluviais da cobertura da igreja funcionava através de gárgulas em granito. Segundo a memória descritiva global do projeto, este sistema de escoamento era causa de algumas anomalias nas coberturas dos volumes inferiores do quadrante norte.<sup>191</sup>

O projeto propôs a substituição integral de todas as coberturas, incluindo os seus sistemas de drenagem e sistemas estruturais em barrotes de madeira.<sup>192</sup> Sobre este ponto, o projeto de execução, tanto em

<sup>188</sup> Manuel Ribeiro, *Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos - Obras de requalificação*, (Évora: QM0, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=R2cR-G3PX7BA>. Min.10:10

<sup>189</sup> José Filipe Cardoso Ramalho, “O Plano Geral De Intervenção Na Igreja”, *Monumentos*, nº 17 (setembro 2002), P.100

<sup>190</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Memória Descritiva Global” (Porto, 2012), P.5

<sup>191</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Memória Descritiva Global” (Porto, 2012), P.16

<sup>192</sup> Idem. P.9



memória descritiva como na planta de coberturas dos desenhos de sobreposição, abrem exceção à cobertura da zona comercial a nascente da capela de S. Joãozinho. Porém, em obra, esta exceção não foi cumprida, sendo notória a substituição da antiga cobertura de canal e cobrideira em telha cerâmica de canudo.

O projeto de execução propunha a utilização da telha cerâmica do tipo lusa, defendendo a proposta pelas “óbvias razões de eficácia (assentamento, impermeabilização, remates e concordâncias) e de manutenção/conservação”<sup>193</sup>. Contudo, em obra foi aplicado o sistema de cobertura de telha romana para canal e de canudo em cobrideira, ficando este sistema aparente nos beirados dos volumes do quadrante norte. A cobertura da capela-mor e os remates da cobertura da nave da igreja, que eram cobertos por tijoleira, também foram substituídas, sendo revestidas por tijoleira de terracota de 40x40cm. A cobertura da capela da Ordem Terceira, que antes do projeto era revestida a telha, viu o seu caráter alterado pela substituição da telha por tijoleira – sobre este aspeto não se encontra justificação no projeto de execução.

No âmbito do dimensionamento de novos elementos estruturais, a cobertura da ala das celas, o novo espaço museológico, revelou-se um repto, isto porque o novo espaço assenta sobre a abóbada e paredes do espaço da capela dos ossos. A cobertura foi realizada por asnas metálicas espaçadas de 3,60m, cujos elementos constituintes, assim como os elementos de apoio da cobertura, madres e varas, foram realizadas em tubos de secção retangular oca.

A nova cobertura do claustro, que a direção Regional do Alentejo considerara “não justificada” na fase de Relatório Prévio é justificada na fase de execução pelo objetivo de “reposição do seu [do claustro] valor arquitectónico” e pelo seu programa de “espaço de recepção e de espera aos grupos de visitantes.”<sup>194</sup>. No projeto de estruturas, esta é projetada em gesso cartonado, suspensa numa laje em betão que por sua vez se apoia na parede sul da igreja e numa viga de betão armado que é colocada sobre as falsas ruínas do claustro, descarregando sobre os cantos do claustro construídos em alvenaria de granito.

Em projeto de execução propôs-se a reformulação da rede de drenagem de águas pluviais, de forma a eliminar as descargas pelas gárgulas. Em obra, esta proposta concretizou-se através da introdução dum sistema de caleiras e tubos de queda em zinco. Na generalidade, o desenho das coberturas existentes foi respeitado, verificando-se alterações nalgumas pendentes, “por forma a otimizar o novo sistema”, como justificado em memória descritiva.<sup>195</sup>

Por forma a otimizar o conforto do espaço e a durabilidade da intervenção, as coberturas refeitas em telha foram dotadas de câmaras de ventilação, subtelha e isolamento térmico em poliestireno extrudido (XPS). Por sua vez, nas coberturas refeitas em tijoleira foi aplicada uma impermeabilização em tela de PVC, e um isolamento térmico também em XPS.

### **Acessos e Percursos**

Para além do restauro material e técnico, o projeto dedicou-se a



Fig.95. Execução da cobertura da ala das celas, revestida a tijoleira de terracota. © Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de S. Pedro



Fig.96. Montagem das asnas metálicas sobre lintel de betão, para a nova cobertura da ala das celas. © Manuel Ribeiro

<sup>193</sup> Idem. P.17

<sup>194</sup> « Realização de uma cobertura sobre o percurso do claustro, com o duplo objectivo de reposição do seu valor arquitectónico (pela união dos seus fragmentos) e de criação de um espaço de recepção e de espera aos grupos de visitantes.» - Idem. P.1

<sup>195</sup> Idem. P.17





Fig.97. Obra na galilé da igreja, vê-se o entulho resultante das demolições da antiga escadaria. © Tribuna Alentejo



Fig.98. Montagem da plataforma de mármore branco sobre a qual se colocou o altar e o ambão. © Rádio Renascença



Fig.100. Novo altar e ambão, assentes sobre a plataforma de mármore branco. © António Carlos Silva



Fig.99. Nova porta pivotante para o claustro, de desenho contemporâneo e representando o "Tau". © Manuel Ribeiro

<sup>196</sup> Idem. P.17

<sup>197</sup> Idem. P.18

algumas alterações ao nível dos percursos. Estas foram das alterações mais substanciais do projeto, foi neste campo de intervenção que o projeto de arquitetura adquiriu um papel mais destacado, sendo protagonista dum redesenho. Abaixo analisar-se-ão essas alterações.

Os espaços do complexo, já antes do restauro, articulavam dois caracteres distintos. Apesar de serem essencialmente dedicados à liturgia e ao culto, é inquestionável o caráter de atração turística da Capela dos Ossos e da própria igreja, sendo o conjunto edificado um espaço de grande afluência de visitantes. Como em tantos espaços com esta duplicidade de caráter, o espaço de culto era perturbado pelos grupos de visitantes. Tentando resolver esta problemática, o projeto de restauro propôs e concretizou um novo sistema de acessos e percursos.

Para os espaços da igreja, o projeto definiu 3 ações concretas. A primeira ação tomada foi o redesenho da escadaria que dava acesso à igreja pelo portal principal. Essa escadaria, que era em granito, funcionava simultaneamente com uma rampa metálica, elemento que resolvia o acesso a pessoas de mobilidade reduzida. No âmbito do restauro, essa escadaria foi substituída por um elemento que articula escadaria e rampa. A memória descritiva descreve esta ação como uma "correção de desenho", na verdade, o desenho contemporâneo e curvilíneo é dissemelhante do desenho sóbrio pré-existente.<sup>196</sup>

Também no campo de trabalho dos percursos litúrgicos, o projeto propôs o desmonte da teia de balaústres em mármore branco e preto que separava o espaço da nave do dos transeptos e da capela-mor. Esta teia, que reproduz o desenho das teias das capelas laterais, substituiu uma outra em madeira – substituição que ocorreu nos anos 40 no âmbito das intervenções da DGEMN. Esta atitude foi defendida como tendo um caráter de reforma litúrgica, permitindo "uma maior proximidade e visibilidade entre os praticantes e o altar".<sup>197</sup> Na fase de projeto a Arquidiocese de Évora estudou a hipótese da transferência e colocação desta teia num dos espaços nobres do Seminário, porém, em obra, a teia acabou por ser colocada na igreja de onde foi desmontada. Sendo desta vez colocada junto da entrada, deixando uma área vazia que funciona como segundo nártex destinado aos visitantes.

Ainda no âmbito desta "reforma litúrgica" propôs-se a remoção do antigo altar e a colocação dum novo no sítio que corresponde à interseção do eixo da nave com o do transepto. Este novo altar, que consiste numa peça única de madeira, foi assente sobre uma nova plataforma elevada de mármore branco. Deste modo se subentende que o espaço da igreja resulta fragmentado, primeiramente com o espaço do "segundo nártex" para os visitantes, depois com o espaço do cadeiral que ao fundo é delimitado pela plataforma do altar - plataforma que, por estar no cruzamento dos dois eixos, acaba por isolar os dois braços do transepto e a capela-mor.

Para percurso de visita à Capela dos Ossos e aos espaços museológicos, a intervenção foi mais extensa, sendo divisível por 4 áreas distintas, a do exterior, do claustro, da sala do capítulo e da caixa de escadas. As duas primeiras ações são referentes ao espaço exterior, concretizando-se no espaço em frente à porta de entrada para o claustro, do lado sul da galilé. Neste espaço procedeu-se à criação dum "adro exterior", pela substituição do pavimento em calçada de granito por um

novo de lajetas de granito, tentando assim reproduzir o revestimento de pavimento do espaço vizinho da galilé. A porta exterior que fazia a entrada para o espaço do claustro foi também substituída por uma nova, pivotante, de desenho contemporâneo e representativo do “Tau”, símbolo religioso e adotado pela ordem franciscana. A substituição desta porta acarretou o redimensionamento altimétrico e planimétrico do vão exterior, o que significa que se procederam a demolições. Estas duas ações são apresentadas em memória descritiva sob a alçada duma justificação comum, sendo defendidas pelo prolongamento do horizonte visual da entrada, permitindo deste modo “a identificação e descoberta do claustro”.<sup>198</sup>

Já no interior do claustro, foram realizadas alterações no seu perfil longitudinal por forma a tornar os espaços acessíveis a pessoas de mobilidade reduzida. Deste modo, reduziram-se o número de degraus e baixou-se a cota de entrada no claustro em 36 centímetros, sendo introduzido um elevador de escada, e articulou-se a nova cota reduzida com a existente através duma rampa. Como é deduzível, foi necessário aplicar um novo revestimento de pavimento no claustro, tendo-se optado por baldosas de tijoleira. Ainda no espaço do claustro foi construída a nova e já referida abóbada de canhão em gesso cartonado, de modo a criar um espaço de receção e de espera aos grupos de visitantes. Na arcaria do claustro, tanto a norte como a nascente, foram rasgadas duas passagens no balcão de alvenaria de granito onde assentam os colunelos, esta ação é defendida em memória descritiva por permitir o “acesso ao pátio/jardim e prolongamento físico do espaço de receção e uso do pátio jardim”<sup>199</sup> O espaço exterior do claustro foi alvo de redesenho e enquadramento paisagístico, segundo o projeto da autoria do arquiteto paisagista Pedro Santos. Nesse espaço foram introduzidos bancos em mármore branco, uma fonte de água do mesmo mármore e conjuntos arbóreos aromáticos e de pequeno porte – nomeadamente, introduziram-se arbustos, sub-arbustos, bolbos e algumas trepadeiras que são introduzidas a par com um sistema de treliças na parede sul do claustro.

No projeto de arquitetura, estava prevista a criação dum espaço de receção e de controlo de acesso aos visitantes, assim como duma vitrine para venda de souvenirs, nos vãos da arcaria do pórtico norte do claustro. Porém, esta intenção não se concretizou em obra, tendo este programa sido introduzido na sala do capítulo. Deste modo, aquela que, de acordo com o projeto, seria o primeiro espaço do percurso museológico, passa a ser o espaço da receção e da bilheteira.

Da sala do capítulo, hoje bilheteira, tem-se acesso ao espaço da caixa de escadas. A escada existente hoje, de desenho contemporâneo, de estrutura de betão armado e com degraus e corrimão de embutir em mármore branco, surge em substituição da antiga escada de percurso idêntico, também em pedra mármore. Em articulação com esta caixa de escadas, no espaço vizinho, foi introduzido um elevador, que funciona na parede sul da sacristia e ainda uma instalação sanitária para pessoas de mobilidade reduzida. No piso superior, onde antes se desenvolvia o terraço sobre a ala nascente do claustro, foi introduzido um novo volume para arrumos e duas baterias instalações sanitárias para cada sexo. Este volume alteia então a cércea do claustro em 3,66 m.



Fig.101. Aplicação do revestimento de pavimento em tijoleira na ala norte do claustro. © Manuel Ribeiro



Fig.102. Construção da caixa de escadas em betão armado e de desenho contemporâneo. © Manuel Ribeiro

<sup>198</sup> Idem. P.18

<sup>199</sup> Idem. P.18



Fig.104. Desmonte da cobertura existente na antiga ala das celas - sob a proteção das lonas estão os vestígios das antigas paredes com pinturas sobre estuque. © Manuel Ribeiro



Fig.103. Obra na antiga ala das celas - à esquerda nota-se arranque da nova parede em alvenaria de tijolo maciço; à direita notam-se as paredes existentes com pinturas sobre estuque. © Gepectrofa

### **Ala das celas – Espaço Museológico**

A antiga ala das celas, que à data do projeto funcionava como entreforro da capela dos ossos, foi, segundo o pároco, o espaço cuja redescoberta o motivou a promover um projeto de restauro sobre a igreja.<sup>200</sup> Como tal, o projeto não pôde deixar de agir sobre esse espaço que passou a albergar o programa de núcleo museológico e interpretativo, a fim de mostrar o espólio da igreja e do convento.

Em data incerta da década de 1950 e por motivos desconhecidos, a cobertura da ala das celas foi rebaixada, o que acarretou também o rebaixamento das paredes longitudinais da sala e a quase demolição completa das divisórias transversais. À data da elaboração do projeto, o espaço mantinha grande parte do revestimento de pavimento em tijoleira de terracota, assim como pinturas sobre estuque nas paredes centrais.

A proposta da equipa do arquiteto Adalberto Dias para a ala passou pela “reinterpretação do volume original”.<sup>201</sup> A organização do novo espaço manteve o grande corredor central denunciado pelas grossas paredes longitudinais, a nova construção assentou assim sobre estes vestígios de paredes, mantendo-se assim algumas das pinturas sobre estuque. Por sua vez, os vestígios das paredes divisórias transversais foram eliminados, tendo sido construídas novas divisórias transversais para obtenção de salas com dimensões diferentes das pré-existentes.

A ação de construir sobre este espaço, que se situa sobre a capela dos ossos e sobre a sala do capítulo, foi desde logo entendida como suscetível de gerar anomalias nos espaços inferiores, por essa razão, a memória descritiva prevê um sistema de “construção seca”.<sup>202</sup> O que significa que foram evitados os materiais com elevado teor de água na sua composição, por forma a evitar a introdução de humidade parietal que afetaria os espaços inferiores. Em conformidade com estes princípios, a estrutura da nova cobertura foi montada com asnas de perfis de aço que descarregam sobre as paredes de tijolo cerâmico maciço, em continuidade com as paredes resistentes da sala do capítulo e da capela dos ossos. O revestimento exterior da cobertura, como já foi referido, foi executado com tijoleira, esta que assenta sobre uma camada de betonilha. As paredes interiores foram construídas com placas de gesso cartonado, assim como os planos do teto que estão suspensos da linha da asna. A iluminação natural do espaço é feita por entradas de luz zenital que iluminam o espaço indiretamente por estarem escondidas pelo plano de teto em gesso cartonado, mas também por quatro janelas em cada alçado longitudinal, janelas de uma folha batente, de caixilho de madeira e de vidro duplo. O revestimento de pavimento existente, em tijoleira de terracota, foi removido, o novo pavimento é flutuante, sendo revestido a madeira.

O novo núcleo museológico não se esgota no espaço da antiga ala das celas, é ainda continuado pelo percurso das galerias superiores sobre as capelas laterais que recebe programa de espaço expositivo. Estes espaços estavam inacessíveis à data do projeto, uma vez que a escada helicoidal que subia os 8,9m desde o transepto sul até à galeria estava entaipado. Deste modo, para garantir acesso às galerias, a escada foi reaberta, porém, este não é o acesso principal às galerias. O principal acesso às galerias é feito pela nova cobertura do claustro em tijoleira, sendo daqui que se transpõe um novo vão rasgado na parede de empena sul da igreja, parede resistente com 1,60m de espessura.<sup>203</sup> Este

<sup>200</sup> Manuel Ribeiro, *Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos - Obras de requalificação*, (Évora: QM0, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=R2cR-G3PX7BA>. Min.2:00

<sup>201</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Recuperação/Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Memória Descritiva Global” (Porto, 2012). P.20

<sup>202</sup> Idem. P.20

<sup>203</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Sobreposição - Planta Piso 2” Recuperação/Requalificação - Igreja e Convento de S. Francisco – Évora, Projecto de Execução – desenho A-3.2” (Porto, setembro 2012)



percurso expositivo é iniciado pelas câmaras da galeria do lado da epístola, seguindo-se o atravessamento da cobertura em terraço da galilé, e continuando pelas câmaras da galeria do lado do evangelho. As câmaras foram alvo duma profunda intervenção, em parte pela vasta perfuração dos seus espaços no âmbito do projeto de reforço estrutural, deste modo, procedeu-se à substituição integral dos rebocos e ao assentamento dum novo pavimento em tijoleira. Nas janelas de comunicação entre as câmaras e a nave da igreja, em complementaridade com o existente e para melhoramento do isolamento acústico, foi introduzido um novo caixilho misto de madeira e aço inox, com vidro duplo.

### **Operações Complementares**

Estando analisados os cinco objetivos principais para a intervenção enumerados na memória descritiva do projeto, observaremos agora as sete operações que o mesmo documento classifica como “complementares” - que consistem na requalificação da tribuna real; na reparação/substituição de rebocos exteriores; a reparação/conservação de alguns tetos e paredes interiores; o restauro e conservação do património integrado; a correção/substituição das redes elétricas e de telecomunicações; a climatização do novo núcleo museológico; e a “reformulação” das redes hidráulicas. Por considerarmos pouco relevantes para o presente estudo, que se prende com a dimensão arquitetónica e não técnica do restauro, não se explorarão os temas da rede elétrica e de telecomunicações nem o da climatização do novo núcleo museológico.

### **Sala Nobre**

Em articulação com as intervenções desenvolvidas na antiga ala das celas, e no mesmo piso, foi intervencionada a sala nobre que se encontra sobre a sacristia e que olha sobre a capela mor através da tribuna régia. Nesta sala houvera sido construído o reforço estrutural da torre sineira, reconstruída no âmbito da intervenção da autoria de John Bouvie Jr entre 1860 e 1862.<sup>204</sup> Este reforço estrutural, que consistia num macio de alvenaria de tijolo, obstruiu então a tribuna régia, cortando a relação visual que existia entre a sala e a capela-mor. Pretendendo o projeto de restauro da equipa do arquiteto Adalberto Dias reverter esta situação, presente já há 150 anos, e “recuperar a geometria e espaço da tribuna régia repondo a relação e visibilidade para a capela mor”, o maciço de apoio da torre foi substituído por um sistema de arco de betão armado ancorado nos planos resistentes envolventes. A intervenção na sala envolveu ainda a substituição do revestimento de pavimento em tijoleira antiga por um novo em lajetas de mármore branco, as paredes e a abóbada, que estavam revestidas por um reboco pintado com desenho estereotómico, hoje encontram-se revestidas por reboco e gesso cartonado nalgumas zonas, estando pintadas a cor branca. Hoje a sala está incluída no percurso expositivo, albergando ainda o programa de pequeno auditório.<sup>205</sup>



Fig.106. Sala Nobre, fotografia anterior à obra de restauro, é possível ver o reforço estrutural da torre sineira. © Prémio Nuno Teotónio Pereira 2016.



Fig.105. Esquema do reforço estrutural da base da torre sineira. © Gepectrofa

<sup>204</sup> Maria do Céu Tereno, Igreja e Convento de São Francisco de Évora - a sua Conservação. (Universidade de Évora, Évora, 2013), 5

<sup>205</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Sobreposição - Planta Piso 1” Recuperação/Requalificação - Igreja e Convento de S. Francisco – Évora, Projecto de Execução – desenho A-3.1” (Porto, setembro 2012)



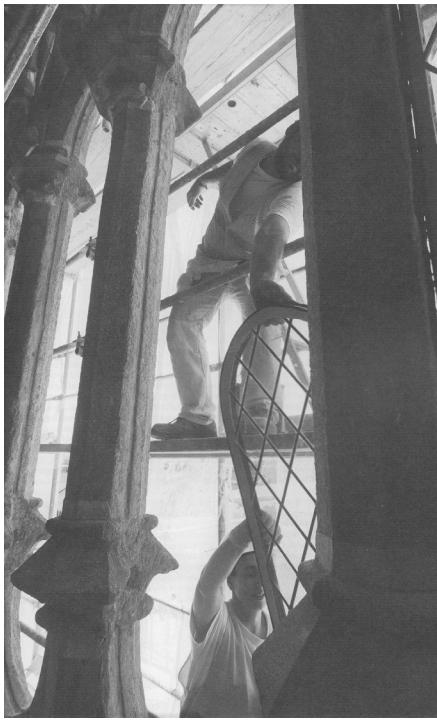


Fig.107. Desmorte de caixilho, que depois foi sujeito a uma limpeza e conservação integral. © Manuel Ribeiro

### *Reparação dos Revestimentos Exteriores*

A segunda operação complementar, apresentada como uma “reparação/substituição” dos rebocos exteriores, traduziu-se, em obra, na substituição integral desses rebocos. Esta substituição foi em parte motivada pela degradação do reboco nalguns panos de fachada, e em parte pela operação de consolidação estrutural que acarretou a perfuração de grande parte das paredes exteriores. Estando envolvida a picagem das paredes na operação da substituição dos rebocos, e pelas sujidades superficiais nos elementos pétreos, foi então necessário equacionar a limpeza de todos os elementos em cantaria. Os novos rebocos foram executados com argamassas de cal aérea e areia siliciosa bem graduada, pobres em ligante para impedir a fissuração. Após a secagem do reboco, as paredes foram pintadas com uma demão pura de silicato, sendo depois pintadas com duas demãos de tinta cor de champanhe do tipo Silica Paint, Ref. 143. Com recurso a stencil, foi ainda realizado o desenho da estereotómico das superfícies das paredes exteriores da igreja.<sup>206</sup> Em complemento com esta operação, foi prevista em projeto a substituição daqueles caixilhos exteriores cuja reparação e conservação não fosse possível, todos os caixilhos foram dotados com sistemas de abertura manual ou elétrica a fim de promover a ventilação natural dos espaços, os vãos de janela foram ainda dotados de rede mosquiteira e de sistemas dissuasores anti-pássaro em aço inox. Por sua vez, a intervenção nos vitrais existentes na igreja foi efetuada por vitralistas e consistiu na limpeza e conservação integral do caixilho, o que obrigou ao encontro dos aros dos vitrais com as molduras em cantaria – pela introdução, e incluiu a substituição de vidros não funcionais por novos vidros do mesmo tipo, cor e textura.<sup>207</sup>

### *Reparação dos Revestimentos Interiores*

Tendo em conta a substituição das coberturas e o estado de conservação dos revestimentos interiores, a intervenção sobre esses revestimentos incidiu na limpeza e reparação – o que significa que alguns rebocos foram substituídos, mantendo a representação estereotómica presente nalguns dos espaços mais nobres do complexo. O espaço da igreja é o que possui um conjunto mais variado de revestimentos: a predominante cantaria esquadriada, com perfis dos silhares caiados; mas também o azulejo e a pintura sobre estuque. Antes do restauro, a cantaria esquadriada apresentava as argamassas em destacamento, com manchas pontuais de humidade, e com desagregação da pedra e das argamassas de intervenções anteriores – como tal, os técnicos conservadores-restauradores procederam à consolidação das argamassas e ao preenchimento de lacunas. No caso do azulejo, foi executada uma pré-fixação do vidro e material cerâmico com solução de resina acrílica; foram recolocadas as peças com deficiente adesão e posicionamento, removeram-se os materiais inadequados, procedeu-se a limpeza química, extraíram-se os sais, as lacunas foram preenchidas, foi executada uma integração cromática pelo método da velatura e os painéis foram pincelados com uma camada protetora de resina acrílica em solvente orgânico. Na pintura sobre estuque, os técnicos conservadores restauradores procederam a uma fixação da camada cromática e das argamassas; realizaram sondagens sistemáticas e estratigráficas; limpam a policromia com recurso a pincel suave;

<sup>206</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Caderno De Encargos – Condições Técnicas Especiais” (Porto, 2012). P.64

<sup>207</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Caderno De Encargos – Condições Técnicas Especiais – Mapas de Vãos - Anexo” (Porto, 2012). P.329-382

extraíram os sais com recurso a escovas e a solventes e preencheram as lacunas tanto de suporte como de camada cromática.<sup>208</sup>

#### *Reformulação da Rede de Drenagem de Águas Pluviais*

No presente estudo, será necessário abordar os trabalhos de reformulação da rede de drenagem de águas pluviais pelo impacto que esta reformulação tem no conjunto arquitetónico. Antes da rede ser intervencionada, as águas pluviais caíam das várias gárgulas graníticas para as coberturas, como já foi abordado, esta situação terá sido apontada como causa de algumas anomalias nas coberturas. Atualmente, as águas são, na generalidade, recolhidas por um sistema de caleiras e canais de drenagem em zinco à cor natural.<sup>209</sup> Na generalidade, este sistema descarrega a água para o espaço público através de tubos de queda também em zinco à cor natural – alguns tubos destes encontram-se à vista na fachada norte da igreja. A descarga das águas pluviais para o espaço do claustro, por sua vez, é feita com recurso a novas gárgulas em chapa de cobre.<sup>210</sup>

#### *Conservação e Restauro do Património Integrado*

O projeto de restauro do complexo de S. Francisco foi total, como tal, para além do património arquitetónico, também o património integrado foi intervencionado, cabendo as operações deste campo de trabalho a técnicos conservadores-restauradores. As intervenções no âmbito desta área de trabalho decorreram nos espaços da Capela dos Ossos e da igreja, incluindo a Capela de S. Joãozinho (a norte da capela-mor) Para os propósitos do concurso desta empreitada, o caderno de encargos define a necessidade de inclusão de alguns princípios nas propostas dos concorrentes, entre esses princípios constam alguns que coincidem com os definidos pelas boas práticas da tratadística da conservação e restauro. Nomeadamente, é ordenado o “reconhecimento da intervenção, distinguindo-a da original sem causar distúrbios à leitura e longevidade da obra”; ou a “reversibilidade da intervenção, podendo remover-se o restauro sem danificar o original”; é exigida a compatibilidade entre materiais novos e existentes; e é imposta uma “intervenção mínima, efetuando somente o mínimo indispensável, evitando provocar “stress” físico à obra e garantindo manter as informações históricas e constituintes da peça”.<sup>211</sup>

Esta empreitada dividiu-se na intervenção sobre diversas especialidades cada qual com uma metodologia própria, executada por técnicos com experiência em cada área. As espécies intervencionadas foram: o azulejo, os materiais pétreos, a pintura sobre estuque, as madeiras (incluindo talhas, esculturas, pintura e mobiliário), pintura sobre tela, metais, têxteis, vitrais, papel, ossos e múmias. A Monumenta foi a empresa de conservação e restauro, sendo as equipas coordenadas pela técnica Eunice Coelho.<sup>212</sup>

Será necessário fixarmo-nos na Capela dos Ossos pelo caráter da intervenção. A matéria osteológica, desempenhando funções de material de construção, é frágil, apresentando grande porosidade. Nesta matéria encontravam-se várias anomalias, nomeadamente a sujidade,



Fig.108. Trabalhos de conservação e restauro na abóbada da Capela dos Ossos © Hugo Rainho

<sup>208</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Caderno De Encargos – Condições Técnicas Especiais – Obras de Conservação e Restauro” (Porto, 2012). P.205-266

<sup>209</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora – Memória Descritiva Global” (Porto, 2012). P.33-34

<sup>210</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Caderno De Encargos – Condições Técnicas Especiais – Obras de Conservação e Restauro” (Porto, 2012). P.51-60

<sup>211</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, “Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Caderno De Encargos – Condições Técnicas Especiais – Obras de Conservação e Restauro” (Porto, 2012). P.204

<sup>212</sup> José Manuel Neves, “Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação”, (Lisboa: Uzina, 2017), 142

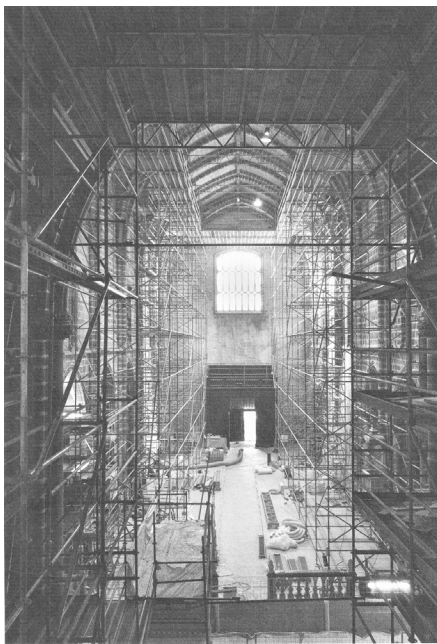


Fig.109. Aspeto do interior da igreja durante as obras de restauro. © Manuel Ribeiro

fissuras e fraturas, alteração de coloração e *graffiti*. O tratamento dado à matéria passou pela limpeza e consolidações pontuais. Existindo duas lacunas, uma foi preenchida com os ossos retirados da parede nascente – donde foi necessário remover material osteológico que, por ser em excesso, causava uma acentuada inclinação; a segunda lacuna foi assuvida, protegendo-se com acrílico, mostrando o procedimento de aplicação dos ossos. Os trabalhos neste espaço envolveram ainda estudos de Antropologia Biológica, notoriamente sobre a múmia duma criança e a duma mulher adulta, estas que dantes se encontravam dependuradas na parede poente da capela, hoje, as múmias encontram-se em caixas acrílicas.<sup>213</sup> Neste espaço, a arquitetura interveio na conceção do percurso expositivo, com a introdução de barreiras em acrílico e com a introdução dum painel de azulejos da autoria do arquiteto Álvaro Siza Vieira

A intervenção na igreja de S. Francisco foi total e o seu prazo foi estreito, para o seu cumprimento foram realizados em simultâneo os trabalhos de execução da arquitetura e da engenharia com os da conservação e restauro. A conjugação da campanha de restauro do património integrado com o arquitetónico não terá sido pacífica. Frederico Lopes, engenheiro diretor de obra, afirma que houve grande dificuldade na multidisciplinidade do projeto, nomeadamente na conciliação das operações de engenharia civil com as de conservação e restauro.<sup>214</sup> Os técnicos conservadores restauradores afirmam mesmo que “(...) a simples presença permanente de poeiras no ambiente de trabalho causou dificuldades acrescidas e obrigou a trabalhos suplementares desnecessários em condições normais.”<sup>215</sup>

A dificuldade na conjugação dos vários trabalhos é sintomática do impacto das intervenções da arquitetura e da engenharia, intervenções de grande peso para o edificado pré-existente. De fato, as delicadezas e as fragilidades do património, apesar de devidamente estudadas em projeto próprio, parcm não ter sido consideradas na conceção e na execução dos projetos de arquitetura e de especialidades.

O caráter “total” deste restauro, com a sua grande ambição e com a sobreposição no tempo das obras de diferentes especialidades, torna inevitável a comparação deste restauro da segunda década do século XXI com aqueles que a DGEMN levou a cabo nos anos trinta e quarenta do século XX. Não só na igreja de S. Francisco de Évora mas um pouco por todo o país, a DGEMN dos anos 40 refletia a vontade de criação dum sentimento de “portugalidade” inspirado pelo panorama político português – nesta época os Monumentos passam a ser entendidos como um veículo de propaganda. Recorde-se que em 1937 foram realizadas obras de restauro nesta mesma igreja (obras sobre as quais já nos detivemos), nessas obras foram removidos alguns anexos que estavam adossados à fachada norte da igreja, remoção feita para que se pudesse desobstruir uma porta – situação semelhante ocorreu com a recuperação da Sala Régia contemplada pelo restauro que aqui estudamos e que se concretizou quase 80 anos depois. Mas a semelhança mais evidente entre a campanha de restauro de 1937 e o restauro sobre o qual nos debatemos encontra-se na busca pela unidade em detrimento da proteção do fragmentário – em ambos os restauros parece sair vencedor o valor de novidade descrito por Riegl e já explanado nesta dissertação.

<sup>213</sup> Cláudia Cunha; Eunice Coelho; Joel Claro; J. Delgado Rodrigues; Tiago Tomé, “Intervenção Na Igreja De São Francisco. Trabalhos De Reabilitação, Conservação E Restauro”, in *Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação*, ed. José Manuel Neves (Lisboa: Uzina, 2017), 138

<sup>214</sup> «Outra das grandes dificuldades ou desafios que encontrámos nesta obra, está muito relacionado no facto de o projeto ser muito multidisciplinar, ou seja, eu penso que esta tenha sido a maior obra alguma vez feita em Portugal onde se conciliou duas operações distintas como é a construção civil e a conservação e restauro. Penso que tenha sido o grande desafio e a situação mais melindrosa da obra.» - Manuel Ribeiro, *Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos - Obras de requalificação*, (Évora: QM0, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=R2cRG3PX7BA>. Min. 11:00

<sup>215</sup> Cláudia Cunha; Eunice Coelho; Joel Claro; J. Delgado Rodrigues; Tiago Tomé, “Intervenção Na Igreja De São Francisco. Trabalhos De Reabilitação, Conservação E Restauro”, in *Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação*, ed. José Manuel Neves (Lisboa: Uzina, 2017), 110





### PARTE 3

---

## TEORIA NA PRÁTICA

Neste capítulo iremos estabelecer comparações críticas entre os projetos de restauro de S. Domingos de Lisboa e de S. Francisco de Évora. Para o fazermos, vamos servir-nos da informação sistematizada nos dois capítulos anteriores. A comparação entre os dois casos apresentados no capítulo da “Prática” será feita à luz do contexto exposto no capítulo da “Teoria”.

A estrutura deste capítulo está organizada do autor para o projeto. Começaremos por perceber o que pensam os arquitetos autores sobre os seus projetos, o que será complementado pela análise da cultura técnica de cada um. Abordados os autores, faremos a ponte para a comparação das opções de projeto através da compreensão das diferentes circunstâncias de cada projeto e das metodologias utilizadas pelos projetistas. O resultado do projeto será então analisado a duas escalas distintas, primeiro à escala urbana, e depois à escala do edifício. Por último, e concluindo este segmento da dissertação, estabeleceremos um conjunto de boas práticas que têm a pretensão de não ser herméticas à intervenção arquitetónica sobre património religioso, mas abertas a todas as dimensões da prática do projeto de arquitetura.

## DO QUE PENSAM OS ARQUITETOS AUTORES

### José Fernando Canas - Igreja de S. Domingos

No sentido duma melhor compreensão do projeto de restauro da igreja de S. Domingos, foi necessário conhecer o arquiteto que se encarregou desse projeto. Havia que conhecer a sua circunstância aquando do acompanhamento do projeto, e era também necessário perceber o que pensava o arquiteto sobre a obra realizada. Foi neste sentido que se entrevistou o arquiteto José Fernando Canas. A informação exposta abaixo advém na sua maioria dessa entrevista.

Ao ser questionado quanto ao sentido de autoria que atribui ao restauro de S. Domingos, José Fernando Canas remete para a *praxis* da DGEMN, que consistia em fazer obras de conservação, manutenção e restauro em património classificado público, ou seja, o restauro era entendido como um serviço público. José Fernando Canas afirma que as decisões de projeto foram tomadas em equipa, em sessões de “*brainstorming*” – estas decisões colegiais, discutidas e trabalhadas em grupo, não individuais, são espelho do carácter de humildade muito próprio que a DGEMN inspirava nos seus técnicos. Sobre este assunto, José Fernando Canas afirma mesmo que “*Na DGEMN não havia “quintalinhos”* – a filosofia dessa direção, orientava a questão das autorias individuais e da ‘mão’ de determinado autor para se direcionar para o entendimento da autoria num sentido coletivo, de união de esforços, onde a marca individual já não é tão reconhecível, também porque não é desejada. Como se percebe, a decisão de construir ou como construir não é do arquiteto Fernando Canas, foi coletiva, por isso, “*seu*” foi o acompanhamento da obra, que realizou no desempenho das suas funções enquanto Diretor dos Serviços Regionais dos monumentos de Lisboa.<sup>1</sup>

Questionado quanto à “leveza da sua mão” na obra e quanto ao respeito pela tratadística do restauro, José Fernando Canas remete para a sua formação académica. Tendo feito uma pós-graduação em recuperação e preservação do património, na transição dos anos 70 para os 80, o arquiteto recorda que foi formado no espírito da Carta de Veneza. Esta carta defende a reversibilidade das intervenções, princípio pelo qual José Fernando Canas afirma ter sempre zelado, tendo guiado as suas decisões no restauro de S. Domingos. Em relação a este ponto, o arquiteto afirma que ao ingressar na DGEMN, ainda se “fazia muita coisa em betão”, sendo que ao tornar-se diretor dos Serviços Regionais dos Monumentos de Lisboa, iniciou uma campanha de substituição de elementos em betão por outros mais tectónicos, como a madeira ou o aço.<sup>2</sup>

Confrontado com a existência dum lintel de betão na igreja de S. Domingos, Fernando Canas defende-se com as especificidades da função desse elemento e com as da igreja. O arquiteto admite que a mesma exigência funcional foi resolvida, noutras intervenções da DGEMN com recurso a outras duas soluções: uma opção seria a introdução dum lintel metálico, o que, de acordo com o arquiteto era impensável em S. Domingos, tendo em conta a espessura das paredes e o peso que esse elemento exerceria sobre elas; outra solução possível era o atravessamento das paredes com tirantes de aço inox, solução que se pôs de lado pela escala da igreja e pela restrição orçamental. Sobre este ponto, o arquiteto

<sup>1</sup> José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

<sup>2</sup> Idem

afirma que se realizasse a obra hoje, talvez não utilizasse betão, mas não saberia o que utilizar sem antes consultar engenheiros e outros técnicos.<sup>3</sup>

Em retrospectiva, José Fernando Canas admite sentir pena por não ter concretizado a sua ideia original para a pintura da nova abóbada da igreja. O arquiteto afirma que “obviamente estava posta de lado a hipótese de repinte do teto setecentista”, no seu entender a opção teria de ser assumida e necessariamente contemporânea, um pouco à semelhança do teto que Chagall pintou na ópera de Paris – neste sentido, o arquiteto contactou 3 artistas que se revelaram receosos. Vendo frustradas as suas intenções, o arquiteto optou pela pintura esponjada que se concretizou.<sup>4</sup>

Em última análise, o arquiteto considera que esta foi uma obra calma, onde os problemas que surgiram foram sendo resolvidos ou reintegrados, tendo a igreja resultado num espaço de grande dramatismo e de ambiente cenográfico, comparando-a a um “Cenário de Ópera”.<sup>5</sup>

### **Adalberto Dias - Igreja de S. Francisco**

Apesar de se terem feito esforços para o contacto e a entrevista ao arquiteto Adalberto Dias, estes foram infrutíferos, pelo que, as impressões do arquiteto em relação ao seu projeto foram aferidas tendo por base documentos escritos e em entrevistas dadas pelo arquiteto a alguns meios de comunicação. Tendo em conta a relevância desta obra, é estranha, e por isso digna de referência a escassez de reflexões escritas ou orais por parte do arquiteto, que se assume como referência nas principais escolas de arquitetura portuguesas.

Ao descrever as ações que levou a cabo na Igreja e no convento, Adalberto Dias resume a sua intervenção em cinco verbos: “repor, acrescentar, corrigir, musealizar e continuar”. Ao associar estes verbos com a pré-existência para a qual se destinavam, o projeto é então descrito com o paradoxo: “mudar sem mudar”.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Idem

<sup>4</sup> José Fernando Canas, “A igreja de S. Domingos de Lisboa – O Renascer das Cinzas”, Monumentos, nº 6 (setembro, 1997)

<sup>5</sup> “Igreja Recuperada Parece Cenário de Ópera”, Correio Da Manhã, 3 de dezembro, 1997, SIPA, PT DGEMN: DRML – 002 – 1659/21

<sup>6</sup> «Havia que repor, acrescentar, corrigir, musealizar e continuar. Mudar sem mudar.» - Adalberto Dias, “Mudar sem mudar. Igreja e convento de S. Francisco - Évora”, in Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação, ed. José Manuel Neves (Lisboa: Uzina, 2017), 65

<sup>7</sup> Adalberto Dias, “Mudar sem mudar. Igreja e convento de S. Francisco - Évora”, in Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação, ed. José Manuel Neves (Lisboa: Uzina, 2017), 65-67

<sup>8</sup> Idem, 83

No seu texto na monografia sobre o projeto que coordenou, Adalberto Dias afirma que “hoje, a igreja parece nova após a eliminação dos sinais de envelhecimento exteriores e interiores.” Segundo o arquiteto, esta operação de aparente “lifting”, é manifestada na renovação do espaço, dos seus valores e da sua significância, esta primeira imagem inteligível acaba por ofuscar uma intervenção profunda ao nível da estrutura.<sup>7</sup>

O coordenador do projeto considera que a nave se mostra agora mais “segura e rejuvenescida”, sendo iluminada pelas capelas laterais que têm os seus retábulos e restante património integrado “devidamente conservados e restaurados.” A construção do núcleo museológico é apresentada como uma “reposição”, uma vez que reinterpreta o volume da antiga ala das celas dos monges, construindo-se sobre os vestígios deste espaço conventual. No âmbito das ações de reposição, o arquiteto enquadra também a construção da falsa abóbada sobre a ala norte do claustro, que continua as abóbadas “autênticas” das arcadas restantes. A nova escadaria do nártex para a nave é descrita pelo arquiteto como “simétrica, de desenho elíptico, barroco, que convida à entrada.”<sup>8</sup>

Adalberto Dias considera que esta foi uma obra difícil e total,

onde se sobrepuseram variadíssimas especialidades. O projeto, por sua vez considera-o coletivo, louva a “Fé e o entusiasmo” do Dono de Obra, o cónego Manuel Ferreira; elogia o permanente acompanhamento e experiência da tutela; celebra ainda o querer e saber fazer dos projetistas, assim como o profissionalismo das equipas construtoras.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Idem, 83



## RECEÇÃO PELA CRÍTICA

### Igreja de S. Domingos

O restauro da igreja de S. Domingos foi bem acolhido pela crítica. Os jornais da época atribuíram-lhe vários elogios, louvando o caráter cenográfico potenciado pelo restauro. Talvez pelo seu tempo, ou talvez por se tratar duma obra pública, este projeto não gerou tanta crítica quanto o projeto para a igreja e convento de S. Francisco.

A 26 de agosto de 1997, aquando da conclusão das reparações na fachada, um autor desconhecido escreve uma crítica em tudo positiva *para o Jornal de Notícias*. Esse jornal afirma que não faria sentido uma intervenção com outro caráter, afirma ainda que sendo a mesma de sempre, a igreja de S. Domingos passou a ser uma igreja nova. O jornal adjetiva de “paradoxal” o efeito provocado pelas “paredes escalavradas”, cobertas pela abóbada ocre “quase fogo”. Nesta crítica é ainda elogiada a falta de imagens nas paredes, o que numa igreja católica podia ser entendido como sacrilégio ou descuido paroquial, ali, defende o jornal, é uma particularidade que fortalece o caráter cenográfico do espaço.<sup>10</sup>

A 3 de Dezembro de 1997, o *Correio da Manhã* noticia a visita de Jorge Sampaio (Presidente da República à data), acompanhado por João Cravinho (então Ministro do Equipamento), por Vasco Martins (Diretor-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais), pelo arquiteto José Fernando Canas, e pelo pároco José Reis. Nessa notícia são apresentadas as impressões do então Presidente da República, que declarou que a visita foi um positivo reencontro, defendendo que se conseguiu de forma interessante e particularmente feliz, “*gerir a própria ruína*.” Na notícia é ainda citado o pároco que afirma ser sua “*alegria ter a igreja recuperada*”.<sup>11</sup>

Em 1997, Rogério Vieira de Almeida, no catálogo da exposição “*Arquitectura do século XX: Portugal*” escreve sobre a igreja de S. Domingos. O autor, lembrando que a intervenção de reconstituição das abóbadas teve como objetivo a reposição da volumetria existente até 1959, defendendo que a verdadeira inovação está na estrutura metálica e na pintura da abóbada. Rogério de Almeida defende que a pintura com pequenas variações que recia o cromatismo das paredes devolve ao espaço da nave a sua dimensão e uma “*unidade intensa*.” O autor desta crítica defende mesmo que existe “*grande riqueza*” e um “*claro desejo de contemporaneidade*” nesta intervenção.<sup>12</sup>

Mais recentemente, em 2015, o episódio dedicado à Igreja de S. Domingos da série documental “*Visita Guiada*” da RTP louva a reconstrução da cobertura dessa igreja. A apresentadora Paula Moura Pinheiro e o historiador António Camões Gouveia defendem a inteligência da intervenção que não teve receio de devolver a volumetria ao espaço. Louva-se ainda a leveza do espaço que é garantida pela pintura esponjada do teto, que pelas colorações diversas que criam jogos de luz, sela o espaço com uma beleza de “*feição final barroca*”.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> “São Domingos, A Nova”, *Jornal de Notícias*, 26 de agosto, 1997, SIPA, PT DGEMN: DRML – 002 – 1659/21

<sup>11</sup> “Igreja Recuperada Parece Cenário de Ópera”, *Correio Da Manhã*, 3 de dezembro, 1997, SIPA, PT DGEMN: DRML – 002 – 1659/21

<sup>12</sup> “A expressão cromática, plástica e espacial do novo conjunto é de grande riqueza e assinala um claro desejo de contemporaneidade.” - Rogério Vieira de Almeida, “Reconstrução Da Igreja De S. Domingos”, *Arquitectura do Século XX: Portugal*, (Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1977)

<sup>13</sup> Paula Moura Pinheiro, “Igreja de São Domingos, Lisboa”, *Visita Guiada*, (Lisboa: RTP, 2 de fevereiro de 2015), min. 6:30

## Igreja de S. Francisco

Entre 2016 e 2017, o restauro da igreja de S. Francisco foi galardoado com dois prémios. Em 2016, um ano após a conclusão das obras de restauro, a Igreja de S. Francisco recebeu o Prémio Nuno Teotónio Pereira de Reabilitação Urbana na categoria de reabilitação de edifício, atribuído por um júri presidido pelo arquiteto João Luís Carrilho da Graça.<sup>14</sup> Em 2017, o restauro foi premiado pelo Prémio Nacional de Reabilitação Urbana na categoria de Restauro. Este prémio, é atribuído anualmente pela revista *Vida Imobiliária e pela Promevi, com o alto patrocínio do Ministério da Cultura*.<sup>15</sup> Os motivos apresentados para as candidaturas a ambos os prémios foram semelhantes, focando-se no projeto enquanto oportunidade de divulgação duma operação global realizada em simultaneidade no convento e na igreja de S. Francisco, e ainda divulgação das “razões, critérios e técnicas de soluções construtivas e conservativas, no respeito da história e do edifício, e da nossa contemporaneidade.”<sup>16</sup>

As impressões do pároco, cónego Manuel Ferreira, que enquanto representante da Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de S. Pedro desempenhou o papel de dono de obra, são sempre positivas, tanto durante como após a obra, sendo comuns os seus elogios à equipa projetista. No documentário produzido na obra pela produtora QM0, o cónego afirma que durante cerca de um ano, nas reuniões semanais com a equipa projetista, “foi feito o projeto, foram discutidos os pormenores, e nasceu um bom projeto”, o que, infere o cónego, resultou numa boa obra.<sup>17</sup> Na monografia sobre o projeto e obra de S. Francisco, editada em 2017 por José Manuel das Neves, o cónego congratula-se com a concretização do projeto “sob a mestria do Arquiteto Adalberto Dias e do Professor Aníbal Costa”, um projeto que segundo o pároco assegura a preservação dum importantíssimo património e que se alia à contemporaneidade.<sup>18</sup>

A monografia supramencionada enquadra-se num género de publicação que pulula no contexto português das publicações sobre arquitetura – uma publicação “de encomenda” – ou seja: frequentemente, estas monografias não são o resultado duma iniciativa independente mas sim de uma encomenda (do arquiteto ou do promotor da obra), om o propósito de divulgar a iniciativa e o projeto. Tendo em conta este pressuposto, é lógico que os textos nesta monografia tenham pendor celebrativo e elogioso.

Esta monografia é rica em “críticas”, sendo encetadas com o texto do arcebispo de Évora à data, D. José Alves. O texto do arcebispo começa com a afirmação: foram “devolvidos quase dois séculos” ao convento e à igreja. Prosseguindo então para recordar a antiga pretensão de proceder a uma operação que desacelerasse a deterioração do templo, deterioração que, segundo o arcebispo tinha como motivos “a pátina do tempo, o desgaste do uso, as transformações funcionais e as forças incontroláveis da natureza.” O arcebispo elogia o “elevado nível de qualidade técnica e artística”, considerando este restauro uma “operação modelo”.<sup>19</sup>

O arquiteto Alexandre Alves Costa, à semelhança de Adalberto Dias, enquadra-se naquela a que se pode chamar a “Escola do Porto”, pelo reconhecimento coletivo desse arquiteto, o texto que escreveu aparece em destaque na monografia mencionada. O autor abre a sua crítica defendendo que “A igreja de S. Francisco de Évora não é um projeto do

<sup>14</sup> “Igreja de S. Francisco vence Prémio de Reabilitação”, *Diário do Sul*, 22 de dezembro de 2016, acessado a 5 de janeiro de 2020 - <https://www.diariodosul.com.pt/noticias/principal/1233-igreja-de-s-francisco-vence-premio-de-reabilitacao.html>

<sup>15</sup> *Idem*

<sup>16</sup> “Vencedores”, *Vida Imobiliária*, acessado a 5 de janeiro de 2020, <https://premio.vidaimobiliaria.com/>

<sup>17</sup> Manuel Ribeiro, *Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos - Obras de requalificação*, (Évora: QM0, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=R2cRG3PX7BA>. Min.2:00

<sup>18</sup> Manuel da Silva Ferreira, “Valorizar o Futuro”, in *Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação*, ed. José Manuel Neves (Lisboa: Uzina, 2017), 4

<sup>19</sup> + José, “A Beleza Renovada”, in *Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação*, ed. José Manuel Neves (Lisboa: Uzina, 2017), 4

arquitecto Adalberto Dias”, no sentido em que, passando pela conservação e restauro, este é um projeto que não põe de lado uma “equilibrada e ponderada transformação, nunca ostensiva e tão subtil, que nos faz esquecer o que era, para parecer que sempre foi.” – esta frase acaba por ser subvertida no desenvolvimento do texto, tal como veremos neste parágrafo. Após um tom celebrativo, o autor passa a apontar uma série de “ambiguidades” que, no seu entender resultam da existência dum programa oculto que tem que ver com o surto intenso do turismo. As ambiguidades apontadas pelo autor encontram-se no espaço da igreja; nomeadamente no transporte da teia para o espaço da entrada, o que cria um segundo nártex para visitantes, que se tornam numa entidade estranha num espaço concebido para não haver distinções; outra solução ambígua foi a colocação do altar no cruzeiro, que tentando ser uma reforma litúrgica, acaba por fracionar os espaços da igreja. Após a enumeração das ambiguidades, a crítica prossegue desdobrando-se em elogios, é louvada e reposição do volume da ala das celas e a nova abóbada que parece levitar no tramo sul do claustro. Mas o maior louvor recai sobre a inclusão do painel de azulejos com desenho da autoria do arquiteto Álvaro Siza Vieira, elemento que segundo o autor subverte a serenidade e contenção do projeto não sendo um gesto paradoxo, é meramente literário, não comprometendo o imóvel. Alexandre Alves Costa defende que as ambiguidades que menciona podiam não existir se, apoiado pela tutela e pelo dono de obra, tivesse sido oferecida uma maior possibilidade de inventividade ao arquiteto<sup>20</sup> – Esta visão não só desculpa o arquiteto autor como parte do pressuposto de que a ele deve ser dada toda a liberdade, independentemente das exigências do contexto e preexistências; e que, quaisquer defeitos que possam existir devem-se a dificuldades criadas ao arquiteto “autor”, por forças exteriores, e não a incapacidades do mesmo. Convém aqui fazer uma breve comparação entre os pressupostos acima mencionados (que na opinião de Alves Costa parecem resumir a problemática de S. Francisco) e os pressupostos de diálogo e cooperação presentes no restauro de S. Domingos. - Estas diferenças evidentes aparentam revelar que nos encontramos perante duas ‘escolas de pensamento’ sobre a arquitetura, uma onde a obra está antes do autor e a outra onde existe o culto do arquiteto-autor, ficando a obra (em especial, a existente) está sujeita à vontade autoral do arquiteto.

<sup>20</sup> Alexandre Alves Costa, “A igreja de S. Francisco de Évora não é um projeto do arquitecto Adalberto Dias”, in Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação, ed. José Manuel Neves (Lisboa: Uzina, 2017), 9-23

## DA CIRCUNSTÂNCIA

Como já se entendeu, as circunstâncias em que foram realizados os dois projetos estudados são muito diversas, afinal de contas, estes separam-se por 22 anos. 22 anos que abarcaram alterações nas políticas e nos promotores da salvaguarda do património arquitetónico português, e mesmo na popularidade deste campo de trabalho do Arquiteto. Que seja claro que as diferentes circunstâncias entre cada projeto não são, no presente trabalho, uma constatação *a posteriori*, consequência duma escolha inconsciente de casos de estudo, estas diferenças foram antes uma condição para a escolha dos dois restauros estudados, que se procuraram divergentes, permitindo maior amplitude crítica.

### Do panorama político e da tutela

No âmbito das políticas de salvaguarda do património cultural e em particular do património arquitetónico, o intervalo de 22 anos entre os dois restauros estudados foi marcado por alterações dramáticas. 2007 foi o ano de charneira, este foi o ano em que, com o Decreto-lei n.º 223/2007, de 30 de Maio, se procedeu à redenominação do INH para IHRU, I.P., à extinção do IGAPHE e da DGEMN e da integração de parte das atribuições destes organismos no IHRU, I. P. Esta decisão surge nos termos da implementação do Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado, fruto das intenções de “modernização administrativa” e “melhoria da qualidade dos serviços públicos com ganhos de eficiência” do XVII Governo Constitucional de Portugal.<sup>21</sup> As intenções deste governo liderado por José Sócrates estiveram alinhadas com as políticas europeias de redução do papel do Estado, o que, no respeitante à obra arquitetónica sobre o património produziu efeitos dramáticos. Na análise das intervenções sobre o património arquitetónico em Portugal dos últimos 30 anos, é justo estabelecer um tempo “antes da extinção da DGEMN” e um outro “após a Extinção da DGEMN”.

Após este episódio, e como já foi exposto, a DGEMN foi “substituída” logo em 2007 pelo IGESPAR e pelo IHRU. Mais tarde, em 2011 as responsabilidades do IGESPAR foram atribuídas à DGPC, que as cumpre em articulação com as Direções Regionais de Cultura.<sup>22</sup> Após estas últimas alterações, a tutela do património cultural parece ter-se fixado na DGPC, não se adivinhando alterações num futuro próximo.

#### **Antes da extinção da DGEMN**

##### *Restauro como Work in Progress*

A direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais era à data da sua extinção, a Direção Geral mais antiga de Portugal, tendo sido fundada em 1929 no 6º Governo da Ditadura Portuguesa, os seus antecedentes remontam à Primeira República Portuguesa. Tendo em conta a sua idade e a sua associação aos governos da Ditadura Militar e do Estado Novo, pode assumir-se que na história da DGEMN, existiram várias DGEMN. Esta Direção Geral não teve uma história estanque, as obras que produziu na década de 1930 são de diferentes metodologias e culturas daquelas que foram produzidas nos anos 90. Estando o presente

<sup>21</sup> Decreto-Lei n.º 223/07 de 30 de maio. Diário da República n.º 104/1999, Série I-A. (Lisboa: Ministério do Ambiente, do Ordenamento do Território e do Desenvolvimento Regional). <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2007/05/10400/36033609.PDF>

<sup>22</sup> Decreto-Lei n.º 126-A/2011 de 29 de dezembro. Diário da República, 1ª Série – n.º 249/2011. (Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros). Artigo 28º <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2011/12/24901/0000200014.pdf>



estudo interessado no espaço de tempo entre o restauro de S. Domingos de Lisboa e o restauro de S. Francisco de Évora, considerar-se-á a DGEMN dos anos 90.

Como descrito, as intenções do projeto para S. Domingos foram estabelecidas numa sessão de *Brainstorming* entre técnicos da DGEMN, elaborando-se um projeto sumário, submetendo-se então a concurso público, seguindo-se a obra. Neste processo, a ação da DGEMN expressou-se sobretudo no acompanhamento de obra, pela pessoa do arquiteto José Fernando Canas, então responsável máximo da Direcção de Serviços Regional de Monumentos de Lisboa. A primazia no acompanhamento de obra em detrimento da elaboração de elementos instrutores de projeto parece ser característica da DGEMN, o arquiteto José Fernando Canas descreve a ação da DGEMN comparando-a com a ação dum “*mestre de obras*”.<sup>23</sup>

Na consulta do processo nas fontes arquivísticas é evidente o contraste entre a vasta documentação referente à empreitada, contrastante com a magra instrução dada ao projeto. Comparada com a instrução dada ao projeto de S. Francisco de Évora, é inevitável o sentimento de que o arquivista se terá esquecido duma qualquer pasta recheada de desenhos da cobertura da igreja de S. Domingos, pasta que na realidade não existe. Na verdade, não fazia parte da *praxis da DGEMN* a instrução dos projetos com coleções de desenhos, pela simples razão de que, na generalidade, os projetos não necessitavam de ser submetidos à aprovação em Câmaras Municipais, pelo que seria absurda a elaboração de desenhos de projeto para serem aprovados pelos seus autores. Na realidade, esta instrução sucinta era sintomática da própria filosofia de intervenção da DGEMN dos anos 90 que entendia o restauro como um “*work in progress*” – o edifício dita o desenho, guiando o processo, não é o projeto e o seu autor que definem ou redefinem o edifício.<sup>24</sup>

Esta instrução aberta dos projetos revela a grande confiança que a Direcção depositava nos seus técnicos, por outro lado, não evitou problemas que tiveram de ser resolvidos em obra. O próprio arquiteto José Fernando Canas assume que um dos maiores erros em obra se relacionou com a ausência de desenhos de levantamento arquitetónico rigoroso. De desenhos do existente existia apenas uma planta à cota de um metro, não se tendo investido no levantamento de plantas a várias cotas. Esta ausência não permitiu demonstrar os desvios existentes ao nível da cobertura, nem os empenamentos das paredes, esta situação resultou num desfasamento das asnas que deviam estar alinhadas com as colunas.<sup>25</sup> Coube ao arquiteto um acompanhamento atento na fase de montagem da falsa abóbada a fim de minorar os efeitos indesejados desse desfasamento.

A ausência dum levantamento rigoroso parece ser subversiva da cultura técnica da DGEMN. Esta lacuna deve ser entendida com o conceito de restauro desta DGEMN dos anos 90, que entendia a prática como um *work in progress*.<sup>26</sup> Esta praxis, quando analisada em simultaneidade com o resultado das obras da DGEMN testemunha a desenvoltura e a cultura técnica dos arquitetos e engenheiros que compunham esta Direcção Geral.

<sup>23</sup> «A DGEMN não tinha nenhum património afeto, não eramos donos de nada, fazíamos era duma espécie de mestre de obras, nós fazíamos obras por todo o lado (...)» - José Fernando Canas, entrevista-do pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

<sup>24</sup> « (...) o restauro é assim uma espécie de work in progress que se está constantemente a ter que afinar e a ter que às vezes arranjar soluções encima de o joelho na obra para a obra não parar. » - Idem

<sup>25</sup> « (...) a estrutura, que são umas asnas metálicas, foram feitas num estaleiro (...) vieram montadas e foram levantadas pela grua. Só que não nos lembrámos duma coisa que é óbvia, (...) a arquitetura tradicional não era tão rigorosa como é a construção hoje. Começa por: a linha da cumeeira do telhado, que é suposta ser horizontal, ali, tinha uma diferença de 40cm duma ponta para a outra, (...). Pior, os diversos tramos que são marcados pelas colunas que ladeiam os altares laterais, não eram todos iguais, e nós não tínhamos um levantamento rigoroso lá encima, obviamente porque ninguém ia a 19 metros com uma fita métrica na mão para fazer um levantamento, fizemos a planta a nível de um metro do chão, partindo do princípio que para cima seria igual, mas não é (...)» - Idem

<sup>26</sup> « (...) o restauro é assim uma espécie de work in progress que se está constantemente a ter que afinar e a ter que às vezes arranjar soluções encima de o joelho na obra para a obra não parar. » - Idem

## ***Após a extinção da DGEMN***

### *Restauro como atividade participada*

O período “após a extinção da DGEMN” é relativamente curto, contando com 13 anos à data da redação desta dissertação, apesar da sua juventude, este período é já perfeitamente distinguível e até contrastante com o período “antes da extinção da DGEMN”. Os primeiros passos para a elaboração do projeto de restauro da igreja de S. Francisco foram dados em 2011, precisamente no ano em que a tutela sobre o património construído recaiu sobre a Direção Geral do Património Cultural e das Direções Regionais de Cultura.<sup>27</sup>

A praxis da Direção Geral do Património Cultural é em muito diversa da praxis da antiga Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. A DGPC atua em três eixos fundamentais: o conhecimento, a salvaguarda aliada à divulgação do património cultural e a execução da política museológica nacional; a gestão dos monumentos classificados Património Mundial pela UNESCO e dos museus nacionais; a articulação permanente com entidades públicas e privadas para a salvaguarda do património cultural.<sup>28</sup> Na prática e na generalidade, a ação da DGPC para a salvaguarda do património arquitetónico centra-se na articulação com as entidades promotoras; para além disto, ocasionalmente, a DGPC promove obras sobre monumentos classificados como património Mundial pela UNESCO. As Direções Regionais de Cultura, enquanto interlocutoras locais da DGPC, circunscrevem a sua ação no âmbito do apoio a museus, no acompanhamento das ações de salvaguarda do património cultural e a criação de acesso aos bens culturais.

Ao contrário do projeto para a igreja de S. Domingos de Lisboa, o projeto de restauro da igreja de S. Francisco de Évora não partiu de iniciativa pública, partiu da iniciativa (privada) da Fábrica da Igreja Paroquial da freguesia de São Pedro de Évora, representada pela pessoa do cônego Manuel Ferreira. Assim sendo, este projeto foi submetido à Câmara Municipal de Évora e teve enquadramento no Decreto-Lei 140/2009 de 15 de junho. Por se ter enquadrado neste decreto-lei, todo o processo foi acompanhado pela Direção Regional de Cultura do Alentejo, neste caso em específico, para definir e implementar a articulação entre a entidade privada e a pública, foi estabelecido um protocolo entre esta entidade pública e a entidade privada promotora do restauro.<sup>29</sup>

Tendo este enquadramento legal, o projeto para a igreja de S. Francisco de Évora foi muito mais instruído do que o da Igreja de S. Domingos Lisboa. Parece mesmo haver uma simetria entre os dois processos, enquanto que no da igreja lisboeta predominam documentos relativos à empreitada, no da igreja eborense são mais expressivos os projetos de arquitetura e das várias especialidades. Os desenhos que para a igreja de S. Domingos eram escassos, para a igreja de S. Francisco são copiosos e, no respeitante à obra nova são muito detalhados – deste aspeto, assim como da vasta documentação arquivada no SIPA relativamente ao acompanhamento da obra de S. Domingos, pode entender-se que em S. Domingos predominou a obra, enquanto que em S. Francisco predominou o projeto. Relativamente às operações de conservação e restauro, o projeto para S. Domingos é descrito em memória descritiva.

A vasta instrução do projeto é sem dúvida um reflexo do caráter

<sup>27</sup> Decreto-Lei nº 126-A/2011 de 29 de dezembro. Diário da República, 1ª Série – nº 249/2011. (Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros). Artigo 28º <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2011/12/24901/0000200014.pdf>

<sup>28</sup> “O que fazemos”, DGPC, acedido a 20 de fevereiro de 2020, <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/o-que-fazemos/>

<sup>29</sup> Protocolo entre a Direção Regional de Cultura do Alentejo, a Fábrica da Igreja Paroquial da freguesia de S. Pedro e a Direção Geral do Tesouro e Finanças – Évora, 3 de maio, 2013, Direção Regional de Cultura do Alentejo, DRE/2003/07-05/36919/PO-P/44188C.S.A.101992

privado da obra e das exigências legais para obras deste tipo. Porém, esta vasta instrução não impediu a aprovação de soluções ambíguas para a igreja de S. Francisco. Enquanto que o arquiteto José Fernando Canas se mostra angustiado pelo uso dum lintel de betão na igreja de S. Domingos, para a igreja eborense, onde foi construída uma laje de betão armado sobre a ala norte do claustro, laje que se apoia em parede portante da nave da Igreja, parece não existir tal angustia. O sentimento não parece ter sido sentido nem pelo autor nem pelos técnicos que apreciaram o projeto, que se terão preocupado mais com a função do que com a materialidade dessa laje. Os acessos verticais são um tema comum da DRCA, relativamente ao projeto para S. Francisco, a direção aconselhou a realocização do elevador, uma vez que em estudo prévio se encontrava adjacente à parede portante da sacristia, apesar deste parecer, o elevador foi mesmo montado nesse sítio.<sup>30</sup>

Tem sido tendência ao longo das primeiras décadas do século XX o co-financiamento de obras sobre o património classificado. O projeto para a igreja de S. Francisco não fugiu a esta tendência, tendo sido financiado em 70% por fundos comunitários. Não existem dúvidas de que a intervenção total que foi realizada só foi possível graças a este financiamento. Apesar do cofinanciamento, esta intervenção não deixou de representar um vultoso investimento por parte da Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de S. Pedro, investimento que, entre outros fins, pretendia ser rentabilizado pelas receitas do turismo. Adalberto Dias, afirma em entrevista acerca do restauro da igreja de S. Francisco de Évora que *“De facto, a intervenção no património tem um retorno económico fantástico. Até é estranho que no nosso país não se invista mais no património”*.<sup>31</sup>

### Motores da Intervenção no Património

A extinção da DGEMN e a instituição da DGPC são reflexo duma tendência política europeia do início do século XX para o emagrecimento dos serviços públicos. Com esta decisão política estreitou-se a ação estatal sobre o património e prescindiu-se dum elevado número de arquitetos e outros técnicos da DGEMN, para apostar em poucos técnicos de elevada formação académica que trabalham nas Direções Regionais de Cultura e na DGPC. Em termos práticos, isto significa que a ação estatal sobre o património arquitetónico se faz hoje de forma mais indireta e menos acessível.

Apesar de ser menos acessível, as intervenções sobre o património parecem ser cada vez de maiores dimensões e são cada vez mais raros os restauros de intervenção mínima (tal como são defendidos na tratadística).<sup>32</sup> Estas tendências devem-se em grande medida às políticas de cofinanciamento que vão sendo frequentes e que tendem a beneficiar as intervenções mais pesadas. A atribuição de fundos para a preservação do património tem resultado numa diminuição da parcimónia e da reflexão sobre as ações desenvolvidas, é deste modo que a correta prática do restauro acaba por ser pervertida em favor de intervenções que se querem possantes e realizadas num curto espaço de tempo.

O grande perversor nesta dinâmica é o interesse económico que vem do turismo. A relação entre património e turismo, que se adivinhava

<sup>30</sup> Secretário de Estado da Cultura para Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de S. Pedro – Évora, 13 de maio, 2012, Direção Regional de Cultura do Alentejo. DRE/2003/07-05/36919/PO-P/44188C.S.A.101992

<sup>31</sup> Agência Ecclesia, Cuidar o património: O caso da Igreja de São Francisco, em Évora. (Évora: RTP2, 01-03-2015), <https://www.youtube.com/watch?v=U-8qO84Gu8c>. Min.22:28

<sup>32</sup> Carta de Veneza, Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Veneza: 1964)

um “casamento promissor”, tem vindo a revelar-se um “divórcio litigioso”<sup>33</sup> Em 2000, já a carta de Cracóvia aconselhava a considerar o turismo como “um risco” para o património, apesar dos seus aspetos positivos.<sup>34</sup> A redução dos custos das viagens e das estadias contribuíram para a massificação do turismo, tornando-se cada vez mais difícil precisar o que é o turismo e o turista, estando os conceitos plenos de ambiguidades – ora se procuram os locais comuns e reconhecíveis ora se procuram os locais fora dos roteiros do turismo de massas. Segundo Álvaro Domingues, “Turismo é negócio e capitalismo; é ilusão de bem-estar e felicidade; é simulacro e consumo; é identidade trocada por espetáculo, parques temáticos e “*cultura light*”.”<sup>35</sup> Este novo turismo, afeta o espaço urbano dos centros históricos que se veem transformados em “parques temáticos”, nos grandes centros urbanos de Lisboa e Porto assiste-se a uma “destruição pela especulação”<sup>36</sup>, ao turista oferece-se uma autenticidade inversa, construída nos fundamentos da imagem prévia que ele já tem dos sítios que visita. Como já foi esclarecido, as intervenções no património parecem hoje reservadas aos investidores, que procuram, ainda que entre outras coisas, a rentabilização da sua intervenção. Por esta razão, o que acontece à escala do edifício é sintomático do que acontece à escala urbana.

<sup>33</sup> Álvaro Domingues, “Património e turismo: de um casamento promissor a um divórcio litigioso”, RP – Revista Património, nº5 (2017-2018): 6

<sup>34</sup> Conferência Internacional sobre Conservação, Carta de Cracóvia 2000: Princípios Para a Conservação e o Restauro do Património Construído. (Cracóvia: Bureau Cracóvia 2000.)

<sup>35</sup> Álvaro Domingues, “Património e turismo: de um casamento promissor a um divórcio litigioso”, RP – Revista Património, nº5 (2017-2018): 11

<sup>36</sup> Alexandre Alves Costa, “Outros estados da matéria”, entrevistado por Jorge Figueira, Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória, editado por Jorge Figueira, Carlos Machado e Moura (Lisboa: DGPC, 2018), Catálogo de Exposição, 148



## DA METODOLOGIA

As soluções encontradas para os problemas a resolver nos dois restauros em análise são diversas, denunciando diferenças metodológicas e de cultura técnica, que por sua vez refletem o período em que cada restauro foi realizado. Antes de avançar para uma reflexão sobre o método e as soluções adotadas, convém recordar as metodologias de utilização corrente no momento de cada restauro.

O restauro na igreja de S. Domingos realizou-se na década de 1990. Em Portugal, as duas últimas décadas do século XX foram o tempo em que a Carta de Veneza foi sendo questionada pela prática, claramente marcada por um grande experimentalismo.<sup>37</sup> São projetos ilustrativos da prática deste final de século os realizados na Casa dos Bicos em Lisboa (da autoria dos arquitetos Manuel Vicente e José Daniel Santa-Rita); no Centro Histórico de Guimarães (da autoria dos arquitetos Fernando Távora e Alexandra Gesta); no Mosteiro de Santa Maria do Bouro (da autoria dos arquitetos Eduardo Souto de Moura e Humberto Vieira); e o plano de recuperação do Chiado (coordenado pelo arquiteto Álvaro Siza). Foi também neste final de século que a UNESCO classificou 10 dos atuais 17 monumentos e sítios Património Mundial da Humanidade portugueses.<sup>38</sup>

O restauro da igreja de S. Francisco realizou-se na década de 2010. No panorama português, neste início de século assistiu-se a uma abundância de metodologias, também decorrente do aumento do número de intervenções, tanto públicas como privadas (sobretudo pela dilatação do turismo). Recorre-se à tratadística e à teoria do restauro numa lógica de “caso a caso”, resultam obras onde a autoria ora é destacada ora é secundarizada. O ponto de vista patrimonialista que considera dignos de proteção todos e quaisquer testemunhos históricos, é contraposto pelo ponto de vista da especulação, que acima de tudo pretende proteger a rentabilidade desses testemunhos. Cada vez mais se divulgam obras sobre pré-existências, a intervenção sobre o património tornou-se *sexy*. Projetos ilustrativos deste período são o realizado no Colégio da Santíssima Trindade de Coimbra (da autoria dos arquitetos Francisco e Manuel Aires Mateus); o Museu Arqueológico da Praça Nova do Castelo de S. Jorge em Lisboa (da autoria do arquiteto Carrilho da Graça) e o Teatro Thalia (da autoria dos arquitetos Gonçalo Byrne, Patrícia Barbas e Diogo Seixas Lopes)

### Igreja de S. Domingos

A metodologia e as soluções para S. Domingos são as soluções da DGEMN. Tendo em conta a apresentação do projeto de restauro de S. Domingos já feita neste estudo, e tendo em conta o caráter da Direção Geral que o promoveu, é justificável a aceção de que este projeto foi o resultado duma “máquina” – uma “máquina” que agia conforme os seus preceitos e costumes. José Fernando Canas, responsável máximo dos Serviços Regionais dos Monumentos de Lisboa, afirma que os princípios do projeto foram concebidos em sessão de “*brainstorming*”, participada pelos arquitetos do seu serviço. O arquiteto Canas afirma mesmo que “*A DGEMN tinha uma coisa curiosa... era muito... não havia, digamos, quintalinhos, toda a gente falava uns com os outros (...).*”, apesar de lhe ser atribuído o projeto, Canas afirma que seu é o acompanhamento da obra.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Jorge Figueira, “Cronologia”, Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória, editado por Jorge Figueira, Carlos Machado e Moura (Lisboa: DGPC, 2018), Catálogo de Exposição, 198

<sup>38</sup> “Património Mundial em Portugal” Comissão Nacional da UNESCO, Ministério dos Negócios Estrangeiros, acessado a 2 de março de 2020, <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-mundial-em-portugal>

<sup>39</sup> José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

Apesar de se ter realizado no final do século XX, altura em que parecia ser tendência a subversão da carta de Veneza (que nalguns meios já se considerava ultrapassada), o projeto de S. Domingos de Lisboa surge como um reduto dos princípios dessa carta, talvez por ter sido promovido por um organismo público já com 6 décadas de existência, organismo do qual se esperava o digno cumprimento da tratadística do restauro. Para além do respeito pela carta de Veneza, nas soluções encontradas para o restauro encontram-se algumas reminiscências das teorias do “Restauro Crítico” de Roberto Pane e de Cesare Brandi.

A carta de Veneza define restauro enquanto “*uma operação altamente especializada que deve ter um carácter excecional. Destina-se a preservar e a revelar os valores estéticos e históricos dos monumentos e baseia-se no respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos. Não devem ser empreendidos restauros quando se está em presença de hipóteses visando reconstituições conjecturais. Nestes casos, qualquer acrescento ou complemento, que se reconheça indispensável, por razões estéticas ou técnicas, deverá harmonizar-se arquitectonicamente com o existente e deixar clara a sua contemporaneidade. O restauro deverá ser sempre precedido e acompanhado de um estudo arqueológico e histórico do monumento.*”<sup>40</sup>. Como analisaremos abaixo, o restauro da igreja de S. Domingos tem em consideração cada um destes pontos.

### ***Operação altamente especializada que deve ter um carácter excecional***

A cultura técnica e teórica dos técnicos da DGEMN envolvidos neste processo, parece ser a resposta direta ao carácter de “operação altamente especializada” e de “carácter excecional”. Recordemos que à data, o arquiteto Diretor de Serviços Regionais dos Monumentos de Lisboa, José Fernando Canas, que no âmbito do desempenho do seu cargo, foi responsável pelo acompanhamento da obra, foi dos primeiros arquitetos portugueses a pós-graduar-se em salvaguarda do património, em Bruges.<sup>41</sup>

Ainda assim, este carácter altamente especializado, parece ser subvertido pela imperícia da empresa construtora. Durante a obra ocorreram alguns incidentes que testemunharam essa “imperícia”. Foi motivo de vasta troca de correspondência a insistência por parte da construtora na utilização da telha de aba e canudo, telha que nada tem que ver com a tipologia de coberturas da arquitetura do tipo da igreja de S. Domingos.<sup>42</sup> Mais flagrante e muitíssimo mais grave foram os acontecimentos ocorridos aquando da execução das demolições junto ao altar-mor, quando este se viu alvo da projecção de entulho, que caía em “cascata”.<sup>43</sup>

### ***Preservar e a revelar os valores estéticos e históricos***

O objetivo do restauro, de preservação dos “*valores estéticos e históricos*”, é claramente cumprido. Pelo assumir das marcas do fogo e pela recusa de substituição do pavimento estalado e das pedras lascadas, é perceptível que foi respeitada a história da igreja, incluindo até, e com particular destaque, o episódio do momento traumático do incêndio de 1959. Pela reposição da volumetria da cobertura abobadada, substi-

<sup>40</sup> Carta de Veneza, Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Veneza, 1964), artigo 9º

<sup>41</sup> José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

<sup>42</sup> «De modo algum deverá ser considerada a aplicação de telha lusa.» - Valvaz à Direção de Serviços de Monumentos de Lisboa, Proposta de alteração da telha da cobertura da Igreja de S. Domingos, 1 de março, 1993, Sines, SIPA, PT DGEMN: DRML – 002 – 1659/21

<sup>43</sup> «Durante a visita que acabei de efectuar à obra de S. Domingos, constatei com surpresa e profundo desagrado que a proteção ao altar mor (...) tinha sido retirada, caindo por cima dele uma autêntica cascata de entulho, proveniente das demolições na cabeceira, o qual era atirado para o interior da igreja através do óculo que remata o altar-mor» - José Fernando Canas à Firma Valvaz – Investimentos Imobiliários e Turísticos, Lda, 1 de setembro, 1994, SIPA, PT DGEMN: DRML – 002 – 1659/21

tuindo a temporária que, à data do projeto, era de estafe verde e de duas águas, os valores estéticos do edifício foram restabelecidos.

A obra “nova” sobre a igreja, a execução da cobertura em abóbada, pode sintetizar-se conceptualmente numa reposição de volumetria - a concretização deste conceito parece ilustrar a sobreposição das teorias do restauro crítico defendido por Cesare Brandi, apresentadas na década de 1970, com as de Roberto Pane, apresentadas na década de 1940. Se por um lado a obra ilustra a teoria de restauro “Brandiana” por apontar ao “*ao restabelecimento da potencial unidade da obra de arte*”, é inegável que, pela remoção da cobertura de duas águas, se eliminou um “*traço da passagem pelo tempo da obra de arte*”. Afinal, mesmo sendo esta cobertura uma solução temporária é inegável que testemunhava um momento histórico.<sup>44</sup> É precisamente na substituição desta cobertura de duas águas, em estafe verde, completamente desadequada para o espaço da igreja, que a obra ecoa a teoria de Roberto Pane, que afirma que também deve ser objetivo do restauro a libertação do monumento das suas adições insignificantes que o oprimem e que dificultam o seu entendimento.<sup>45</sup>

#### ***No respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos***

É argumentável que o respeito pelos materiais originais se viu comprometido pela utilização duma estrutura metálica em detrimento duma estrutura em madeira, o próprio arquiteto José Fernando Canas o assume.<sup>46</sup> A utilização do aço é justificável pela teorização mais profunda de Cesare Brandi, este que afirma que a utilização do “material original” não é defensável pelo argumento “é o mesmo material”, pois ao ser trabalhado hoje, esse material passa a pertencer a esta época, segundo Brandi, o material, “*apesar de quimicamente igual, será diferente e será nada mais que uma fraude histórica e estética*”.<sup>47</sup> Neste caso, contudo, parece evidente que o que pesou para esta decisão não foi a tratadística, pesou o tempo de execução da estrutura em aço, que era muito inferior ao da madeira, mas sobretudo pesou o receio dum novo incêndio.<sup>48</sup>

Mais crítico que o uso do aço em detrimento da madeira, foi o uso do betão armado. É certo que este material foi usado muito pontualmente, para a execução do lintel onde assentam as asnas, mas, ainda assim, é inegável que o uso deste material repudiado pela tratadística do restauro compromete o “*respeito pelos materiais originais*”. As “*Recomendações Para A Análise, Conservação E Restauro Estrutural Do Património Arquitectónico*” do ICOMOS apresentam claramente o problema do betão armado: a corrosão da armadura, e o conseqüente destacamento do betão.<sup>49</sup> Com a devida justiça se deverá referir que o arquiteto Canas reconheceu esta fragilidade. O próprio arquiteto aponta a solução do atirantamento das paredes como alternativa, esta que foi posta de lado pela complexidade de execução – curiosamente, esta solução foi adotada na igreja de S. Francisco de Évora.<sup>50</sup>

Tratando-se a obra nova duma “reposição de volumetria”, foi necessário entender a abóbada que definira a volumetria de outrora e que se pretendia repor. A tratadística recomenda o recurso a “documentação autêntica”, neste caso em específico, a documentação disponível eram

<sup>44</sup> “Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell’opera d’arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetico-storica, in vista della sua trasmissione al futuro (...) si restaura solo la materia dell’opera d’arte. (...) il restauro deve mirare al ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell’opera d’arte nel tempo.” – Cesare Brandi, Teoria del Restauro (Torino: Einaudi, 2014) 49-50.

<sup>45</sup> «In altre parole, pur rispettando la norma in questione, si tratterà di giudicare se certi elementi abbiano o no carattere di arte, perché, in caso negativo, ciò che maschera o addirittura offende immagini di vera bellezza sarà del tutto legittimo abolirlo e per conseguenza comprometersi con una predilezione ispirata da una vera e propria valutazione critica. Certamente anche il brutto appartiene alla storia, ma non per questo gli dovranno dedicare le stesse cure di cui il bello merita di essere l’oggetto esclusivo.» - Roberto Pane, “Il restauro dei monumenti” Aretusa vol. 1, nº 1 (Março-Abril de 1944) 69-79

<sup>46</sup> «A grande dúvida que se punha era, que estrutura é que se punha ali, se seria metálica, se seria de madeira. Curiosamente, o preço na altura era mais ou menos idêntico (...) Tinha a vantagem, a madeira, de se estar a utilizar um material original. O que é que pesou para o metal? Foi a rapidez, porque o metal era muito mais rápido do que em madeira e também, sobretudo, o medo de que houvesse outro incêndio» - José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

<sup>47</sup> Cesare Brandi, Teoria del Restauro (Torino: Einaudi, 2014) 52.

<sup>48</sup> José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

<sup>49</sup> Lourenço, Paulo; Oliveira, Daniel, “Recomendações para a análise, conservação e restauro estrutural do património arquitectónico” (Guimarães: Universidade do Minho, 2004) 32-33.

<sup>50</sup> “Se me perguntasse assim, olhe se fosse hoje em dia, voltava a pôr betão em são domingos? A questão era, não se calhar não ia por - mas então o que é que punha? Não sei, tinha que ver, tinha que pensar e falar com muita gente, se calhar falar com engenheiros e se calhar pedir opinião ao LNEC, enfim.» - José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

algumas fotografias e pinturas, não existia qualquer levantamento arquitetónico. Ainda assim, estes documentos permitiram perceber a morfologia e o sistema construtivo da antiga abóbada, que era falsa, construída com madeiras, e forrada a gesso laborado com crina de cavalo, trabalhado e pintado.<sup>51</sup> Pela carência de rigor destes documentos, a obra entra no campo duma reconstituição quase conjetural.

### ***Reconstituições conjeturais***

Como já foi estabelecido, a reposição da volumetria da nave da igreja, pela construção duma falsa abóbada pode ser entendida como uma “quase reconstituição conjetural”, não o é plenamente por se basear em documentação autêntica. Desde o movimento anti-restauro de Morris e de Ruskin que os restauros conjeturais são condenados, com o passar do tempo, com a carta de Veneza e com o aprofundamento das teorias de restauro crítico dos italianos Roberto Pane e Cesare Brandi, a reconstituição conjetural passa a ser entendida com maior matização. Continuando a ser condenada na generalidade, passa a ser aceite caso se verifique uma melhoria na leitura da “unidade potencial”, sem que se cometa fraude artística ou histórica.<sup>52</sup>

A Carta de Veneza afirma que será justificável a reconstituição conjetural que se considere indispensável por motivos estéticos, desde que se harmonize arquitetonicamente com o existente que deixe clara a sua contemporaneidade.<sup>53</sup> Não é certo que a construção da falsa abóbada é uma “reconstituição conjetural”, mas parece evidente que esta beneficia o espaço da nave da igreja e que se harmoniza com o existente e que se assume contemporânea pela sua pintura.

### ***Precedido e acompanhado de um estudo***

A tratadística defende o profundo estudo do objeto da intervenção, sobretudo a partir das teorias do restauro filológico de Camilo Boito. O caso do restauro de S. Domingos parece subverter estas recomendações. Na verdade, o restauro era entendido pela DGEMN como um “trabalho em curso”, onde o projeto e os problemas e soluções eram encontrados no decorrer do processo. É uma lacuna deste projeto um levantamento arquitetónico rigoroso, existindo apenas uma planta à cota de 1 metro do pavimento da nave. Desta lacuna resultaram alguns problemas em obra já expostos.<sup>54</sup>

A DGEMN dos anos 90 tinha uma escola de intervenção no património já muito consistente, e tinha a capacidade de autoformação dos seus técnicos (com um grande foco na execução e no acompanhamento de obra). Por todas estas razões e pela enorme confiança que a instituição depositava nos seus técnicos, os técnicos da DGEMN não careciam da vasta instrução dos processos que se veio mostrar necessária a partir do momento em que a intervenção no património passa a ser projetada por técnicos exteriores à DGEMN.

Sobre este assunto é da mais elementar justiça realçar que no interior da DGEMN foram sendo feitos esforços para facilitar o acesso à informação relativa aos edifícios a intervir, nomeadamente a cria-

<sup>51</sup> Idem

<sup>52</sup> «(...) il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.» – Cesare Brandi, Teoria del Restauro (Torino: Einaudi, 2014) 49-50.

<sup>53</sup> Carta de Veneza, Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Veneza, 1964), artigo 9º

<sup>54</sup> José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

<sup>55</sup> Drª Margarida Alçada, entrevistada pelo autor, por videochamada, 19/12/2020



ção do Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA). Para a criação do SIPA foram fundamentais as diligências e os esforços da Dr<sup>a</sup> Margarida Alçada que foi entrevistada no âmbito desta investigação – entrevista que se anexa ao corpo da presente dissertação.<sup>55</sup>

A partir da década de 1980, o “arquivo-morto” que a DGEMN possuía começa a ser organizado e catalogado, muito graças aos esforços da Dr<sup>a</sup> Margarida Alçada, que entendia esta documentação como um património em si próprio. Foi por este motivo que se dedicou à criação do SIPA, tendo visitado os inventários que existiam já em França e em Inglaterra, cujo modelo adotou em Portugal. No final da década de 1980, este arquivo toma um novo fôlego com o apoio do Diretor-geral Vasco Costa e com as suas diligências junto da tutela. Este novo fôlego permitiu que a partir da década de 1990 o SIPA se assumisse pioneiro no contexto da documentação e da digitalização, passando a adotar soluções tecnológicas altamente inovadoras – note-se que o SIPA existia já antes da Carta de Cracóvia que foi redigida em 2000 e que veio firmar a importância da informação sobre o existente. Entre 2003 e 2009 o SIPA chegou a ser tema lecionado nos cursos ARIS do ICRROM, pagos pela UNESCO e pela GETTY Foundation – daqui se entende que estas instituições consideravam o SIPA o modelo a ser apresentado numa formação ao mais alto nível.<sup>56</sup>

Este arquivo sobreviveu à extinção da DGEMN, no entanto é inegável que ficou muito prejudicado com a extinção da DGEMN, uma vez que a equipa técnica que o mantinha acabou por ser desmembrada. Hoje o SIPA parece ter parado no tempo, existindo num estado de coma induzido, profundamente desatualizado e descorado pela tutela.

É evidente o contributo deste arquivo para a melhoria da qualidade das intervenções sobre o património. Registando intervenções anteriores, o SIPA contém informação crítica para o desenvolvimento do projeto. Ainda hoje, mesmo estando desatualizado, os ateliers de arquitetura que fazem intervenção sobre o património recorrem ao SIPA, procurando desenhos, imagens ou documentos escritos relativos ao existente – note-se que o projeto de S. Francisco de Évora recorreu ao SIPA para consultar os estudos realizados e publicados no número 17 da revista Monumentos.

### **Igreja de S. Francisco**

A metodologia e as soluções para S. Francisco são as soluções da equipa liderada pelo arquiteto Adalberto Dias, que respondia ao cónego Manuel Ferreira no desempenho do seu papel de representante da fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de São Pedro. A complexidade da tutela deste projeto traduz-se inevitavelmente numa grande complexidade metodológica. Este projeto não é o resultado duma “máquina” como o da igreja de S. Domingos, este foi um projeto privado. Por ser um projeto privado, os seus intervenientes depositaram-lhe as suas próprias ambições, o resultado é muito mais o reflexo dessas ambições do que o reflexo da tratadística do restauro.

O restauro da igreja de S. Francisco é ilustrativo da época em que foi realizado. Este é um projeto privado, nascido dum “sonho” como afirma o pároco, mas sobretudo das possibilidades e potencialidades

<sup>56</sup> Idem

encontradas na dilatação do turismo.<sup>57</sup> A lógica do “caso a caso” parece ser transportada para o projeto, onde se encontram soluções ora de caráter conservador ora de caráter fraturante. No mesmo sítio sentimos uma vontade de respeito pela tratadística como sentimos uma vontade de protagonismo dos novos autores. Este restauro surge na época em que a preocupação pela dimensão social do património está instalada, esta preocupação tem expressão na Carta de Faro.<sup>58</sup> Esta foi também a época em que a tratadística sente vontade de atualizar a carta de Veneza, fazendo-o pela Carta de Cracóvia.<sup>59</sup>

A carta de Cracóvia defende o enquadramento do projeto de restauro do património construído como parte duma “estratégia para a sua conservação a longo prazo”. Segundo as recomendações da carta, este “projeto de restauro”, “deve basear-se num conjunto de opções técnicas apropriadas e ser elaborado segundo um processo cognitivo que integra a recolha de informações e a compreensão do edifício ou do sítio. (...) No projeto de restauro devem participar todas as disciplinas pertinentes e a coordenação deve ser levada a cabo por uma pessoa qualificada na área da conservação e restauro.” Relativamente às soluções, a Carta de Cracóvia defende que “A reconstrução de partes muito limitadas, com um significado arquitetónico pode ser excepcionalmente aceite, na condição de se fundamentar, em documentação precisa e irrefutável (...) podem-se incorporar elementos espaciais e funcionais, mas estes devem exprimir a linguagem da arquitetura atual (...) As obras em edifícios com valor histórico devem analisar e respeitar todas as fases construtivas pertencentes a períodos históricos distintos (...) A intervenção escolhida deve respeitar a função original e assegurar a compatibilidade com os materiais, as estruturas e os valores arquitetónicos existentes.”<sup>60</sup>

Neste ponto, verificaremos e confrontaremos alguns princípios das teorias do restauro (já expostas nesta dissertação) com as metodologias adotadas na obra de restauro da igreja de S. Francisco.

### **Parte Duma Estratégia**

A mais recente tratadística enquadra claramente o “projeto de restauro” no âmbito duma estratégia para a conservação a longo prazo do património edificado. O projeto realizado em S. Francisco teve a pretensão de ser um ponto de partida para o estabelecimento dos princípios duma estratégia de conservação a longo prazo. Ao longo da segunda metade do século XX a DGEMN foi realizando pequenas obras de conservação (sobretudo ao nível das coberturas), enquanto isso promoveu estudos ao estado de conservação da igreja e dos espaços do antigo convento, atitudes que adivinham uma estratégia a longo prazo, ainda que limitada.<sup>61</sup> Após a extinção da DGEMN, essa estratégia parece ter sido posta em pausa, porém, o complexo continuou a degradar-se e a exigir obras de conservação. Chegaram mesmo a cair partes de telhados, que eram então reconstruídos pela paróquia, o pároco afirma ter dito à então diretora Regional de Cultura (Aurora Carapinha) que não tinha intenções de realizar uma obra de fundo enquanto não tivesse um interlocutor estatal “à altura”.<sup>62</sup>

Ainda assim, a interpelação da Diretora Regional de cultura parece ter tido consequências, pois no final do mesmo ano o pároco visita

<sup>57</sup> « Em 29 de dezembro passei pelo Porto para conhecer o arquiteto e para lhe dizer qual era o meu sonho. » (transcrição de entrevista em vídeo) - Manuel Ribeiro, Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos - Obras de requalificação, (Évora: QM0, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=R2cRG3PX7BA>. Min.32:00

<sup>58</sup> Conselho Europeu, Convenção Do Conselho Europeu Sobre o Valor do Património Cultural Para a Sociedade (Faro, 2005)

<sup>59</sup> Conferência Internacional sobre Conservação, Carta de Cracóvia 2000: Princípios Para a Conservação e o Restauro do Património Construído. (Cracóvia: Bureau Cracóvia 2000.)

<sup>60</sup> Idem

<sup>61</sup> Maria Fernandes, “A igreja e a Galeria das Damas. O que resta de um paço real...”, Monumentos, nº17 (setembro 2002), 93-95

<sup>62</sup> « Em dezembro de 2011, numa reunião informal da secretaria de estado da cultura aqui em Évora, em diálogo com a professora Aurora Carapinha, a certa altura interpelou-me dizendo, Sr. cônego, você não faz nada pela igreja de S. Francisco? E eu respondi-lhe, não faço porque não tenho interlocutor à altura da parte do estado. » (transcrição de entrevista em vídeo) - Manuel Ribeiro, Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos - Obras de requalificação, (Évora: QM0, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=R2cRG3PX7BA>. Min.32:00

convida o arquiteto Adalberto Dias e começa a definir uma estratégia para a valorização e conservação do complexo. Desde a execução do projeto de restauro estudado, a paróquia tem apostado numa estratégia para a valorização da igreja e dos espaços do antigo convento, apostou-se na continuação da conservação do património integrado da igreja e na dinamização de atividades culturais.<sup>63</sup>

### ***Recolha De Informações e a Compreensão do Edifício***

É de elementar justiça reconhecer os esforços desempenhados para a compreensão do estado de conservação da igreja e dos espaços do antigo convento. Esforços que foram iniciados pela DGEMN, nomeadamente na colaboração com o Instituto Superior Técnico e com o Laboratório Nacional de Engenharia Civil em 1995, data em que se procederam a estudos de análise à conservação estrutural do conjunto arquitetónico, em particular foram estudadas as fendas da abóbada da nave da igreja.<sup>64</sup> A tese de doutoramento do engenheiro António Sousa Gago sobre as anomalias da igreja foi também essencial para a compreensão do edifício.<sup>65</sup>

O relatório prévio submetido à direção regional de cultura demonstra a investigação levada a cabo para o projeto. No âmbito do projeto, é louvável a encomenda, ao engenheiro António Sousa Gago, dum estudo de diagnóstico sobre os danos estruturais e sobre o comportamento sísmico do edifício da igreja que é anexado à memória descritiva do projeto e que estabelece os princípios para o projeto de estruturas.<sup>66</sup> Tendo em conta todos os estudos realizados sobre o edifício, é notável a grande preocupação com a estabilidade da igreja, por ser este o problema que mais comprometia a transmissão deste património para o futuro.

### ***Participação de Todas as Disciplinas Pertinentes***

O princípio da multidisciplinariedade tem sido transversal na tratadística do restauro desde os fundamentos da Carta de Atenas na sua defesa pela colaboração técnica.<sup>67</sup> Mais tarde, a Carta de Veneza defende a multidisciplinariedade da conservação e restauro, afirmando que “a conservação e o restauro dos monumentos devem recorrer à colaboração de todas as ciências e técnicas que possam contribuir para o estudo e a proteção do património monumental.”<sup>68</sup> Já no virar do século, a Carta de Cracóvia importa a defesa da multidisciplinariedade da carta de Veneza.<sup>69</sup> É absolutamente inegável que o restauro de S. Francisco ilustra ostensivamente esta prerrogativa.

Como já foi exposto, a obra foi total e em simultâneo, estiveram envolvidos os trabalhos de arquitetura e de todas as especialidades típicas da construção civil como ainda 11 especialidades de conservação e restauro. Durante a elaboração do projeto e durante a obra, aos técnicos da área da arquitetura, engenharia e conservação e restauro foi dado apoio por outras áreas profissionais como a antropologia, a química e a história de arte. Entre as entidades de acompanhamento conta-se o Laboratório HERCULES da Universidade de Évora, laboratório que se “dedica ao estudo e valorização do património cultural, focando-se na integração das metodologias e nas ferramentas das ciências físicas e

<sup>63</sup> Igreja de São Francisco, Capela dos Ossos. “Últimos Artigos”. Acedido a 18 de março de 2020. <http://igrejadesaofrancisco.pt/noticias/>

<sup>64</sup> José Filipe Cardoso Ramalho, José Artur Pestana, António Ressano Garcia Lamas e António Sousa Gago, “Intervenções da DGEMN”, Monumentos, nº17 (setembro 2002), 106

<sup>65</sup> António Sousa Gago, *Análise Estrutural De Arcos, Abóbadas e Cúpulas - Contributo para o Estudo do Património Construído* (tese de doutoramento, Instituto Superior Técnico, 2004)

<sup>66</sup> António Sousa Gago, “Igreja de São Francisco em Évora - Diagnóstico dos Danos estruturais e Avaliação do Comportamento Sísmico”, ANEXO I da Memória Descritiva Global.

<sup>67</sup> ICOMOS, Carta de Atenas - Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos, (Atenas, 21 a 30 de outubro de 1931) VIII, a)

<sup>68</sup> Carta de Veneza, Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Veneza: 1964), artigo 2º

<sup>69</sup> Conferência Internacional sobre Conservação, Carta de Cracóvia 2000: Princípios Para a Conservação e o Restauro do Património Construído. (Cracóvia: Bureau Cracóvia 2000.) 3.

materiais em abordagens multidisciplinares”.<sup>70</sup>

Apesar da tratadística do restauro defender a multidisciplinaridade, não defende a sua simultaneidade. O diretor da obra aponta como “situação mais melindrosa” precisamente essa simultaneidade dos trabalhos de construção civil com os da conservação e restauro.<sup>71</sup> A equipa de conservação e restauro afirma mesmo que “para além das dificuldades de operar num mesmo espaço físico onde se desenvolviam atividades de reabilitação pesada (...) a simples presença permanente de poeiras no ambiente de trabalho causou dificuldades acrescidas e obrigou a trabalhos suplementares desnecessários em condições normais.”<sup>72</sup> A grande ambição deste restauro resultou na simultaneidade dos trabalhos, simultaneidade que como já vimos gerou problemas sobretudo aos trabalhos mais delicados de conservação e restauro.

A Carta de Cracóvia defende que “A coordenação [do projeto de restauro] deve ser levada a cabo por uma pessoa qualificada na área da conservação e restauro”. Como sabemos, este projeto foi coordenado pelo arquiteto Adalberto Dias. Como se pode depreender pelo seu percurso profissional, este arquiteto não possui formação relevante nesta área, sendo também poucos os projetos que realizou em edifícios classificados – concentrados, de resto, nos últimos anos: a título de exemplo, o projeto para as Antigas Oficinas do Porto de Leixões (2014) e o do Núcleo Arqueológico e Recuperação dos Claustros Superiores e Inferiores da Sé Patriarcal de Lisboa (2018-2019).

### **Reconstrução De Partes**

No projeto de restauro de S. Francisco, são várias as ações de “reconstrução de partes” realizadas, as mais ostentativas são a realizada no claustro com a construção duma falsa abóbada, e a “reposição” do volume das celas do convento.

No contexto da tratadística, entre os conceitos defendidos à época do restauro de S. Domingos e os conceitos defendidos à data do restauro de S. Francisco, as diferenças são poucas. Os termos das “reconstituições conjeturais” da carta de Veneza são transportados para os termos da “reconstrução de partes” da Carta de Cracóvia, esta última acrescenta aos valores de autenticidade os valores de compatibilidade.<sup>73</sup> No âmbito da prática, esta foi a época da popularização da intervenção no património e a época do “caso a caso” - a época, diríamos nós, em que a vontade de protagonismo dita a irreverência das intervenções, recorrendo-se mais que o comum à “reconstrução de partes” - por ser esta a atitude que oferece um escape para a expressão pessoal do projetista.

O arquiteto apresenta a falsa abóbada do claustro como um meio para “repor o valor de claustro” norte”, desvalorizando o impacto desta construção por enquadrar uma “fingida ruína”.<sup>74</sup> Conceptualmente, esta abóbada pode ser justificável no âmbito das teorias do Restauro Crítico por representar uma vontade de atingir a “unidade potencial” de Brandi.<sup>75</sup> Porém, a concretização do conceito é, quanto a nós, desajustada: apoiando-se na parede portante da igreja e não tocando na “fingida ruína”, a abóbada respeita mais esse “fingimento” do que aquilo que é autêntico. Para além disso, o princípio da reversibilidade<sup>76</sup> é comprometido pela construção da laje em betão armado.

<sup>70</sup> « Established in 2009, the HERCULES Lab is a research infrastructure from University of Évora, devoted to the study and valorisation of cultural heritage, focusing on the integration of physical and material sciences methodologies and tools in interdisciplinary approaches. » - Todas as citações deste texto, utilizadas na dissertação, foram por mim traduzidas do original em inglês - “Overview”, Laboratório HERCULES, acedido a 23 de março de 2020 <http://www.hercules.uevora.pt/overview.php>

<sup>71</sup> «Outra das grandes dificuldades ou desafios que encontramos nesta obra, está muito relacionado no facto de o projeto ser muito multidisciplinar, ou seja, eu penso que esta tenha sido a maior obra alguma vez feita em Portugal onde se conciliou duas operações distintas como é a construção civil e a conservação e restauro. Penso que tenha sido o grande desafio e a situação mais melindrosa da obra.» (transcrição de entrevista em vídeo) - Eng. Frederico Lopes, director da obra; Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos - Obras de requalificação, (Évora: QM0, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=R-2cRG3PX7BA>. Min.11:30

<sup>72</sup> Cláudia Cunha; Eunice Coelho; Joel Claro; J. Delgado Rodrigues; Tiago Tomé, “Intervenção Na Igreja De São Francisco. Trabalhos De Reabilitação, Conservação E Restauro”, in Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação, ed. José Manuel Neves (Lisboa: Uzina, 2017), 110

<sup>73</sup> Conferência Internacional sobre Conservação, Carta de Cracóvia 2000: Princípios Para a Conservação e o Restauro do Património Construído. (Cracóvia: Bureau Cracóvia 2000.) 3.

<sup>74</sup> Adalberto Dias, “Mudar sem mudar. Igreja e Convento de São Francisco - Évora” in, “Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação” Ed. José Manuel Neves” (Lisboa: Uzina, 2017), 76

<sup>75</sup> Cesare Brandi, Teoria del Restauro (Torino: Einaudi, 2014) 49-50.

<sup>76</sup> «Embora a aplicação in situ de novas tecnologias possa justificar-se para uma boa conservação dos materiais originais, estas devem ser constantemente controladas tendo em conta os resultados obtidos, o seu comportamento ao longo do tempo e a possibilidade da sua eventual reversibilidade.» - Conferência Internacional sobre Conservação, Carta de Cracóvia 2000: Princípios Para a Conservação e o Restauro do Património Construído. (Cracóvia: Bureau Cracóvia 2000.) 10.



A construção do núcleo museológico é menos defensável do ponto de vista da reposição volumétrica da desaparecida ala das celas, uma vez que não se cumpriu a condição de fundamentação em “documentação precisa e irrefutável”<sup>77</sup> que comprovasse as dimensões desse espaço já desaparecido. É verdade que a nova construção inclui os vestígios das paredes desse espaço do convento; porém, os vestígios desse espaço resumem-se a estes pedaços de alvenaria, não existindo qualquer referência altimétrica. Se no claustro o princípio da reversibilidade foi comprometido, no núcleo museológico foi ignorado, tendo-se alterado a cobertura de forma irrecuperável. Na devida justiça, convém frisar que a cobertura que foi eliminada estava longe de ser autêntica, tendo sido resultado de anteriores obras de restauro.

### ***Incorporar Elementos Espaciais E Funcionais que devem exprimir a linguagem da arquitetura atual***

Desde o final do século XIX, com a teorização de Camilo Boito, que se defende que as adições feitas nas campanhas de conservação e restauro devem ser assumidamente contemporâneas, mas não contrastantes.<sup>78</sup> A defesa da contemporaneidade é consolidada por Cesare Brandi através da sua definição dos três tempos irrepitíveis da fenomenologia da obra de arte.<sup>79</sup> O princípio da contemporaneidade das novas adições tem sido pedra basilar de toda a tratadística desde então, como tal, a carta de Cracóvia não ignorou este princípio, afirmando que “*Se for necessário para o uso adequado do edifício, podem-se incorporar elementos espaciais e funcionais, mas estes devem exprimir a linguagem da arquitectura actual*” e que “*A intervenção escolhida deve respeitar a função original e assegurar a compatibilidade com os materiais, as estruturas e os valores arquitectónicos existentes.*”<sup>80</sup>

<sup>77</sup> « A reconstrução de partes muito limitadas, com um significado arquitetónico pode ser excepcionalmente aceite, na condição de se fundamentar, em documentação precisa e irrefutável. » - Idem, 3.

<sup>78</sup> Camillo Boito, Voto Conclusivo Del III Congresso Degli Ingegneri e Architetti Italiani, (Roma, 1883) <http://www1.unipa.it/restauro/1883%20Voto%20Terzo%20Congresso.pdf>

<sup>79</sup> Cesare Brandi, Teoria del Restauro (Torino: Einaudi, 2014), 63.

<sup>80</sup> Conferência Internacional sobre Conservação, Carta de Cracóvia 2000: Princípios Para a Conservação e o Restauro do Património Construído. (Cracóvia: Bureau Cracóvia 2000.) 4, 10.

<sup>81</sup> «In altre parole, pur rispettando la norma in questione, si tratterà di giudicare se certi elementi abbiano o no carattere di arte (...), cioè che maschera o addirittura offende immagini di vera bellezza sarà del tutto legittimo abolirlo e per conseguenza comprometersi con una predilezione ispirata da una vera e propria valutazione critica. Certamente anche il brutto appartiene alla storia, ma non per questo gli dovranno dedicare le stesse cure di cui il bello merita di essere l'oggetto esclusivo.» - Roberto Pane, “Il restauro dei monumenti” Aretusa vol. 1, n° 1 (Março-Abril de 1944) 69-79

É inegável o valor de contemporaneidade das novas adições arquitetónicas projetadas pela equipa do arquiteto Adalberto Dias para a igreja de S. Francisco de Évora, seja pelo uso dos materiais contemporâneos, como o aço, o betão, o vidro ou o gesso cartonado, seja pela leitura volumétrica das novas intervenções. Se o valor de contemporaneidade foi salvaguardado na generalidade, o valor da compatibilidade viu-se aplicado de forma menos clara, como se verá abaixo.

### ***Analisar E Respeitar Todas As Fases Construtivas***

O respeito pelas várias fases construtivas tem estado presente desde o movimento do anti restauro que reagiu aos restauros estilísticos do século XIX. A defesa deste princípio prende-se com a necessidade de evitar as vontades de pureza de estilo. Este princípio é depois refinado pela teorização do restauro crítico, em particular por Roberto Pane, que afirmou que afirma que “*certamente até mesmo o feio pertence à história, mas não por essa razão se terá que dedicar o mesmo cuidado que ao belo*”.<sup>81</sup> A matização deste princípio é transportada para a Carta de Veneza (contemporânea das teorias do restauro crítico), que afirma que “*Quando um edifício apresenta uma sobreposição de trabalhos realizados em épocas diferentes, a eliminação de algum desses trabalhos posteriores apenas poderá ser justificada em circunstâncias excepcionais, quando o*

*que for removido seja de pouco interesse e aquilo que se pretenda pôr a descoberto tenha grande valor histórico, arqueológico ou estético e o seu estado de conservação seja suficientemente bom para justificar uma acção desse tipo.»*<sup>82</sup> Apesar disto, a Carta de Cracóvia abstém-se desta subtilidade, limita-se a defender que *“As obras em edifícios com valor histórico devem analisar e respeitar todas as fases construtivas pertencentes a períodos históricos distintos”*<sup>83</sup>

Na generalidade, pode dizer-se que o projeto de restauro da igreja de S. Francisco de Évora cumpre com este princípio de respeito pelas diversas fases construtivas, não sendo parcial por nenhum estilo arquitetónico, transmitindo de igual modo tanto a construção manuelina como as reformas barrocas.

Convém ressaltar que, na solução encontrada para a Sala Régia, os projetistas recorrem à conceptualização do restauro crítico e às suas subtilidades apresentadas na Carta de Veneza. Encontrando um espaço cujo valor fora defraudado pela adição do apoio estrutural do campanário, apoio que mesmo sendo feio fazia parte da história, aqui decidiu-se agir em função do belo e com recurso à tecnologia contemporânea restabeleceu-se a volumetria da tribuna régia – apesar da justificabilidade da conceptualização da solução encontrada, esta não está isenta de polémica: o meio encontrado para atingir este fim foi a introdução dum arco de betão armado, comprometendo a reversibilidade da operação e a compatibilidade material.

### **Compatibilidade**

A temática da compatibilidade remonta às origens da teorização italiana sobre o restauro, sendo introduzida de forma diversa conforme a teoria que a aprofunda. O restauro filológico defende um contraste regrado, proclamando a contemporaneidade das novas adições, mas sem que estas choquem com o existente.<sup>84</sup> Esta noção de compatibilidade enquanto contraste regrado acompanha a teorização até à Carta de Veneza, sendo pontuado pela Carta de Restauro de Atenas que introduz o tema da compatibilidade no campo do uso, *“A Conferência recomenda que se mantenha a ocupação dos monumentos, que se assegure a continuidade da sua vida consagrando-os, contudo, a utilizações que respeitem o seu carácter histórico ou artístico”*.<sup>85</sup> O restauro crítico e a Carta de Veneza vêm aguçar a ideia de compatibilidade enquanto *“contraste regrado”* para uma ideia de *“integração distinguível”*.<sup>86</sup> Assentando nesta teorização, mas não se comprometendo com uma maior exposição, a Carta de Cracóvia vem afirmar que *“A intervenção escolhida deve respeitar a função original e assegurar a compatibilidade com os materiais, as estruturas e os valores arquitectónicos existentes.”*<sup>87</sup>

Tendo em conta que a teorização parece sistematizar o tema da compatibilidade no que diz respeito ao uso dos edifícios e à materialização das novas adições, analisar-se-á a compatibilidade do restauro de S. Francisco de Évora tendo em conta esta bifurcação.

<sup>82</sup> Carta de Veneza, Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Veneza: 1964), artigo 11º

<sup>83</sup> Conferência Internacional sobre Conservação, Carta de Cracóvia 2000: Princípios Para a Conservação e o Restauro do Património Construído. (Cracóvia: Bureau Cracóvia 2000.) 4, 10.

<sup>84</sup> Camillo Boito, Voto Conclusivo Del III Congresso Degli Ingegneri e Architetti Italiani, (Roma, 1883) <http://www1.unipa.it/restauro/1883%20Voto%20Terzo%20Congresso.pdf>

<sup>85</sup> ICOMOS, Carta de Atenas - Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos, (Atenas, 21 a 30 de outubro de 1931)

<sup>86</sup> Carta de Veneza, Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Veneza: 1964), artigo 12º e 13º

<sup>87</sup> Conferência Internacional sobre Conservação, Carta de Cracóvia 2000: Princípios Para a Conservação e o Restauro do Património Construído. (Cracóvia: Bureau Cracóvia 2000.) 10.

## **Uso**

Relativamente ao uso, recorde-se que o complexo de S. Francisco alberga dois programas, o do culto religioso e o turístico. O espaço foi concebido para o primeiro programa, no entanto, o segundo foi ganhando expressão, acompanhando a história do próprio turismo. Relativamente ao programa do culto, parece não existir qualquer objeção, pois afinal de contas falamos de espaços destinados a esse programa, ainda assim, é necessário debatermo-nos sobre a adaptação dos espaços para o culto contemporâneo. Como já vimos, na tentativa de aproximar o celebrante da assembleia, o altar, o ambão e a cadeira da presidência foram deslocados para o cruzeiro da igreja. Como critica Alexandre Alves Costa, esta ação acaba por fracionar o espaço da igreja.<sup>88</sup> O que se torna curioso é que esta ação que pretendia uma maior adaptação do espaço às lógicas litúrgicas atuais, acaba por subverter-se pois o Sacrário, altar onde está o Santíssimo Sacramento, acaba por ficar mais inatingível.

Já antes do restauro a Igreja de S. Francisco e a Capela dos Ossos eram etapas a cumprir por qualquer turista que visitasse Évora. Como tal, foi premissa do projeto para S. Francisco a consagração de alguns espaços aos turistas, nomeadamente a Capela dos Ossos, o núcleo museológico desenvolvido nas antigas dependências do convento e até mesmo na nave da igreja. Este foi o programa que motivou a intervenção mais pesada, por essa razão, é este que levanta maior número de questões. Se a “reforma litúrgica” já fraciona a igreja, a teia que foi deslocada para o tramo da entrada, vem fracionar ainda mais a nave, definindo um espaço de adro interior que é sintomático da dificuldade de conjugar culto com turismo no mesmo espaço, convertendo os turistas em elemento de estranheza num espaço que pretende transmitir unidade. Nos restantes espaços destinados ao turismo, a adaptação para o novo uso foi mais pacífica, as ambiguidades são levantadas na materialização desta adaptação, ambiguidades que analisaremos abaixo.

## **Materialização**

Relativamente à compatibilidade material, este projeto não parece seguir uma estratégia clara e consistente, ora tentando respeitar a pré-existência, ora sobrepondo a criação ao existente. Estas ambiguidades encontram-se sobretudo nos espaços destinados aos turistas. Para o claustro foi concebida uma falsa abóbada suspensa numa laje de betão que assenta na parede portante sul da igreja – como já vimos, o betão é desaconselhado nas intervenções no património<sup>89</sup>, sendo ainda mais incompatível neste caso em específico por se encontrar tão conectado com a parede de alvenaria centenária da igreja. Em contraposição, a ala das celas é construída seguindo um sistema construtivo que respeita aquele a que se sobrepõe, em alvenaria de tijolo de burro, aposta-se numa construção “a seco” tentando evitar possíveis problemas de infiltrações para a construção abaixo. Apesar de ser de louvar o sistema construtivo da ala das celas, o núcleo museológico não está isento de problemas de compatibilidade, sobretudo ao nível dos valores arquitetónicos, valores que acabam desvirtuados pelas portas contemporâneas que substituem mimeticamente as pré-existentes ou pelo caráter fantasioso de alguns elementos expositivos que contribuem para os ambientes que nos fazem esquecer que nos encontramos num edifício com 500 anos de história.

<sup>88</sup> Alexandre Alves Costa, “A igreja de S. Francisco de Évora não é um projeto do arquitecto Adalberto Dias”, in Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação, ed. José Manuel Neves (Lisboa: Uzina, 2017), 9-23

<sup>89</sup> Lourenço, Paulo; Oliveira, Daniel, “Recomendações para a análise, conservação e restauro estrutural do património arquitectónico” (Guimarães: Universidade do Minho, 2004) 32-33.

## DO IMPACTO URBANO

No campo da teoria da conservação e restauro do património arquitetónico, o italiano Gustavo Giovannoni destaca-se pela sua defesa teórica dos tecidos urbanos históricos, compostos não só pelos monumentos que o pontuam, mas também pela arquitetura vernácula que os compõem.<sup>90</sup> Os contributos deste arquiteto italiano alargaram o universo do estudo da conservação e restauro, passando-se da escala do edifício para a escala da cidade. No seguimento da discussão iniciada por Giovannoni na primeira metade do século XX, foi fundado em 1982 o CIVVIH (*comité international des villes et villages historiques*), que funciona internamente no ICOMOS.

Em 2011, o CIVVIH define critérios de boas práticas para a intervenção em áreas urbanas históricas com a formulação dos Princípios de La Valletta para a Salvaguarda e Gestão de Cidades e Conjuntos Históricos Urbanos.<sup>91</sup> Dum modo geral, estes princípios reafirmam as indicações da Carta de Washington de 1987,<sup>92</sup> ambos os documentos advogam pelo respeito pelos valores culturais das cidades e pelo equilíbrio e compatibilidade das intervenções na relação com a cidade.

Ambos os projetos de restauro estudados neste estudo têm como objeto edifícios notáveis incluídos em áreas urbanas históricas. A Igreja de S. Domingos inclui-se na área da Baixa Lisboa (também património UNESCO), estando a Nordeste do Rossio. A igreja de S. Francisco encontra-se no Centro Histórico de Évora, que desde 1986 está classificado como património Mundial pela UNESCO<sup>93</sup>. Pelo caráter das intervenções que incidiram nas coberturas e nas fachadas, estes projetos têm impacto nas respetivas áreas urbanas históricas em que se inserem, abaixo abordaremos esse impacto.

### S. Domingos e a Baixa Lisboa

O paradigma das intervenções arquitetónicas na Baixa de Lisboa à data do restauro da igreja de S. Domingos era já premonitório do atual paradigma que se tem normalizado, sobretudo na última década. Contemporânea do restauro de S. Domingos foi a intervenção da coordenação de Frederico Valsassina e George Pancreach sobre o Teatro Éden – esta intervenção, que se pode classificar de fachadismo, contemplou a demolição interior do edifício projetado por Cassiano Branco, e posterior reconstrução para acolher um apart-hotel.<sup>94</sup> Anterior a esta intervenção foi a realizada nos anos 80 na Casa dos Bicos sob coordenação de Manuel Vicente e José Daniel Santa-Rita – este projeto polémico consistiu na reconstrução pouco fundamentada de dois pisos, evocando livremente o manuelino e replicando em betão o revestimento de pedras talhadas em forma de ponta de diamante na fachada.<sup>95</sup> Hoje, estes exemplos isolados, muito pela influência do turismo, tornaram-se tendência, e as principais artérias da baixa são ladeadas por quarteirões pombalinos onde se faz demolição interior para que se instalem restaurantes, lojas ou hotéis. Daqui resulta a indefinição urbanística da Baixa de Lisboa, espaço em mutação, que a par da Baixa do Porto são descritos por Jorge Figueira como lugares “em movimentos aproximadamente aleatórios”.<sup>96</sup>

<sup>90</sup> “Mille città e borgate d’Italia, come Verona, Siena, S. Gimignano, Pienza, Viterbo, Vitorchiano, Alberobello, Gradara, Ascoli Piceno, ecc. ecc. presentano esempi mirabili di questa vita architettonica espressa nelle opere minori e negli aggruppamenti edilizi. [...] Essi fanno parte del più ampio tema dei raggruppamenti irregolarmente pittoreschi in cui il valore dell’ambiente e dell’insieme spontaneamente composto è essenza stessa dell’architettura” – Gustavo Giovannoni, *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti* (Roma: Società Editrice d’Arte Illustrata, 1925) 175

<sup>91</sup> ICOMOS, 17ª Assembleia Geral do ICOMOS, “Princípios de La Valletta para a Salvaguarda e Gestão de Cidades e Conjuntos Urbanos Históricos” (Paris, ICOMOS, 2011) [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/Valletta\\_Principles\\_Portuguese.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/Valletta_Principles_Portuguese.pdf)

<sup>92</sup> ICOMOS, 8ª Assembleia Geral do ICOMOS, “Carta de Washington, Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas” (Washington, ICOMOS, 1987)

<sup>93</sup> “Historic Centre of Évora”, UNESCO, acedido a 21 de maio de 2020, <https://whc.unesco.org/en/list/361/>

<sup>94</sup> Paula Melâneo, “O fachadismo da reabilitação.” *Jornal Arquitectos* nº255/256 (maio 2018)

<sup>95</sup> José Manuel Fernandes, “A Casa dos Bicos ‘Tra-vesti’”, *Jornal de Letras*, nº73 (29 novembro a 5 dezembro 1983), 27

<sup>96</sup> Jorge Figueira, “Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória”, *Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória*, editado por Jorge Figueira, Carlos Machado e Moura (Lisboa: DGPC, 2018), Catálogo de Exposição, 1



O restauro da igreja de S. Domingos não teve grandes pretensões urbanísticas, é acima de tudo um restauro, preocupado com o seu objeto e respetivos valores arquitetónicos, estéticos e urbanísticos. Deste modo, a dimensão urbanística entra neste projeto não enquanto premissa, mas transportada pelos valores do próprio objeto do restauro. No restauro de S. Domingos, em que a intervenção foi minimizada, o impacto urbano é garantido sobretudo pelas materialidades e pelos acabamentos exteriores. Analisaremos essas soluções materiais abaixo.

Por detrás de todas as decisões materiais existiu uma vontade intrínseca de alterar o mínimo possível a imagem da igreja e enquadrá-la com a sua envolvente urbana e com os seus valores históricos. Relativamente à cobertura, foi necessário decidir qual o material de revestimento que seria aplicado. Tendo em conta as premissas do projeto, a escolha foi óbvia, optou-se pelo uso da telha portuguesa (de canudo). Atendendo ao enquadramento na envolvente, era intenção do arquiteto utilizar telha antiga, porém a sua indisponibilidade encaminhou à utilização da telha portuguesa pigmentada, que lhe garantia uma falsa pátina.<sup>97</sup> Apesar da “pátina” da telha ser falsa, por contraposição à alternativa, que seria o uso de telha nova contrastante com as coberturas envolventes, esta opção não merece a condenação que à primeira vista adivinha.

A cor com que se pintam as paredes exteriores é um ponto crítico em qualquer intervenção em edifícios patrimoniais, basta pensar nos exemplos das cidades italianas como Roma onde os tons ocres característicos passam a ser substituídos pelos tons Pêssego ou Pastel, fruto do abandono dos pigmentos naturais em favor das tintas contemporâneas. Em entrevista, o arquiteto José Fernando Canas revela preferência por materiais tradicionais,<sup>98</sup> talvez por essa razão, a cal tenha desde logo sido elegida em detrimento dum outro revestimento, acabando por se optar por uma solução de cal pigmentada a ocre. À data da decisão da cor da caiação, José Fernando Canas disse ao jornal *Público* que “O branco valorizará mais o imóvel, quer por se tratar da mais tradicional das cores em arquitectura, quer porque permite o realce do objecto em si. Mas, por outro lado, a igreja está inserida num contexto urbano (a Baixa Pombalina) tradicionalmente associada ao ocre”.<sup>99</sup> No final de contas, foi mesmo a inserção no contexto urbano da Baixa Pombalina que acabou por pesar mais, o que dum ponto de vista do enquadramento urbanístico acaba por ser a decisão mais pacífica.

O tratamento das cantarias no restauro tem tendência para ser problemático, sendo recorrente o tratamento abrasivo que acaba por remover a pátina e apaga a idade do material. Neste caso em específico, em que o tratamento se limitou à remoção de crostas amolecidas, a solução e o resultado foram exemplares. A imagem dos elementos pétreos denuncia a sua idade, não se encontrando em mau estado de conservação. Porém, hoje, passadas quase três décadas sobre os trabalhos de restauro, as cantarias começam a estar cobertas por uma crosta negra provocada pela poluição, crosta que seria evitável existisse uma cuidada manutenção do imóvel.

<sup>97</sup> Nuno de Morais Beirão à Firma Valvaz, Proposta de telha da cobertura da Igreja de S. Domingos, 10 de março, 1993, Lisboa, SIPA, PT DGEMN: DRML – 002 – 1659/21

<sup>98</sup> José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

<sup>99</sup> José Fernando Canas, “Obras voltam a São Domingos”, entrevista por Guilherme Paixão, *Público*, 2 de março, 1997, SIPA, PT DGEMN: DRML – 002 – 1659/21

## S. Francisco e o Centro Histórico de Évora

Em 1986, o centro histórico de Évora foi inscrito na lista de Pa-

trimónio Mundial da UNESCO. Com a distinção da UNESCO, inaugura-se efetivamente uma nova consciência para a salvaguarda do património e para o turismo da cidade. A classificação da UNESCO tem escudado o centro histórico de Évora de intervenções arquitetónicas como as realizadas na baixa Lisboa, ainda assim, sente-se que o espaço urbano intramuros de Évora ecoa de forma mais controlada a mutação que em Lisboa é exuberante. De facto, o Centro Histórico de Évora não escapa às vicissitudes inerentes a grande parte destes “espaços de memória”. Após a classificação da UNESCO, com o crescimento do fluxo turístico, manifestou-se um esvaziamento de habitantes locais da zona intramuros. Analisando os censos de 1991 a 2011 é perceptível um decréscimo percentual de 39,6% da população no centro histórico e um aumento de 17,5% da população na cidade extramuros.<sup>100</sup>

Em termos práticos, a classificação do centro histórico, impõe a orientação das intervenções arquitetónicas pela Direção Regional de Cultura que tem persistido no respeito pelas tipologias existentes. Ainda assim, o Centro Histórico de Évora não tem estado isento de intervenções polémicas. Assinale-se o caso das pesadas obras de adaptação dum antiga oficina adossada à igreja de Nossa Senhora das Mercês, estas obras de 2013 provocaram o aparecimento de fissuras na estrutura do templo; em 2018 a Proteção Civil alerta para o risco de derrocada de elementos da fachada principal, como consequência, no final de 2018 foram iniciadas obras de restauro sobre a igreja.<sup>101</sup>

Ao contrário do que aconteceu em S. Domingos de Lisboa, em S. Francisco de Évora já houve alguma pretensão urbanística, nomeadamente na definição dos acessos aos espaços turísticos. Esta pretensão aliada ao carácter da intervenção, às suas soluções e ao destaque que a igreja tem no espaço urbano do centro histórico de Évora (até mesmo na definição da *skyline*), resultaram num grande impacto urbano desta intervenção. Abaixo abordaremos este impacto urbanístico que se sente em duas escalas distintas, à escala da cidade e à escala do quarteirão e sua envolvente.

A igreja de S. Francisco tem grande expressão na definição do skyline do centro histórico de Évora, sobretudo para quem se aproxima à cidade vindo de sul ou oeste. Quem hoje olha para esta paisagem apercebe-se desde logo que a igreja de S. Francisco é um elemento estranho. A esta escala, a leitura que se tem da igreja resume-se à sua forma e à sua cor, é precisamente a cor que transforma a igreja num elemento estranho entre o edificado do núcleo histórico de Évora. Estranho porque o que se vê é um alto edifício dum tom champanhe claro e com um telhado dum tom que denuncia novidade, cores que contrastam com os ocres e brancos predominantes. Antes do restauro, a pátina das paredes da igreja e do seu telhado, para além de testemunharem a sua idade, enquadravam-na cromaticamente com o restante panorama do centro histórico, hoje pela volumetria do edifício e pela sua cor, a igreja parece aproximar-se da imagem dos vários silos de cereais também visíveis no exterior da muralha.

Os tons claros que denunciam novidade têm impacto tanto à escala da cidade como à escala do quarteirão. Aproximando-nos, já nos é possível perceber que a cor champanhe que substituiu o ocre é resultado dum pintura a tinta de silicato e a um “*falso esgrafito*” feito por stencil. As paredes dos volumes adossados a norte têm um tratamento cromático

<sup>100</sup> PORTUGAL. Instituto Nacional de Estatística, Censos 2011: resultados definitivos - Região Alentejo: XV recenseamento geral da população: V recenseamento geral da habitação (Lisboa: INE, 2012) 98

<sup>101</sup> LUSA, “Obras avançam na fachada de igreja em risco de derrocada em Évora” Diário de Notícias, 12 de dezembro, 2018, <https://www.dn.pt/lusa/obras-avançam-na-fachada-de-igreja-em-risco-de-derrocada-em-evora-10311109.html>

diferente, são pintadas a branco e os alizares são pintados num tom amarelo claro por oposição ao Ocre Évora, que por ser o pré-existente é o tom que seria expectável para a pintura dos alizares. À semelhança do que tem acontecido em vários núcleos urbanos históricos europeus, o centro histórico de Évora vê a sua paleta de cores alterada - cada vez mais, a cal e os pigmentos naturais caem em desuso, resultando escolhas cromáticas duvidosas, sobretudo para os clássicos alizares pintados a ocre, que hoje vão dos amarelos fluorescentes aos amarelos desmaiados.

À escala do quarteirão, vê-se agora que o tom claro dos telhados é garantido pela sua substituição integral, sendo utilizada uma combinação de telha romana e telha de canudo. Pela sua eficiência e durabilidade, a utilização deste tipo de telhado era corrente nas intervenções até aos anos 80 pela DGEMN, mas mesmo aí, existia uma preocupação em rematar o beirado com telha de canudo (como é característico do património edificado português), em S. Francisco parece não ter existido tal preocupação. Percorrendo as ruas em torno do quarteirão da igreja, percebe-se a desadequação desta solução para os beirados. Acaba por ser mais defensável a cobertura revestida a tijoleira do volume do núcleo museológico, que não sendo em telha se aproxima cromaticamente da envolvente, ao mesmo tempo que assume a sua contemporaneidade.

Em complemento à substituição dos telhados, e na mesma lógica de tornar mais eficiente o escoamento das águas pluviais, foi instalado um novo sistema de caleiras e tubos de queda.<sup>102</sup> Estes tubos de queda são aparentes na fachada Norte, por serem de zinco e terem acabamento à cor natural, não passam despercebidos ao observador. Este material e este acabamento quase cromado tem dificuldade em compatibilizar-se com os restantes elementos construtivos da fachada, ainda assim, é defensável a vontade de desvio das águas pluviais.

Como referido, a pretensão urbanística deste projeto assume-se na vontade de redefinição de acessos. O vão de acesso ao claustro foi alargado, e a porta existente foi substituída por uma grande porta pivotante com desenho dum Tau em baixo relevo. É completamente compreensível e defensável a vontade de alargar o vão de acesso aos espaços do claustro e da capela dos ossos, atitude que, no devido respeito pela tratadística foi assumidamente contemporânea<sup>103</sup>, até aqui, nenhum erro se pode apontar a esta ação – o problema está na própria caixilharia cujo desenho representativo e desadequado dos restantes vãos do quarteirão a tornam num elemento estranho e pouco compatível com o edifício de 500 anos de idade. No mesmo campo da redefinição de acessos, foi substituída a escadaria de acesso à igreja, integrando uma nova rampa que garante a acessibilidade da igreja. Por ser de Granito Cinza Évora (que é predominante no nártex da igreja) e por não se afastar do desenho das escadas existentes, este elemento não é estranho na composição do espaço.

As cantarias têm grande importância na definição da imagem urbana da igreja, sobretudo no seu alçado frontal. Enquanto que em S. Domingos se procedeu à remoção mecânica de crostas amolecidas, aqui procedeu-se à limpeza química.<sup>104</sup> A limpeza que se fez às pedras de S. Francisco, não sendo condenável, foi ligeiramente exagerada, resultando uma cantaria que, não perdendo a sua pátina volumétrica, perdeu a sua pátina cromática, contribuindo para a nova imagem aclarada da igreja de S. Francisco.

<sup>102</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, "Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Caderno De Encargos – Condições Técnicas Especiais – Obras de Conservação e Restauro" (Porto, 2012). P.51-60

<sup>103</sup> Carta de Veneza, Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Veneza, 1964), artigo 9º

<sup>104</sup> Adalberto Dias, Arquitecto Lda, "Recuperação/ Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco de Évora - Caderno De Encargos – Condições Técnicas Especiais – Obras de Conservação e Restauro" (Porto, 2012). P.207

## DA CULTURA TÉCNICA DOS ARQUITETOS COORDENADORES

Talvez pela inexistência dum investimento em unidades curriculares dedicadas à intervenção no património nos cursos de arquitetura das diversas instituições de ensino superior no país, este tipo de intervenção tem sido, na generalidade, encarado com naturalidade, como um entre muitos campos da prática dos arquitetos portugueses. Se esta situação existe hoje, à data da formação dos arquitetos que desenvolvem hoje a sua atividade profissional, o paradigma não era muito diferente. Ainda hoje, é possível que um jovem arquiteto conclua a sua formação académica sem qualquer contacto com a especificidade da intervenção no património

Abaixo, analisaremos de que forma a cultura técnica de cada arquiteto se traduziu nas Igrejas cujos restauros estamos a estudar.

### **José Fernando Canas**

Como já percebemos pela breve nota biográfica apresentada acima, José Fernando Canas terminou a sua formação de base em 1977 na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Passados dois anos, o arquiteto realiza uma pós-graduação em recuperação e preservação do património em Bruges. Regressado a Portugal, começa a desenvolver a sua atividade profissional na DGEMN a partir de 1982, tendo desempenhado o cargo de Diretor dos Serviços Regionais dos Monumentos de Lisboa. A formação académica e a experiência profissional que obteve na DGEMN, onde se envolveu nas obras de restauro e conservação de variadíssimos monumentos, nomeadamente no Palácio de Queluz, no Palácio de Belém ou no Convento de Cristo em Tomar, imbuíram-no numa profunda cultura técnica, que era notória à data do Restauro da Igreja de S. Domingos. No panorama nacional, José Fernando Canas assume um estatuto de especialista na intervenção sobre o património edificado.

Esta cultura demonstrou-se por várias atitudes que teve no decorrer da obra de Restauro de S. Domingos que acompanhou. É ilustrativa a insistência do arquiteto e da restante DGEMN no uso dos materiais tradicionais, como a telha de canudo ou a cal conjugada com pigmentos naturais. Com certeza que motivada por esta cultura, surgiu a forte repreensão que escreveu à empresa construtora pelo tratamento descuidado que fazia do património integrado da igreja,<sup>105</sup> esta cultura é perfeitamente manifestada pela atenção que o arquiteto atribui aos revestimentos, nomeadamente à cor da nova cobertura e à cor da caiação da fachada principal.

### **Adalberto Dias**

Adalberto Dias aproxima-se do estatuto de “arquiteto referência” para as várias escolas do país. Várias das suas obras já foram publicadas em revistas nacionais e internacionais, desenvolvendo uma atividade profissional de projeto dum vasto leque de programas e metodologias, tendo entre os seus clientes organismos públicos e privados. Apesar de possuir uma elevada experiência de projeto dum modo geral, no respei-

<sup>105</sup> «Durante a visita que acabei de efectuar à obra de S. Domingos, constatei com surpresa e profundo desagrado que a proteção ao altar mor (...) tinha sido retirada, caindo por cima dele uma autêntica cascata de entulho, proveniente das demolições na cabeceira, o qual era atirado para o interior da igreja através do óculo que remata o altar-mor» - José Fernando Canas à Firma Valvaz – Investimentos Imobiliários e Turísticos, Lda, 1 de setembro, 1994, SIPA, PT DGEMN: DRML – 002 – 1659/21



tante à especificidade da intervenção sobre património a sua experiência e cultura técnica é inferior à do arquiteto José Fernando Canas. No âmbito da intervenção arquitetónica sobre pré-existência patrimonial, a experiência de Adalberto Dias é sobretudo urbana, ainda assim, no seu portfolio anterior ao restauro de S. Francisco de Évora, encontra-se o restauro da Quinta da Revolta, no Porto, e o projeto para as Antigas Oficinas do Porto de Leixões.

Pela inexistência duma substancial cultura técnica ou experiência nas lides do restauro, a intervenção coordenada por Adalberto Dias sobre a igreja de S. Domingos parece ter sido sobretudo guiada pela sensibilidade do próprio arquiteto que foi desenvolvida pelos variadíssimos projetos que desenvolveu ao longo da sua carreira. A circunstância da cultura do autor aliada ao carácter privado da obra que tem vontade de ser reconhecida, resultou em opções arquitetónicas algo incompatíveis com o carácter patrimonial da igreja de S. Francisco.

## DO AMBIENTE RESULTANTE

As operações de restauro alteram sempre o ambiente do espaço em que foram realizadas. Neste ponto tentaremos perceber de que forma estes ambientes foram alterados e a relevância que estas alterações têm para os valores das duas igrejas enquanto património identitário de duas cidades distintas.

### A Enobrecida S. Domingos de Lisboa

Pela análise feita de ambos os restauros, é evidente que dos nossos dois casos de estudo, foi a Igreja de S. Domingos de Lisboa aquela que viu o seu ambiente alterado numa forma mais evidente, desde logo pela alteração da volumetria da nave da igreja.

De facto, julgando pelas descrições e pelos registos fotográficos da altura, a situação em que a igreja se encontrava antes do restauro era absolutamente diferente da situação atual. A cobertura de chapa e de estafe verde em duas águas não era benéfica para o ambiente do interior da igreja, sendo mesmo inestética, é, portanto, compreensível que alguma literatura da época classificasse a igreja de S. Domingos como uma ruína. A nave que subsistia nas paredes, nas colunas e nos altares, pelas suas proporções e pelos seus valores estéticos e históricos, exigia uma cobertura diferente, que dignificasse o espaço. Foi atendendo a esta série de valores que a DGEMN optou pela reposição da abóbada de canhão perfurada por lunetas, situação existente antes do incêndio de 1959. Pelas fotografias de obra, percebe-se desde logo que a simples reposição da volumetria da abóbada, ainda à cor branca, melhorou bastante o ambiente do espaço da nave, suspendeu-se a asfixia que a cobertura desajustada provocava na leitura do espaço da nave, que volta a ser envolvente. Pela análise do mesmo documento fotográfico, é também muito claro que apesar de tudo, a cor branca não dialogava harmoniosamente com os valores cromáticos e com a pátina dos restantes elementos da nave. Tendo em conta o cromatismo que subsistia nas paredes, a pintura da cobertura com os pigmentos naturais de ocre e manganês, foi solução acertada. O esponjado também é abonatório pois intensifica a sensação de envolvimento já atingida pela volumetria da abóbada - por oposição, uma pintura a liso iria transformar a abóbada num elemento excessivamente plástico, dificultando o diálogo com a restante nave.

Como vimos, nos restantes elementos que constroem a igreja, a intervenção foi mínima, podendo classificar-se o que foi feito como um trabalho de limpeza. Não existiram preocupações em repor lacunas volumétricas ou em substituir o que não necessitasse absolutamente de ser substituído. Assumiram-se os materiais tal como chegaram até ao momento do restauro, com as suas lacunas e fissuras, características que passam a ser entendidas como pátina e como testemunho da história total da igreja, incluindo o episódio traumático do incêndio de 1959. O que não enobrece o espaço são algumas adições posteriores, como o altar ou o ambão, ambos excessivamente dourados e que sendo contemporâneos tentam parecer barrocos.

Várias vezes o arquiteto José Fernando Canas classifica o ambiente da igreja de S. Domingos como um “cenário de ópera”.<sup>106</sup> De facto, esta igreja possui um ambiente profundamente cenográfico, a história

<sup>106</sup> “Igreja Recuperada Parece Cenário de Ópera”, Correio Da Manhã, 3 de dezembro, 1997, SIPA, PT DGEMN: DRML – 002 – 1659/21

da igreja e a memória dos seus episódios dramáticos e traumáticos são transportados para a atualidade. Parece-nos que involuntariamente, as pedras queimadas e o profundo dramatismo do espaço recordam o massacre dos cristãos novos de 1506, um dos mais negros episódios da História de Portugal, que se iniciou entre essas pedras. Tudo isto enobrece o ambiente da Igreja, este é um espaço que não mente, um espaço que não molda a sua história para satisfazer nostalgias ou para ocultar o feio e o disforme.

### **A Renovada S. Francisco de Évora**

Apesar de não se terem feito alterações volumétricas tão evidentes como a que foi feita na Igreja de S. Domingos, sente-se uma mudança no ambiente da igreja. É certo que foram introduzidos novos elementos construtivos na igreja e nos espaços do núcleo museológico, mas o novo ambiente da igreja deve-se sobretudo aos valores estéticos dos vários materiais que constroem os espaços, valores que se viram alterados pelo seu processo de restauro.

No espaço da nave da igreja, os novos elementos resumem-se aos tirantes, ao estrado do pavimento e ao novo mobiliário litúrgico. Começando pelo reforço estrutural, notamos que pela sua cor e espessura, os tirantes são absorvidos pelos valores ambientais da abóbada – esta, apesar de já não mostrar as fendas, permanece fiel à sua história, não escondendo as cicatrizes provocadas pelas fendas centenárias. O novo estrado substitui o pré-existente, pelas fotografias antigas percebemos que existia um estrado de madeira na zona do cadeiral, era construído em madeira escura e tratada, de valores materiais semelhantes aos do próprio cadeiral; o seu substituto é um estrado duma madeira consideravelmente mais clara e à cor natural. O mobiliário litúrgico é novo, de desenho assumidamente contemporâneo, e construído em madeira exótica de grande nobreza, instalado no cruzeiro da igreja e assente sobre pódio de mármore. Destes novos elementos, os que mais contribuem para as diferenças ambientais da igreja são os dois últimos, afinal de contas, a sua introdução na igreja está associada à controversa reformulação de percursos já analisada anteriormente.

Mas a nova atmosfera que hoje se sente em S. Francisco vai para além destas três novidades no espaço, prende-se sobretudo com o tratamento dado aos materiais existentes, e é neste ponto que a intervenção entre as igrejas mais diverge – a novidade de S. Francisco está no tratamento dado aos antigos materiais, a novidade em S. Domingos está na nova cobertura. Enquanto que em S. Domingos o tratamento dos materiais existentes passou por uma simples limpeza, em S. Francisco, a operação foi para além disso, as lacunas foram assimiladas ou mesmo repostas, as fissuras foram preenchidas e algumas superfícies foram repintadas. À semelhança do que acontece no exterior, hoje, na igreja de S. Francisco tudo está mais claro, a pátina cromática dos vários materiais foi eliminada, e os azulejos e as talhas parecem reluzir como novos. Os tons ocres de anteriormente já não existem, hoje, a igreja de S. Francisco é de cor champanhe e dourada. O epíteto quinhentista “Convento do ouro” parece voltar a fazer sentido passado meio milénio.

No espaço do núcleo museológico aglomera-se uma maior den-

sidade de novos elementos construtivos, de facto foram os volumes a sul da igreja os que se viram mais profundamente alterados. Este foi o escape para uma mais livre expressão da autoria do projeto, aqui as soluções são mais atrevidas e como tal, os novos ambientes são um eco do ambiente da igreja, agora apurados pela oportunidade de protagonismo do arquiteto autor. Nestes espaços a novidade dos novos materiais mistura-se com a novidade dada dos antigos materiais.

É comum, nos meios de divulgação do projeto, a associação ao restauro da igreja de S. Francisco a adjetivos derivados do substantivo “novidade”. É o arquiteto Adalberto Dias que escreve “Hoje, a Igreja parece nova após a eliminação dos sinais de envelhecimento exteriores e interiores. É a imagem inteligível, imediata, que favorece e alimenta uma ideia de renovação do seu espaço, do seu significado e valores” e ainda “A nave mostra-se agora, segura e rejuvenescida.”<sup>107</sup> Durante a obra, num programa televisivo produzido pela agência ECCLESIA, o ambiente na igreja é comparado àquele que se devia sentir na construção do templo - “É como se recuássemos no tempo e presenciássemos agora no séc. XXI a construção da Igreja de São Francisco.”<sup>108</sup>

Numa visita à igreja de S. Francisco percebe-se que são inteiramente justas as atribuições do valor de novidade que lhe são feitas. Hoje, a igreja apresenta um ambiente de ostentação, com as suas talhas e azulejos reluzentes, com as cores vivas e fortes numa pintura recente. Se no caso da igreja de S. Domingos é fácil assumir que existe um transporte da memória do sítio para a atualidade, no caso da igreja de S. Francisco não é assim tão fácil encontrar essa memória cristalizada na arquitetura. A igreja de S. Francisco não remete para o largo período de tempo da sua vida e das suas vicissitudes, em vez disso, remete-nos para o momento em que a igreja acabara de ser construída – momento que é abstrato, uma vez que este espaço foi sendo construído por várias adições históricas, noção que se perde pela situação pristina a que todos os materiais se viram submetidos. Hoje, encontramos uma renovada igreja de S. Francisco, onde o velho, o fragmentário e o descolorido deram lugar ao novo e ao cintilante. Convém esclarecer que este não é um restauro estilístico à moda do século XIX, não se preocupou em atingir uma unidade de estilo, aqui procurou-se obter uma igreja “como nova”, mesmo que essa condição nunca tenha existido.

<sup>107</sup> Adalberto Dias, “Mudar sem Mudar. Igreja e Convento De São Francisco, Évora” in, “Igreja De São Francisco, Évora – Reabilitação” Ed. José Manuel Neves” (Lisboa: Uzina, 2017), 70

<sup>108</sup> Henrique Matos, “Cuidar o património: O caso da Igreja de São Francisco, em Évora.”, Programa 70x7, produzido pela Agência ECCLESIA, emitido pela RTP2 a 2 de março de 2015. Min. 2:20



## VALORES REMEMORATIVOS E VALORES DE CONTEMPORANEIDADE

N“O Culto Moderno aos Monumentos”, de 1903, Alois Riegl identifica duas classes de valores nos monumentos: os “Valores rememorativos” melhor representados pelo valor de antiguidade, e os “Valores de contemporaneidade” onde se inclui o valor de novidade. No seu livro, Riegl reconhece a existência de soluções divergentes na salvaguarda dos monumentos, divergências que são resultado direto de conflitos entre os vários valores que identifica.<sup>109</sup> Desde o século XX, na história da conservação e restauro da arquitetura está sempre presente o conflito entre o valor de antiguidade e o de novidade. Neste estudo abordámos dois restauros que são ilustrações dessa dicotomia de valores.

O restauro de S. Domingos é ilustrativo do valor de antiguidade, tal como exposto por Riegl: “O valor de antiguidade de um monumento descobre-se à primeira vista pela sua aparência não moderna. Certamente este aspeto não moderno não reside tanto num estilo não moderno, pois este poder-se-ia imitar (...). A oposição ao presente, sobre a qual se baseia o valor de antiguidade, manifesta-se melhor numa imperfeição, numa carência de carácter fechado, numa tendência à erosão de forma e de cor, características estas que se opõem de modo rotundo às obras modernas, isto é, recém-criadas.”<sup>110</sup>

O restauro da Igreja de S. Francisco, nos termos de Riegl, é representativo dos valores de contemporaneidade, em particular do valor de novidade: “Todos os monumentos, dependendo da sua idade e outras circunstâncias favoráveis ou desfavoráveis, já experimentaram duma forma maior ou menor o efeito desintegrador das forças naturais. Por isso, o monumento nunca manterá a unidade de forma e cor que o valor de novidade requer. (...) Para que um monumento apele à moderna vontade da arte, os traços da sua idade devem ser removidos, e pelo restauro da sua cor e forma, parecer-se de novo com uma obra recém-criada.”<sup>111</sup>

Desde a carta de restauro de Atenas, a tratadística do restauro, tem sido partidária da defesa do valor de antiguidade. Desde esse documento que a tratadística tem sido defensora da pátina do tempo e do respeito pela história total das obras arquitetónicas, não excluindo períodos históricos, adições posteriores à construção ou outras vicissitudes. Esta defesa do valor de antiguidade, adversa à imitação histórica e à unidade estilística, é contemporânea e sintomática da cultura da arquitetura moderna, é até comum a confusão da carta de Atenas de 1933 (resultado do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) com a de 1931 (Resultado da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos). Atendendo aos valores do património arquitetónico, aos valores culturais da contemporaneidade, e tendo por base as reflexões críticas aos casos de estudo da presente dissertação, refletiremos abaixo sobre propostas para uma melhor intervenção no património arquitetónico na contemporaneidade.

<sup>109</sup> Alois Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und Sein Entstehung* (Wien und Leipzig: Im Ver-lag Von W. Braumüller, 1903), 79-81

<sup>110</sup> *Idem*, 49

<sup>111</sup> *Idem*, 81

## CONSIDERAÇÕES FINAIS - BOAS PRÁTICAS

Escreve Pedro Vaz que “Toda a História escrita resulta de perspectivas individuais dos acontecimentos, baseadas em factos, fundamentadas em acontecimentos e documentos, mas inevitavelmente interpretados, encadeados e relacionados por alguém que escolhe o que considera relevante e ignora o que vê como desprezável.”<sup>112</sup> O poder do historiador, que define uma narrativa, é semelhante ao poder do arquiteto, que também na sua ação, seja ou não de forma consciente, escolhe o que relevar e o que ignorar. Neste ponto, não falamos apenas da intervenção arquitetónica sobre o património, mas de toda a ação da arquitetura.

Este grande poder do arquiteto enquanto autor duma narrativa é indissociável duma pesada responsabilidade ética. Dentro da tríade arquitetónica vitruviana da *Firmitas, a Utilitas e Venustas*<sup>113</sup>, existe um certo *Pathos*, uma preocupação para com quem vai fruir dos espaços, e para com o próprio ecossistema de implantação do projeto, nas alterações que este lhe vai provocar. Neste ponto estabeleceremos reflexões que, servindo-se do tema da intervenção no património, não dizem respeito à intervenção no património per se, mas sim a este *Pathos*, à ética e à deontologia que são transversais a toda a intervenção arquitetónica.

### Autoria e Contexto

Em “Da Organização do Espaço”, ao associar a variável tempo à organização do espaço, Fernando Távora distingue dois tipos de participação nessa tarefa – a ‘participação horizontal’, entre Homens de uma mesma época, e a ‘participação vertical’, entre Homens de épocas diferentes. De acordo com Távora, numa obra que ultrapassa a dimensão de geração, há que transformar essa “participação vertical” numa “colaboração vertical” – ou seja, deve agir-se em comum com os que já atuaram sobre o espaço, com a mesma intenção e o mesmo sonho, tornando possível a continuidade e a coerência, para que o espaço organizado seja harmonioso.<sup>114</sup>

Na conclusão do mesmo ensaio, sobre o mesmo tema da organização de espaços de forma harmoniosa, Fernando Távora estabelece uma recomendação quintessencial para a prática da arquitetura: “projetar, planejar, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquiteto na criação de formas vazias de sentido, impostas por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para o tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem.”<sup>115</sup>

Távora escreve sobre o equilíbrio que é o tema desta dissertação, o equilíbrio entre a autoria e a circunstância em que o arquiteto encontra a oportunidade para expressar a sua autoria. A principal recomendação deste estudo é a mesma que Távora recomendou em 1962 e que se mantém atual, a incansável procura do equilíbrio entre a expressão pessoal e o respeito pelas circunstâncias do projeto. Esta é uma recomendação extensível a toda a prática da arquitetura, na intervenção sobre o património arquitetónico é imperativa pelas especificidades im-

<sup>112</sup> Pedro Vaz, *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro* (Lisboa: Edições 70, 2019), 410

<sup>113</sup> Marco Vitruvio, *Tratado de Architectura* trad., introd. e notas por M. Justino Maciel; il. Thomas Noble Howe. (Lisboa: IST Press, 2006)

<sup>114</sup> Fernando Távora, *Da Organização do Espaço* (Porto: FAUP, 2008), 20-21

<sup>115</sup> Idem, 74

postas pela circunstância singular.

É irreal a concepção de que na intervenção arquitetónica, seja ela qual for, não deve existir espaço para a expressão pessoal do arquiteto. Uma intervenção mínima, seja ela uma simples limpeza ou caiação, já revela uma posição do autor perante a circunstância em que se encontra, até mesmo a decisão de não fazer nada já é reveladora duma posição. Mas não nos enganemos: uma autoria fundamentada nos valores encontrados no local de intervenção, não é igual àquela que resulta do “capricho de qualquer outra natureza”.

Recorrendo aos nossos casos de estudo, notamos que no restauro de S. Domingos a expressão individual do autor é menor do que em S. Francisco. Isto acontece, antes de mais porque o autor do restauro de S. Domingos é um organismo e não uma entidade privada, mas acima de tudo porque esta foi uma intervenção cujas soluções foram claramente balizadas pelo contexto. Em S. Domingos, o “autor” condicionou a sua expressão individual pelas decisões que tomou no sentido de compatibilizar a sua obra na pré-existência, por outro lado, em S. Francisco, a ação do autor é claramente visível na criação dos novos ambientes que se referenciam num contexto exterior ao dos espaços pré-existentes.

Esta “circunstância” que temos vindo a tratar não se restringe apenas aos valores do objeto de intervenção (seja ele um monumento ou um lote vazio), antes inclui também todos os valores culturais reconhecidos pelo arquiteto – numa intervenção arquitetónica existem sempre dois contextos: um físico (onde se inclui o sítio e o objeto de intervenção) e um metafísico (referente aos valores transportados pelo arquiteto e pelo objeto da sua intervenção, onde se inclui a sua história e a história dos que agiram sobre ele). Deste modo, percebemos que a circunstância para dois arquitetos distintos será também ela distinta - ainda que o objeto da intervenção seja o mesmo, o seu contexto metafísico será inevitavelmente diferente. Ora, se o arquiteto deve atingir o “equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve”, é necessário que ele a reconheça “intensamente”<sup>116</sup>. Este reconhecimento envolve sensibilidade e tato, porém, estes só serão frutíferos se estruturados por uma sólida formação cultural.

### **Pela formação cultural**

Acima, atestámos já a importância duma digna formação cultural para o reconhecimento das circunstâncias que guiam o projeto. Esta formação é responsabilidade do próprio arquiteto, que deve procurar as bases culturais que lhe permitem executar o seu trabalho, seja na sua relação com os demais participantes na atividade do projeto, seja no reconhecimento dos valores do objeto do projeto. Ao alimentar a sua cultura, o arquiteto apetrecha-se das ferramentas necessárias para o cumprimento das suas responsabilidades éticas.

Apesar da responsabilidade recair sobre o arquiteto, não devemos desconsiderar a importância da oferta formativa das várias escolas de arquitetura do país. Estas escolas oferecem uma formação teórica e prática, que se pode classificar enquanto elementar para a prática da arquitetura, porém, para uma intervenção especializada, sobretudo no contexto da intervenção sobre o património arquitetónico, a oferta forma-

<sup>116</sup> Fernando Távora, *Da Organização do Espaço* (Porto: FAUP, 2008), 74

tiva é lacónica.

Analisemos a oferta curricular para a intervenção no património (tema subjacente a este estudo) dos mestrados integrados em arquitetura do ensino superior público em Portugal. Das oito escolas de arquitetura do ensino universitário público português, apenas metade (Instituto Universitário de Lisboa, Universidade da Beira Interior, Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitetura e Universidade de Lisboa - Instituto Superior Técnico) incluem no seu plano de estudos unidades curriculares de frequência obrigatória relacionadas com a teoria e a prática da intervenção sobre o património edificado; nas restantes escolas (Universidade de Coimbra - Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Évora - Escola de Artes, Universidade do Minho, e Universidade do Porto - Faculdade de Arquitetura), as unidades curriculares relacionadas com este tema são de frequência optativa - deste modo, podemos concluir que, apesar de improvável, é possível que, em Portugal, um estudante de arquitetura termine o seu mestrado integrado sem qualquer contacto teórico ou prático com a intervenção sobre o património edificado. Das primeiras quatro escolas, apenas a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa oferece duas unidades curriculares de frequência obrigatória sobre o tema da intervenção no património, as restantes oferecem apenas uma. A média do valor de ECTS destas cadeiras de frequência obrigatória é de 4,5.

Como estabelecemos logo na introdução deste estudo, no panorama português, à semelhança do que acontece por todo o continente Europeu, a intervenção arquitetónica sobre o património edificado tem um peso cada vez maior. Tendo em conta este panorama, parece desadequada a formação oferecida pelos mestrados integrados em arquitetura do ensino público português. A bem da prática da arquitetura e a bem da defesa dos arquitetos, esta é um problema a resolver pelo comprometimento dos vários departamentos de arquitetura para com a realidade da prática em constante mutação.

Apesar da existência deste problema estrutural no ensino da arquitetura, é inegável a responsabilidade que o estudante de arquitetura e o arquiteto têm na sua própria formação. Os mestrados integrados em arquitetura dotam os jovens arquitetos das ferramentas elementares para a prática da arquitetura; sendo elementares, essas ferramentas não são suficientes. O estudante que apenas se preocupa com a obtenção de aprovações nas suas unidades curriculares, mesmo obtendo-as, termina o curso desprovido das ferramentas necessárias para o desempenho da sua atividade profissional. É necessário um investimento pessoal do estudante de arquitetura, investimento que deve ser constante e que deve transportar para além da conclusão do seu curso.

Qualquer arquiteto é mais influenciado pelo seu tempo que seu influenciador, ainda assim, enquanto autor, o arquiteto possui o poder de interpretar a sua circunstância, exercendo-o, ele “escolhe o que considera relevante e ignora o que vê como desprezável”. Partindo deste princípio, Fernando Távora afirma que “A sua posição [do arquiteto] será, portanto, de permanente aluno e de permanente educador”.<sup>117</sup> Enquanto educador, a responsabilidade do arquiteto é pesada, é por esta razão que é necessário o investimento pessoal na sua formação, com vista à consciencialização e ao respeito para com a sua responsabilidade.

<sup>117</sup> Fernando Távora, *Da Organização do Espaço* (Porto: FAUP, 2008), 74



## Conclusão

Nesta reflexão deontológica, não se reproduziu a enunciação das boas práticas presentes na tratadística do restauro que tem sido transversal neste estudo. Isto não foi por despreço para com a História do restauro arquitetónico e sua tratadística, que cremos ter feito prova de acompanhar atentamente ao longo do nosso trabalho. Seria impertinente a repetição das determinações da tratadística, tendo-se considerado mais útil a reflexão sobre dois temas da deontologia da arquitetura. A observância destes temas é essencial aos arquitetos: não se verificando, o arquiteto dificilmente conseguirá entender e cristalizar as determinações da tratadística do restauro.

Abordou-se e recomendou-se a busca pelo equilíbrio entre a expressão pessoal do arquiteto e o respeito pelo contexto físico e metafísico – a mão do arquiteto deverá ser sempre leve. Um bom projeto é, quanto a nós, aquele que se funde intrinsecamente com o seu contexto. Estabeleceu-se que o arquiteto assume um duplo papel de educador e de aluno; partindo daí, exortou-se a formação cultural que recomenda a curiosidade constante e a autonomia de cada arquiteto, o que deverá ser acompanhado pela atualização da oferta programática das escolas de arquitetura portuguesas.

Este estudo não tem aspiração de “livro de receitas” ou de “guia prático”, o seu conteúdo refletivo e crítico tem a única pretensão de contribuir para a discussão do tema da intervenção arquitetónica sobre a arquitetura existente. Este é um tema de grande pertinência e atualidade uma vez que, cada vez mais, é exigido do arquiteto o domínio dos modos, teorias e filosofias do trabalho sobre a arquitetura existente. A obra nova (de raiz) é cada vez mais uma pequena parte da intervenção dos arquitetos.



CODA

---

O ESTRANHO CASO DE NOTRE DAME DE PARIS

No decorrer desta investigação, a 15 de abril de 2019, um incêndio destruiu a flecha e grande parte da cobertura da catedral de Notre Dame de Paris.<sup>1</sup> Este acontecimento dramático não poderia ser ignorado por este estudo, pela relevância do acontecimento na sociedade, mas também pela clara demonstração da pertinência desta dissertação.

## Incêndio

No início da primavera de 2019, o mundo e em particular a França, viviam no rescaldo das manifestações do movimento dos “coletes amarelos”, enquanto isso, decorriam trabalhos de restauro no interior da catedral de Notre Dame de Paris. Foi neste panorama que ao final da tarde do dia 15 de abril de 2019, a comunicação social e a informação partilhada nas redes sociais dava conta do incêndio que devastava a cobertura da catedral parisiense. As reações de choque e desgosto foram imediatas e atravessaram as fronteiras francesas e europeias, *tweets* foram publicados por diversos líderes políticos, por via do seu porta-voz, a chanceler alemã enalteceu a catedral enquanto símbolo da cultura francesa e europeia,<sup>2</sup> sentimento partilhado por Donald Tusk, então presidente do conselho europeu,<sup>3</sup> por sua vez, o Presidente da República português escreveu ao seu homólogo francês, expressando o seu pesar pela tragédia “francesa, europeia e mundial”.<sup>4</sup> Também por via twitter, a UNESCO fez saber desde logo que estava a acompanhar a situação, mostrando-se do lado de França para a proteção e restauro da catedral.<sup>5</sup>

Enquanto eram partilhadas as imagens e os sentimentos de pesar que notavam a universalidade da catedral, os bombeiros conseguiram extinguir o incêndio por volta das 8h48 do dia 16 de Abril, ainda assim, não se conseguiu salvar a flecha nem a cobertura da catedral.<sup>6</sup> Neste ponto convém oferecer alguma contextualização histórica e esclarecer o que se perdeu exatamente com este fogo. Nesta dissertação fez-se referência a Notre Dame e à sua campanha de restauro no século XIX, que durou 20 anos e foi dirigida pelos arquitectos Viollet-le-Duc e por Jean Baptise Lassus, sendo que após a morte deste último, foi Viollet-le-Duc que concluiu a campanha em 1864. Recordemos que a catedral de Notre Dame de Paris teve a sua fundação no século XII. Por causa das alterações e das vicissitudes da história, chega ao século XIX com um aspeto barroco, subsistindo pouco do coro e do portal original, e sem flecha. Lassus e Viollet-le-Duc, conscientes da situação da igreja, e tentando respeitá-la, submetem a concurso um projeto apoiado num exímio levantamento histórico da catedral. A sua proposta foi selecionada e foram estes dois arquitetos que construíram a flecha e a cobertura de chumbo que foi destruída em 2019, removeram as camadas de cal no interior, redecoraram capelas e redesenharam alguma ornamentação.<sup>7</sup> Pode então concluir-se que o que se perdeu no fogo não se trata dum elemento “original”, com nove séculos de história, trata-se do resultado duma campanha de restauro, tendo dois séculos de idade.

## Reação pública

Os sentimentos de choque e pesar expressados durante a noite em que se controlou o incêndio foram rapidamente traduzidas em doações com vista à “reconstrução” da cobertura da catedral, respondendo à

<sup>1</sup> Líliliana Borges, Francisco Correia, Miguel Dantas, Cláudia Carvalho Silva, Inês Chaiça, “Incêndio na Catedral de Notre-Dame terá sido acidental”, Público, ao minuto, última atualização a 16 abril 2019, 18:18, acedido a 17 de julho de 2020, <https://www.publico.pt/2019/04/15/culturaipsilon/noticia/catedral-notre-dame-arder-1869375>

<sup>2</sup> “Es tut weh, diese schrecklichen Bilder der brennenden #NotreDame zu sehen. #Notre-Dame ist ein Symbol Frankreichs und unserer europäischen Kultur. Mit unseren Gedanken sind wir bei den französischen Freunden. #Paris” (@RegSprecher, April 15, 19:07, 2019)

<sup>3</sup> “Notre-Dame de Paris est Notre-Dame de toute l'Europe. We are all with Paris today.” (@eucopresident, April 15, 18:55, 2019)

<sup>4</sup> “Caro Presidente Macron, meu Amigo: Uma dor que nos trespassa o olhar e logo nos marca a alma, Paris sempre Paris ferida na sua Catedral em chamas, um símbolo maior do imaginário coletivo a arder, uma tragédia francesa, europeia e mundial. De Lisboa um abraço sentido, Marcelo Rebelo de Sousa” – “Presidente da República enviou mensagem ao seu homólogo francês”, Presidência da República Portuguesa, acedido a 17 de junho, 2020, <http://www.presidencia.pt/?idc=18&idi=162694>

<sup>5</sup> “Deep emotion in the face of this dramatic fire at the cathedral #NotreDame de Paris, inscribed as #WorldHeritage in 1991. @UNESCO is closely monitoring the situation and is standing by France's side to safeguard and restore this invaluable heritage.” (@UNESCO, April 15, 19:26, 2019)

<sup>6</sup> Líliliana Borges, Francisco Correia, Miguel Dantas, Cláudia Carvalho Silva, Inês Chaiça, “Incêndio na Catedral de Notre-Dame terá sido acidental”, Público, ao minuto, última atualização a 16 abril 2019, 18:18, acedido a 17 de julho de 2020, <https://www.publico.pt/2019/04/15/culturaipsilon/noticia/catedral-notre-dame-arder-1869375>

<sup>7</sup> Jukka Jokilehto, A History of Architectural Conservation (Oxford: Elsevier Ltd, 1999), 145-147

<sup>8</sup> Sauvons Notre-Dame de Paris, Fondation du Patrimoine, acedido a 17 de junho, 2020. <https://www.fondation-patrimoine.org/les-projets/sauvons-notre-dame-de-paris>





Fig.110. Incêndio na Catedral de Notre Dame. © Geoffroy van der Hasselt / AFP / Getty Images

recolha de fundos iniciada pela Fundação do Património Francês.<sup>8</sup> Logo no final do dia 15 de Abril, a família Pinault doou 100 milhões de euros para a causa, no início do dia seguinte seguiram-se vultosas doações por parte da região de Île-de-France e de Bernard Arnault (do grupo detentor da marca de luxo Louis Vuitton). Estas três doações encetaram uma onda de solidariedade para com o imóvel, passados apenas dez dias da data do incêndio, já tinham sido doados 750 milhões de euros para a “reconstrução” da catedral. Esta avultada soma levantou críticas que argumentavam que o dinheiro poderia ser melhor gasto noutra sítio, outras que reclamavam o facto de milionários doadores beneficiarem duma dedução de 60% nos seus impostos em França. Por outro lado, Laurence Lévy, da Fundação do Património Francês, considerou que “O que aconteceu em Notre-Dame foi horrível, mas ver a generosidade das pessoas que vieram de todo o mundo e de pessoas de todas as religiões foi avassalador”<sup>9</sup>

### Reação política

Com todo este panorama, o presidente francês, Emmanuel Macron, encontrou-se em posição capaz de unir um país dividido por meses de protestos do “Movimento Coletes Amarelos”. Na “reconstrução” de Notre Dame, Macron encontra a oportunidade para a reconstrução da sua presidência. Logo no momento do combate às chamas, Macron esteve junto à catedral acompanhado pelo primeiro-ministro Edouard Philippe e pelo ministro da cultura Franck Riester. Logo nessa ocasião, o presidente francês dirigiu-se ao país, agradecendo o serviço prestado pelos bombeiros e pelas autoridades, afirmando que o pior tinha sido evitado, deixando expressa a intensão de reconstruir a catedral: “Digo-vos muito solenemente esta noite: reconstruiremos esta catedral, todos juntos.”<sup>10</sup> Esta intenção foi reafirmada pelo presidente logo no dia seguinte ao incêndio, quando prometeu que : “Vamos reconstruir a catedral de Notre-Dame e fazê-la ainda mais bonita. E eu quero que isso seja cumprido daqui a cinco anos”.<sup>11</sup> No seguimento desta promessa, o governo francês anunciou leis de exceção para as obras na catedral, nomeou o general Jean-Louis Georgelin para gerir os trabalhos e o primeiro-ministro Édouard Philippe propôs um concurso internacional com o objetivo de conceber uma flecha enquadrada com as técnicas e com os desafios contemporâneos.<sup>12</sup> Toda esta ação valeu ao presidente Macron a recuperação de popularidade que houvera perdido com os protestos dos coletes amarelos, tal como aferiu o estudo do instituto BVA.<sup>13</sup>

Tendo em conta as propostas do governo francês, o jornal *Le Figaro* publicou uma sondagem. Esse estudo sugere que, em maio de 2019, apenas 28% dos franceses eram favoráveis a uma lei que em parte, se desviasse dos padrões de obras públicas e de proteção do património, para que as obras pudessem ser concluídas no prazo de cinco anos anunciado por Macron; os restantes 72% opunham-se a essa lei, considerando que era necessário tempo para uma abordagem ponderada. Quanto à proposta de elaboração dum concurso por parte do primeiro-ministro, o estudo estatístico do *Le Figaro* sugeriu que 55% dos franceses se opunham à proposta, preferindo a reconstrução da flecha tal como ela estava antes do incêndio, por outro lado, 44% considerava a proposta uma boa ideia por permitir uma interpretação contemporânea da flecha.<sup>14</sup> A divisão de opinião do povo francês ilustrada por esta última estatística é sintomática duma discussão ainda sem fim à vista e que se

<sup>9</sup> Alice Cuddy & Bruno Boelpaep, “Notre-Dame fire: Has too much money been given to rebuild it?”, BBC News, 25 de Abril de 2019, acessado a 17 de julho de 2020. <https://www.bbc.com/news/world-europe-48039770>

<sup>10</sup> “«Alors je vous le dis très solennellement ce soir: cette cathédrale nous la rebâtirons, tous ensemble» - Emmanuel Macron, président de la République #AFP” (@afpfr, April 16, 5:30, 2019)

<sup>11</sup> Arthur Berdah, François-Xavier Bourmaud e Pierre Lepelletier, “Macron veut reconstruire Notre-Dame de Paris «d’ici cinq années»”, *Le Figaro*, 16 de Abril, 2019, <https://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/macron-veut-que-la-reconstruction-de-notre-dame-soit-achevee-d-ici-cinq-annees-20190416>

<sup>12</sup> Jon Henley, “France announces contest to redesign Notre Dame spire”, *The Guardian*, 17 de abril, 2019, <https://www.theguardian.com/global/2019/apr/17/france-announces-architecture-competition-rebuild-notre-dames-spire> <https://www.bbc.com/news/world-europe-50420567>

<sup>13</sup> Agência Lusa, “Popularidade de Macron aumenta após incêndio de Notre-Dame”, *Observador*, 19 de abril, 2019. <https://observador.pt/2019/04/19/popularidade-de-macron-aumenta-apos-incendio-de-notre-dame/>

prende com a forma de agir perante a catedral.

## Contrarreação

A rápida resposta por parte do presidente Macron, apesar de significar um incremento na sua popularidade, não foi bem recebida em todos os círculos. Surpreendidos com a promessa de Macron de reconstruir a catedral em 5 anos, mais de mil signatários, onde se incluem vários arquitetos, conservadores, curadores, professores de história e outros académicos de todo o mundo, assinaram uma carta aberta ao presidente francês. Nessa carta, o presidente Macron é aconselhado a deixar cair o seu curto prazo de 5 anos. Reconhecendo a premência do calendário político, os signatários vaticinam que a questão da reconstrução da catedral “ultrapassará os mandatos políticos e as gerações”. A principal recomendação da carta é para que o governo tenha em conta a voz dos especialistas em recuperação patrimonial - “O Governo não pode deixar de os ouvir”; “Saibamos reconhecer a sua competência, tomemos o tempo necessário para encontrar o caminho certo e então, sim, fixemos um prazo ambicioso para um restauro exemplar não apenas para o presente, mas para as gerações vindouras”.<sup>15</sup> Até ao momento, o governo não recuou na sua promessa, tendo por várias vezes reafirmado que a catedral estará reconstruída até 2024 (data em que Paris será a cidade anfitriã dos Jogos Olímpicos de Verão).

## O que se vai fazer?

Durante quase um ano, não existiu um consenso nem uma intenção clara do que fazer em relação à flecha de Notre Dame, uma réplica “*com’era e dov’era*” (ao estilo do Campanile di San Marco), ou uma interpretação contemporânea da flecha destruída pelas chamas. De facto, este assunto tem sido pano de fundo de algumas controvérsias entre os encarregues pelo monumento. Em novembro de 2019, quando Philippe Villeneuve (Arquiteto Chefe dos Monumentos Históricos Franceses) afirmou que o cumprimento do prazo de cinco anos prometido por Macron seria possível apenas se a flecha fosse uma réplica, o General Jean-Louis Georgelin, partilhando a opinião de Macron de que a flecha devia ser contemporânea, respondeu que “*Quanto ao arquiteto-chefe, já expliquei que ele deveria calar a boca*”.<sup>16</sup> Apenas no verão de 2020, se chegou a um consenso, após uma reunião da Comissão Nacional de Património e Arquitetura (CNPA), o Presidente francês muda de convicção, após essa reunião, a presidência comunicou que: “*O Presidente confiou nos especialistas e pré-aprovou as principais linhas do projeto apresentado pelo arquiteto-chefe, Philippe Villeneuve, que planeia reconstruir o pináculo de forma idêntica*”.<sup>17</sup>

Logo no dia em que a cobertura da catedral era consumida pelas chamas, João Pinharanda (historiador de arte e adido cultural da embaixada de Portugal em Paris) numa chamada telefónica com o jornal Público, antecipou uma “discussão sobre o estilo que a reconstrução da catedral do século XII deverá adoptar”. Questionando-se: “Vai usar-se esta infeliz oportunidade para actualizar o edifício e adoptar uma linguagem contemporânea? Essa estratégia num contexto religioso tem sempre algumas dificuldades.”<sup>18</sup> No mesmo dia, o presidente da Ordem



Fig.111. O interior da catedral depois do incêndio.© AFP / Getty Images

<sup>14</sup> Claire Bommelaer, “Restauration de Notre-Dame: les Français opposés à une loi d’exception”, *Le Figaro*, 10 de maio, 2019, <https://www.lefigaro.fr/culture/restauration-de-notre-dame-les-francais-opposes-a-une-loi-d-exception-20190509>

<sup>15</sup> Tribune collective, Notre-Dame: “Monsieur le président, ne dessaisissez pas les experts du patrimoine!”, *Le Figaro*, 29 de abril, 2019, <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/notre-dame-monsieur-le-president-ne-dessaisissez-pas-les-experts-du-patrimoine-20190428>

<sup>16</sup> Autor não identificado, Notre Dame: General says architect should ‘shut his mouth’, *BBC News* 14 de novembro, 2019, <https://www.bbc.com/news/world-europe-50420567>

<sup>17</sup> Daniel Dias, “Afinal, a catedral de Notre-Dame vai ser fiel a si mesma no restauro”, *Público*, 10 de Julho de 2020, 12:14. <https://www.publico.pt/2020/07/10/culturaipsilon/noticia/afinal-catedral-notredame-vai-fiel-restauro-1923891>

<sup>18</sup> Liliana Borges, “Reconstrução da catedral de Notre-Dame irá abrir “uma grande polémica””, *Público*, 15 de abril, 2019. <https://www.publico.pt/2019/04/15/culturaipsilon/noticia/reconstrucao-catedral-notredame-ira-abrir-polemica-1869411>



Fig.112. Proposta de Mathieu Lehanneur para a nova flecha da catedral. ©@mathieulehanneur

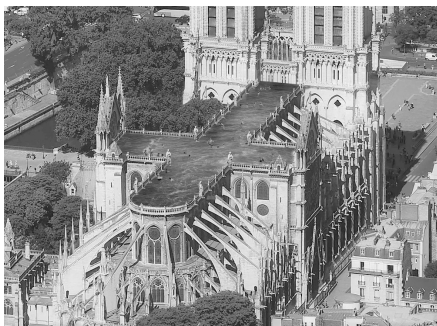


Fig.113. Proposta do atelier ULF Mejergren Architects para a nova cobertura da catedral. © ULF Mejergren Architects

<sup>19</sup> José Manuel Pedreirinho, “Incêndio na Notre-Dame de Paris - Uma Arquitectura para a humanidade”, Ordem dos Arquitectos, 15 de abril, 2020, acedido a 20 de junho de 2020. <https://www.arquitectos.pt/?no=2020496959,154>

<sup>20</sup> “Some say we should build the spire as it was originally. Others say that we should design a new one. So, let's build a new one as it was... 8 days ago. #designbymathieulehanneur #notredame #permanent flame.” (@mathieulehanneur, April 23, 2019)

<sup>21</sup> Alex Marshall, “Glass, Golden Flames or a Beam of Light: What Should Replace Notre-Dame's Spire?”, *The New York Times*, 10 de maio, 2019. <https://www.nytimes.com/2019/05/10/arts/design/notre-dame-spire-designs.html>

<sup>22</sup> Agência Lusa, “Reconstrução da catedral de Notre-Dame de Paris poderá começar em janeiro de 2021”, RTP, 16 de junho, 2020. [https://www.rtp.pt/noticias/mundo/reconstrucao-da-catedral-de-notre-dame-de-paris-podera-comecar-em-janeiro-de-2021\\_n1237454](https://www.rtp.pt/noticias/mundo/reconstrucao-da-catedral-de-notre-dame-de-paris-podera-comecar-em-janeiro-de-2021_n1237454)

dos Arquitetos, José Manuel Pedreirinho, enviou um comunicado às redações. Nesse comunicado, José Manuel Pedreirinho é apologista do valor cultural e histórico da catedral, na sua opinião, a destruição a que se assistia era um testemunho histórico, “uma ferida numa história feita de muitas feridas”. No seu comunicado, o presidente da Ordem dos Arquitetos recomenda a “inteligência e sensibilidade para que Notre Dame de Paris continue a ser, na sobreposição de todos os que ao longo dos séculos nela deixaram o testemunho das suas capacidades artísticas, a manifestação e o símbolo de uma cultura: francesa, europeia, e de toda a humanidade.” Todo o documento defende uma intervenção sensível aos valores da catedral e aos valores da própria época da intervenção: “Não estamos em época de substituições, antes de sobreposições e de complexidades. Numa época de dúvidas mais do que de certezas.”<sup>19</sup>

Como resultado, e paradoxalmente, também como alimento desta polémica, não tem havido novidades do concurso proposto pelo primeiro-ministro francês. Ainda assim, vários arquitetos e artistas submeteram nas redes sociais as suas propostas para uma nova cobertura para Notre Dame. Uma semana após o incêndio, o designer Mathieu Lehanneur publicou no Instagram a sua proposta para a nova flecha da catedral: uma labareda de 90 metros de altura, construída em fibra de carbono revestida a folha de ouro – a proposta não foi bem acolhida a julgar pelos comentários à proposta do artista, alguns que a classificavam de “blasfema”.<sup>20</sup> Muitas das propostas submetidas espontaneamente sugeriam, de algum modo, a utilização de vidro: é o caso da proposta de Massimiliano e Doriana Fuksas que propõem a reconstrução da cobertura e da flecha, utilizando vidro; ou o Studio NAB, que propôs uma estufa para a cobertura e um apiário em substituição da flecha; o atelier AJ6 por sua vez propôs a reposição da cobertura e da flecha construídas em vitral; e ainda o atelier ABH Architectes, que propôs uma flecha de desenho fragmentado e “futurista” em vidro. Por outro lado, o atelier sueco *ULF Mejergren Architects* propôs a substituição da cobertura por uma piscina. O atelier eslovaco *Vizum Atelier* propôs um raio de luz lançado em direção ao céu por uma nova flecha, isto seria um “*farol para almas perdidas*” (escreveu o arquiteto Michal Kovac ao *The New York Times* via email). Alguns arquitetos e artistas afirmaram em entrevistas que as suas propostas eram meras respostas artísticas ao choque provocado pelo incêndio. Outros, como o designer Mathieu Lehanneur, têm defendido a sua proposta enquanto solução viável.<sup>21</sup>

### O que se está a fazer?

Apesar de não haver recuos da parte do governo francês na definição do prazo de 5 anos, este torna-se cada vez mais difícil de cumprir. Acrescendo à grande ambição do prazo, houve algumas complicações que provocaram atrasos, a primeira foi a contaminação por chumbo (que existia na cobertura da catedral), isto implicou medidas de prevenção; durante o outono e inverno de 2019, verificaram-se várias tempestades que bloquearam os trabalhos; mais recentemente, houve novo bloqueio dos trabalhos provocado pela pandemia de Covid-19.<sup>22</sup>

Após a última pausa, provocada pela pandemia de Covid-19, os trabalhos foram retomados no início de junho de 2020. Nessa data iniciou-se a remoção da estrutura de andaimes instalada em 2018 para



o restauro da flecha. Estrutura que apesar de ter resistido ao incêndio, ficou deformada pelo calor, tornando-se a sua remoção uma operação de grande sensibilidade.

No dia 16 de junho de 2020, durante a inauguração duma exposição de desenhos de crianças que representavam a catedral de Notre Dame, o Arcebispo de Paris (Michel Aupetit) afirmou que os trabalhos de construção poderão começar em janeiro de 2021. O arcebispo disse aos jornalistas que “É razoável prever que, quando terminar toda a consolidação, poderemos começar os trabalhos em janeiro de 2021”, salvaguardando que: “Pode haver sempre alterações, mas é razoável apontar para esta data”. Caso se verifique o cumprimento da previsão do Arcebispo Michel Aupetit, os trabalhos de consolidação estarão prontos dentro de 6 meses, o que significa que a obra de reconstrução deverá durar cerca de dois anos e meio – para que se cumpra o prazo de Macron, que pretende ter a catedral reconstruída já nos Jogos Olímpicos de Verão de 2024.<sup>23</sup>

### **A pertinência de Notre Dame**

O processo de Notre Dame de Paris, que ainda está a decorrer, parece ser a simbiose dos dois casos de estudo abordados nesta dissertação. Este é um templo religioso identitário dum povo, a sua história mescla-se com a história do seu país, tal como nas duas igrejas sobre as quais nos debatemos. A forma como uma intervenção é exigida pelas vicissitudes do próprio imóvel é semelhante entre Notre Dame de Paris e São Domingos de Lisboa – um incêndio inesperado e arrasador, que numa noite conseguiu destruir a cobertura do templo. A forma como o processo da catedral parisiense tem sido conduzido tem mais que ver com S. Francisco de Évora – guiados por uma pressa que tem em vista a execução duma operação arquitetónica de grande ambição num curto espaço de tempo.

Se a comparação entre S. Domingos de Lisboa e Notre Dame é inevitável, ainda assim, as suas semelhanças terminam com o incêndio. As diferenças entre a igreja lisboeta e a catedral parisiense devem-se sobretudo à circunstância em que os dois momentos traumáticos aconteceram. Apesar de ter existido uma reação de choque face ao que aconteceu na igreja de Lisboa, essa reação não é comparável àquela que se sentiu face ao sucedido na catedral de Paris. As reações ao incêndio de Notre Dame foram amplificadas pela própria relevância da catedral, que é um símbolo da cidade, do país e do continente, mas também pela facilidade na comunicação proporcionada pelas redes sociais. Enquanto a cobertura da igreja era consumida pelas chamas, eram partilhadas mensagens de pesar por todo o mundo, e ainda o fogo não estava extinto e já eram feitas doações com vista à “reconstrução de Notre Dame”. Nada disto sucedeu em Lisboa 60 anos antes, em parte pelos motivos já expostos, mas também pelas diferentes circunstâncias políticas e sociais. Enquanto que em Lisboa se reagiu com perplexidade e se tomaram diligências para a reposição da volumetria eliminada 30 anos após o incêndio, em Paris reagiu-se com prontidão, preparando-se a reposição da volumetria ainda enquanto a catedral ardia (ainda que sem definição do que fazer, situação que se mantém). É a partir deste momento que o processo de Notre Dame começa a tomar contornos semelhantes ao de S. Francisco

<sup>23</sup> Agência Lusa, “Reconstrução da catedral de Notre-Dame de Paris poderá começar em janeiro de 2021”, RTP, 16 de junho, 2020. [https://www.rtp.pt/noticias/mundo/reconstrucao-da-catedral-de-notre-dame-de-paris-podera-comecar-em-janeiro-de-2021\\_n1237454](https://www.rtp.pt/noticias/mundo/reconstrucao-da-catedral-de-notre-dame-de-paris-podera-comecar-em-janeiro-de-2021_n1237454)

de Évora.

Tanto em S. Francisco como em Notre Dame, a rapidez do processo deve-se a pressões que não têm que ver com o respeito para com o património edificado. Enquanto que em S. Francisco pesou a vontade de rentabilização da obra (que motivou medidas pouco comuns, como a simultaneidade de vários trabalhos não completamente compatíveis), em Notre Dame tem pesado a agenda política. De facto, até ao momento, julgando o balanço de popularidade do governo francês (abordado acima), pode admitir-se que o processo já rende dividendos políticos, mesmo que ainda não renda um notável benefício para a catedral que tem sido o fruto desses dividendos.

Notre Dame foi palco de notáveis desenvolvimentos da história da arquitetura e da sua conservação - todas as panorâmicas sobre a história da conservação e restauro do património arquitetónico menciona os trabalhos de Lassus e de Viollet-le-Duc sobre a catedral. De facto, França foi palco de notáveis desenvolvimentos no âmbito da proteção patrimonial. Todo este peso histórico não tem evitado uma geral desconsideração para com os arquitetos e pelos técnicos de conservação e restauro, cujas recomendações têm sido ignoradas em prol de valores externos ao da salvaguarda do património.

Todo este processo, que ainda está a decorrer, surgiu inesperadamente como uma ilustração desta dissertação, dos seus temas e demonstrando as problemáticas e os paradigmas que se identificaram neste estudo. Notre Dame veio atestar a pertinência dos temas deste estudo: se por um lado o choque e a união motivada pelo acontecimento trágico do incêndio são sintomas da relevância do património cultural para a humanidade; por outro lado, a vontade de reposição do valor desse património e a forma como essa vontade tem sido gerida são sintomas duma necessidade de consciência coletiva para a intervenção no património arquitetónico, e correlacionada, a necessidade de investimento dos arquitetos nesta discussão, que cada vez mais se assumem como agentes sobre a arquitetura pré-existente.

Servindo-se duma comparação crítica, esta dissertação levanta a questão: deverá a intervenção do arquiteto tornar-se reconhecível, enquanto marca de desenho e postura perante a contemporaneidade e a história? Ou deverá tornar-se quase impercetível como apenas mais uma camada do tempo, como uma intervenção onde os problemas técnicos se enfrentam, acima de tudo, enquanto a escolha de um gesto, de um desenho passa para segundo plano e temas como a utilização sensível dos materiais, a sua durabilidade e compatibilidade com o existente e o antigo assumem importância central? Os problemas e as hesitações presentes no processo de Notre Dame de Paris têm origem na questão-tema desta dissertação, que em síntese se traduz na pergunta: como reconstruir?

Em entrevista ao Diário de Notícias, Manuel Alegre afirmou que “O incêndio da Notre-Dame é a metáfora de uma certa desatenção”.<sup>24</sup> A “desatenção” de que Manuel Alegre fala é a mesma que conduz à destruição do património. É então urgente fazer uma “chamada de atenção”, apelar a um verdadeiro espírito de cidadania cultural que considere o legado dos que nos antecederam como responsabilidade coletiva. Esta dissertação assume-se como contributo para esta chamada de atenção.

<sup>24</sup> Manuel Alegre, “Manuel Alegre: “O incêndio da Notre-Dame é a metáfora de uma certa desatenção””, entrevistado por João Céu e Silva, Diário de Notícias, 20 abril, 2019. <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/20-abr-2019/manuel-alegre-o-incendio-da-notre-dame-e-a-metafora-de-uma-certa-desatencao-10813473.html>



## BIBLIOGRAFIA

AA.VV. Guia da Arquitectura de Lisboa, 1948-2013. Lisboa: A+A Books, 2013, p. 33

Aleixo, Sofia; Mestre, Victor. "Escola Secundária Passos Manuel", Anuário de Arquitectura 14. Lisboa: Caleidoscópio, 2011. URI: <http://hdl.handle.net/10174/4011>

Alegre, Manuel. "Manuel Alegre: "O incêndio da Notre-Dame é a metáfora de uma certa desatenção"", entrevistado por João Céu e Silva, Diário de Notícias, 20 abril, 2019. <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/20-abr-2019/manuel-alegre-o-incendio-da-notre-dame-e-a-metaphora-de-uma-certa-desatencao-10813473.html>

Almeida, Elsa Maria Alves de. "Reconversão do património: o caso das pousadas de Portugal." dissertação de mestrado, Universidade Autónoma de Lisboa, 2014.

Almeida, Fernando de. Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa – Lisboa, Primeiro Tomo. Junta Distrital: Lisboa: 1973.

Almeida, Rogério Vieira de. "Reconstrução Da Igreja De S. Domingos", Arquitectura do Século XX: Portugal, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1977. p. 312

Andonov, A.G.; Apostolov, K.S.; Gago, A.S., Structural Analysis of the Church of S. Francisco in Évora using Linear and Non Linear Finite Elements Models, Relatório ICIST EP 65, ICIST - IST, Lisboa, 2005

Agence France-Presse. Twitter post. 16 de abril, 2019, 5:30. <https://twitter.com/afpfr>

Ataíde, Manuel Maia. Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, 1º tomo. Lisboa, 1973;

Archivio Carlo Scarpa. "Museo civico di Castelvecchio". <http://www.archiviocarloscarpa.it/web/castelvecchio.php?lingua=i>

Argan, Giulio Carlo. "Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro" in Le Arti, I, ii. 1938

Avellar, Filipa; Correia, Paula; Simões, Maria. "Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina - Portugal, Lisboa, Lisboa, Santa Maria Maior (IPA.00005258), escrito em 2004, Lisboa. Texto. [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5258](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5258)

Bellanca, Calogero. Methodical Approach to the Restoration of Historic Architecture. Florença: Alinea Editrice, 2008.

Beltrami, Luca. "Il restauro dei monumenti e la critica", Il Marzoco, 18 dezembro 1901, <https://www.vieusseux.it/coppermine/index.php?cat=25>

Berdah, Arthur; Bourmaud, François-Xavier; Lepelletier, Pierre. "Macron veut reconstruire Notre-Dame de Paris « d'ici cinq années », Le Figaro, 16 de Abril, 2019. <https://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/macron-veut-que-la-reconstruction-de-notre-dame-soit-achevee-d-ici-cinq-annees-20190416>

Bilou, Francisco. A Igreja de S. Francisco e o Paço Real de Évora, A obra

e os protagonistas 500 anos depois. Lisboa: Edições Colibri, 2014

Boelpaep, Bruno; Cuddy, Alice. “Notre-Dame fire: Has too much money been given to rebuild it?”, BBC News, 25 de Abril de 2019, acessado a 17 de julho de 2020. <https://www.bbc.com/news/world-europe-48039770>

Bommelaer, Claire. “Restauration de Notre-Dame: les Français opposés à une loi d’exception”, Le Figaro, 10 de maio, 2019, <https://www.lefigaro.fr/culture/restauration-de-notre-dame-les-francais-opposes-a-une-loi-d-exception-20190509>

Branco, Manuel J. C. “Evolução do Sítio do Século XIII ao Século XIX”, Monumentos, nº17. Setembro 2002.

Brandi, Cesare. Teoria del Restauro. Torino: Einaudi, 2014.

Boito, Camillo. Gite Di Un Artista. Milano: Ulfrico Hoepli libraio-editore, 1884. <https://www.bdl.servizirl.it/bdl/public/rest/srv/item/2481/shortlink>

Boito, Camillo. Voto Conclusivo Del III Congresso Degli Ingegneri e Architetti Italiani. Roma, 1883. <http://www1.unipa.it/restauro/1883%20Voto%20Terzo%20Congresso.pdf>

Borges, Liliana; Chaíça, Inês; Correia, Francisco; Dantas, Miguel; Silva, Claudia Carvalho. “Incêndio na Catedral de Notre-Dame terá sido acidental”, Público, ao minuto, última atualização a 16 abril 2019, 18:18. Acessado a 17 de julho de 2020. <https://www.publico.pt/2019/04/15/culturaipilon/noticia/catedral-notre-dame-arder-1869375>

Bucho, Domingos José Caldeira Almeida. “Herança cultural e práticas do restauro arquitectónico em Portugal durante o Estado Novo: intervenção nas fortificações do Distrito de Portalegre”, tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2000.

Burchard, Wolf. “What’s the point of rebuilding Germany’s palaces?”, Apollo - The International Art Magazine, 10 de março, 2016. <https://www.apollo-magazine.com/whats-the-point-of-rebuilding-germanys-palaces/>

Cabral, Carla Bertrand. Património Cultural Imaterial - Convenção da Unesco e seus Contextos. Lisboa: Edições 70, 2011.

Canas, José Fernando. “A Igreja de São Domingos de Lisboa - o Renascer das Cinzas”, Monumentos, n.º 6, Lisboa, DGEMN, 1997. pp. 68-71

Canelas, Lucinda. “Cinco milhões de euros para recuperar a Sé e a memória de Lisboa”, Público, 21 de julho, 2015. <https://www.publico.pt/2015/07/21/culturaipilon/noticia/cinco-milhoes-de-euros-para-recuperar-a-se-e-a-memoria-de-lisboa-1702738>

Carita, Alexandra; Costa, Filipe Santos. “Palácio da Ajuda vai ser concluído 222 anos depois do início das obras”, Expresso, 19 de setembro, 2016, <https://expresso.pt/sociedade/2016-09-19-Palacio-da-Ajuda-vai-ser-concluido-222-anos-depois-do-inicio-das-obras>

Castagnary, Jules-Antoine. Les Libres Propos. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven & Cº, 1864. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6457082k/f7.item>

Castilho, Júlio de. Lisboa Antiga III, Lisboa, 1935

Chenis, Carlo. "Values of Heritage in the Religious and Cultural Tradition of Christianity: The Concept of Authenticity." In *Values and criteria in heritage conservation: proceedings of the International Conference of ICOMOS, ICCROM, Fondazione Romulato Del Bianco, Florence, March 2nd-4th 2007*, editado por Tomaszewski, Andrzej, 52–61. Florença: Polistampa, 2008.

Chicó, Mário Tavares. *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa

Choay, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 1992

Comissão Nacional da UNESCO, Ministério dos Negócios Estrangeiros. "Património Mundial em Portugal". Acedido a 2 de março de 2020, <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-mundial-em-portugal>.

Conselho Europeu. *Convenção Do Conselho Europeu Sobre o Valor do Património Cultural Para a Sociedade*. Faro, 2005.

Consiglio Superiore Per Le Antichità e Belle Arti. *Carta Italiana del restauro - Norme per il restauro dei monumenti*. 1932

Coldwell, Will. "First Venice and Barcelona: now anti-tourism marches spread across Europe.", *The Guardian*. 10 Agosto, 2017. <https://www.theguardian.com/travel/2017/aug/10/anti-tourism-marches-spread-across-europe-venice-barcelona>

Collovà, Roberto; Fontes, Luís e León, Juan Hernández. *Santa Maria do Bouro: Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro*. Lisboa: White & Blue, 2001.

Curtis, Penelope. "Franco Albini and Franca Helg - Palazzi Bianco and Rosso, Genoa, 1949–62." In *Art on Display 1949–69*, editado por Penelope Curtis e Dirk van den Heuvel. Lisboa Calouste Gulbenkian Museum, 2019.

Dias, Jaime Lopes. "Como nasceu e como foi destruída a igreja de S. Domingos." *Revista Municipal*, nº82, 3º Trimestre de 1959. PP 64-70.

Dias, Marina Tavares. *Lisboa Desaparecida*. Lisboa: Europam, 1988.

Diniz, Victor Beiramar. "Palimpsesto e Palíndromo", João Luís Carrilho da Graça. Lisboa: A+A Books, 2014.

Denoël, Charlotte. "Viollet-Le-Duc et la Restauration Monumentale", *Histoire par l'image*, publicado a Março 2008, acedido a 1 Abril 2019 <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/viollet-duc-restauration-monumentale>

DGPC, "O que fazemos", acedido a 20 de fevereiro de 2020, <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/o-que-fazemos/>

Domingues, Álvaro. "Património e turismo: de um casamento promissor a um divórcio litigioso", *RP – Revista Património*, nº5 (2017-2018).

Dryden, Henry E.L.. "On repairing and refitting old churches", *Associated Architectural Societies: Reports and Papers*, III, I, 11ff. 1854. <https://archive.org/details/reportspapersofa31asso/page/n5>

Espanca, Túlio. *Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Évora*, vol. 6,

Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1966

“Évora reabre em outubro "renovada" Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos”, *Diário do Sul*, 23 de setembro, 2015

Faustino, Patrícia Salomé. “O Mosteiro de São Bento de Cástris: memória e identidade” dissertação de mestrado, Universidade de Évora, 2016

Feilden, Sir Bernard M. *Conservation of Historic Buildings*. Oxford: Butterworth Scientific, 1982

Fernandes, José Manuel. “A Casa dos Bicos ‘Travesti’”, *Jornal de Letras*, nº73. 29 novembro a 5 dezembro 1983.

Fernandes, Maria. “A igreja e a Galeria das Damas. O que resta de um paço real...”, *Monumentos*, nº17. Setembro 2002.

Ferro, António. *Salazar, O Homem e a Sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.

Figueira, Jorge. “Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória”, *Físicas do Património Português. Arquitetura e Memória*, editado por Jorge Figueira, Carlos Machado e Moura. Lisboa: DGPC, 2018. Catálogo de Exposição.

Figueira, Jorge “Risco e prudência. A instalação do núcleo arqueológico no claustro da Sé Patriarcal de Lisboa”, *RP – Revista Património*, nº4. Dezembro 2016.

Figueiredo, Mario De; Maglione, L. Card.; Marques, Eduardo Augusto; Quevedo, Vasco Francisco Caetano De. *Inter Sanctam Sedem Et Republicam Lusitanam Sollemnes Conventiones*. Cidade do Vaticano: 7 maio 1940. [https://www.vatican.va/roman\\_curia/secretariat\\_state/archivio/documents/rc\\_seg-st\\_19400507\\_santa-sede-portogallo\\_po.html](https://www.vatican.va/roman_curia/secretariat_state/archivio/documents/rc_seg-st_19400507_santa-sede-portogallo_po.html), acessado a 8 de janeiro de 2020

Figueiredo, Paula; Noé, Paula; Oliveira, Lina. *Convento de São Jerónimo / Palácio Nacional da Pena - Portugal*, Lisboa, Sintra, União das freguesias de Sintra (Santa Maria e São Miguel, São Martinho e São Pedro de Penaferrim) (IPA.00006134), escrito em 2004, Lisboa. Texto. [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=6134](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6134)

Fórum Cidadania Lx. “Eu é que fiz o claustro da Sé de Lisboa, e mais nada!”, *Público*, 1 de setembro, 2018, <https://www.publico.pt/2018/09/01/culturaipilon/opiniaio/eu-e-que-fiz-o-claustro-da-se-de-lisboa-e-mais-nada-1842711>

Fondation du Patrimoine. « Sauvons Notre-Dame de Paris », acessado a 17 de junho, 2020. <https://www.fondation-patrimoine.org/les-projets/sauvons-notre-dame-de-paris>

França, José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora, 1994.

Gago, António. *Análise Estrutural De Arcos, Abóbadas e Cúpulas - Contributo para o Estudo do Património Construído*. tese de doutoramento, Instituto Superior Técnico, 2004.

Gago, António Sousa; Lamas, António Ressano Garcia; Pestana; José Artur; Ramalho, José Filipe Cardoso. “Intervenções da DGEMN”, *Monu-*

mentos, nº17. Setembro 2002.

Gaspar, Alexandra; Gomes, Ana. “Sé de Lisboa – As escavações arqueológicas e o projeto de musealização”, RP – Revista Património, nº4. Dezembro 2016.

Gil, Mariana Fernandes. “O Convento das Bernardas: um caso de recuperação e reutilização do património edificado.” dissertação de mestrado, Universidade Autónoma de Lisboa, 2012.

Giovannoni, Gustavo. “Il Restauro dei Monumenti”, Bollettino D’Arte, janeiro-fevereiro, 1913, 8, [http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/open-cms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1344509031124\\_02-Gustavo\\_Giovannoni\\_p.\\_1.pdf](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/open-cms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1344509031124_02-Gustavo_Giovannoni_p._1.pdf)

Giovannoni, Gustavo. “Restauro”, Enciclopedia Italiana, xxix:127. 1936. [http://www.treccani.it/enciclopedia/restauro\\_res-3c1c79f6-8bb6-11dc-8e-9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/restauro_res-3c1c79f6-8bb6-11dc-8e-9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

Giovannoni, Gustavo. Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti. Roma: Società Editrice d’Arte Illustrata, 1925.

Godinho, Sérgio. “Lisboa – Imutável Processo de um Genius Loci.” dissertação de mestrado, Universidade Autónoma de Lisboa, 2012

Gonçalves, Sabrina Machado. “Modernizar o passado, salvaguardando o espírito do lugar.” dissertação de mestrado, Universidade Autónoma de Lisboa, 2012.

Gordalina, Rosário. Templo Romano de Évora / Templo de Diana - Portugal, Évora, Évora, União das freguesias de Évora (São Mamede, Sé, São Pedro e Santo Antão) (IPA.00002863), escrito em 2017, Lisboa. Texto. [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=2863](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2863)

Gordalina, Rosário e Pagará, Ana. Igreja de São Francisco / Convento de São Francisco de Évora - Portugal, Évora, Évora, União das freguesias de Évora (IPA. 00002724), escrito em 2002, Lisboa. Texto.

Gouveia, António Camões. “Igreja de São Domingos, Lisboa”, Visita Guiada, entrevistado por Paula Moura Pinheiro. RTP. 02-02-2015

Henley, Jon. “France announces contest to redesign Notre Dame spire”, The Guardian, 17 de abril, 2019. <https://www.theguardian.com/global/2019/apr/17/france-announces-architecture-competition-rebuild-notre-dames-spire> <https://www.bbc.com/news/world-europe-50420567>

ICOMOS. “Carta de Washington, Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas”, 8ª Assembleia Geral do ICOMOS. Washington: ICOMOS, 1987.

ICOMOS. “Princípios de La Valletta para a Salvaguarda e Gestão de Cidades e Conjuntos Urbanos Históricos”, 17ª Assembleia Geral do ICOMOS. Paris: ICOMOS, 2011. [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/Valletta\\_Principles\\_Portuguese.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/Valletta_Principles_Portuguese.pdf)

ICOMOS. “Statuts de l’ICOMOS”. acedido a 20 maio, 2019. [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Statutes/2018.02.02\\_Statutes\\_EN\\_FR.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Statutes/2018.02.02_Statutes_EN_FR.pdf)



ICOMOS. The Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas. Paris: 2011.

ICOMOS, Conferência Internacional sobre Conservação. Carta de Cracóvia 2000: Princípios Para a Conservação e o Restauro do Património Construído. Paris: 2000

ICOMOS, The Nara Document on Authenticity. Nara: 1994.

ICOMOS, Carta de Atenas - Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos. Atenas, 21 a 30 de outubro de 1931.

ICOMOS. Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios. Veneza, 1964.

ICOMOS. Recomendações para a Análise, Conservação e Restauro do Património Arquitectónico, Comité Científico Internacional para a Análise e Restauro de Estruturas do Património Arquitectónico, 2004

ICOMOS. “História - Da emergência do conceito de Património Mundial à criação do ICOMOS”, acedido a 2 de maio de 2019. <http://www.icomos.pt/index.php/o-que-e-o-icomos/historia>

ICOMOS. World Heritage Committee, Tenth Session, Report of the Rapporteur. Unesco Headquarters, 24-28 November 1986.

Igreja de São Francisco, Capela dos Ossos. “Últimos Artigos”. Acedido a 18 de março de 2020. <http://igrejadesaofrancisco.pt/noticias/>

“Igreja de S. Francisco recebe Prémio Nacional de Reabilitação Urbana 2017”, Diário do Sul, 4 de abril de 2017. acedido a 5 de janeiro de 2020 - <https://www.diariodosul.com.pt/noticias/principal/1429-igreja-de-s-francisco-recebe-premio-nacional-de-reabilitacao-urbana-2017.html>

“Igreja de S. Francisco vence Prémio de Reabilitação”, Diário do Sul, 22 de dezembro, 2016. acedido a 5 de janeiro de 2020 - <https://www.diariodosul.com.pt/noticias/principal/1233-igreja-de-s-francisco-vence-premio-de-reabilitacao.html>

International Committee Of The Red Cross, Treaty on the Protection of Artistic and Scientific Institutions and Historic Monuments. Washington, 15 de abril de 1935. <https://ihl-databases.icrc.org/ihl/INTRO/325?OpenDocument>

Jokilehto, Jukka. A History of Architectural Conservation. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2004

Jokilehto, Jukka. “International Trends in Historic Preservation: From Ancient Monuments to Living Cultures.” APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology 29, no. ¾. 1998. doi:10.2307/1504606.

Laboratório HERCULES. “Overview”, acedido a 23 de março de 2020 <http://www.hercules.uevora.pt/overview.php>

Lassus, Jean-Baptiste. “De l’art et de l’archéologie”, Annales Archéologiques, 529 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2034115/f343.item>

Lehanneur, Mathieu. Twitter post. 23 de abril, 2019, 18:55. <https://twitter.com/mathieulehanneur>

Lopes, Flávio. Lopes, Flávio. “Igreja de S. Domingos – Recuperação”, Guia de Arquitetura de Lisboa 1948-2013. Lisboa: IPPAR, 1993. P. 33

Lopes, Flávio. Património Arquitetónico e Arqueológico Classificado – Distrito de Lisboa. Lisboa: IPPAR, 1993.

Lopes, Norberto (diretor). “Das ruínas de S. Domingos ergueram-se ainda hoje pequenos focos de incêndio logo extintos pelos bombeiros de piquete”, Diário de Lisboa, 15 de agosto, 1959

Lopes, Norberto (diretor). “Grande massa de povo acorre a São Domingos para ver as ruínas da igreja de que restam apenas as paredes”, Diário de Lisboa, 14 de agosto, 1959

Lopes, Norberto (diretor). “O grande incêndio que destruiu a igreja de S. Domingos pode ter sido originado por uma falha saída de alguma chaminé próxima”, Diário de Lisboa, 14 de agosto, 1959

Lopes, Norberto (diretor). “O templo será reconstruído ou erguido noutra local segundo o plano de urbanização para aquela zona da cidade?”, Diário de Lisboa, 14 de agosto, 1959

Lopes, Norberto (diretor). “São incalculáveis os valores que o fogo destruiu”, Diário de Lisboa, 14 de agosto, 1959

Lourenço, Paulo; Oliveira, Daniel. “Recomendações para a análise, conservação e restauro estrutural do património arquitectónico”. Guimarães: Universidade do Minho, 2004.

Lindo, Filipa Ferreira. “Preexistências e Arquitectura Contemporânea.” dissertação de mestrado, Universidade Autónoma de Lisboa, 2017.

Lusa. “Obras avançam na fachada de igreja em risco de derrocada em Évora” Diário de Notícias, 12 de dezembro, 2018. <https://www.dn.pt/lusa/obras-avancam-na-fachada-de-igreja-em-risco-de-derrocada-em-evora-10311109.html>

Lusa. “Popularidade de Macron aumenta após incêndio de Notre-Dame”, Observador, 19 de abril, 2019. <https://observador.pt/2019/04/19/popularidade-de-macron-aumenta-apos-incendio-de-notre-dame/>

Lusa. “Reconstrução da catedral de Notre-Dame de Paris poderá começar em janeiro de 2021”, RTP, 16 de junho, 2020. [https://www.rtp.pt/noticias/mundo/reconstrucao-da-catedral-de-notre-dame-de-paris-podera-comecar-em-janeiro-de-2021\\_n1237454](https://www.rtp.pt/noticias/mundo/reconstrucao-da-catedral-de-notre-dame-de-paris-podera-comecar-em-janeiro-de-2021_n1237454)

Maia, Maria Helena. Património e Restauro em Portugal (1825-1880). Lisboa: Edições Colibri, 2007.

Mariz, Vera Félix. “De Atenas a Veneza – o percurso do Arquitecto Luís Benavente”, Simpósio Património em Construção – Contextos para a sua preservação. Lisboa: Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras e Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2011.

Marshall, Alex. “Glass, Golden Flames or a Beam of Light: What Should Replace Notre-Dame’s Spire?”, The New York Times, 10 de maio, 2019. <https://www.nytimes.com/2019/05/10/arts/design/notre-dame-spire-designs.html>

Matos, Henrique. Cuidar o património: O caso da Igreja de São Francis-

co, em Évora. Agencia Ecclesia, RTP2. 01-03-2015

Melâneo, Paula. "Exposição A Lisboa que Teria Sido - Uma visão sobre a necessidade de mudança", *Jornal Arquitectos* nº 255. Março 2017.

Melâneo, Paula. "O fachadismo da reabilitação.", *Jornal Arquitectos* nº256. Maio 2018.

Mérimée, Prosper; Viollet-le-Duc, Eugène. « Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales. », *Bulletin des Comités Historiques*, Fevereiro 1849, acessado a 1 Abril 2019 [https://fr.wikisource.org/wiki/Conseils\\_pour\\_la\\_restauracion\\_en\\_1849\\_par\\_Eug%C3%A8ne\\_Viollet-le-Duc\\_et\\_Prosper\\_M%C3%A9rim%C3%A9e](https://fr.wikisource.org/wiki/Conseils_pour_la_restauracion_en_1849_par_Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc_et_Prosper_M%C3%A9rim%C3%A9e)

Monumentos, n.º 9 a n.º 11 e 17, Lisboa, DGEMN, 1998-2002

Moreira, Rafael. "...Na maneira de Sam Francisco d'Évora: acasos e fortuna de um modelo universal", *Monumentos*, nº17. Setembro 2002.

Morris, William. *Speech Seconding a Resolution Against Restoration*. Londres: SPAB

Morosi, Silvia e Rastelli, Paolo. "Dov'era e com'era: la ricostruzione del campanile di Venezia", *Corriere della Sera*, 14 julho, 2016. [http://pochestorie.corriere.it/2016/07/14/dovera-e-comera-la-ricostruzione-del-campanile-di-venezias/?refresh\\_ce-cp](http://pochestorie.corriere.it/2016/07/14/dovera-e-comera-la-ricostruzione-del-campanile-di-venezias/?refresh_ce-cp)

Muthuma, Lydia. "The Conservation of Public Monuments as a Tool for Building Collective Identity in Nairobi." In *Conservation of Natural and Cultural Heritage in Kenya: A Cross-Disciplinary Approach*, edited by Deisser Anne-Marie and Njuguna Mugwima, 59-74. London: UCL Press, 2016. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1gxxpc6.11>.

Múrias, Manuel Maria (diretor). "Restaurar São Domingos", *A Rua*. 19 de janeiro, 1978.

Neto, Maria João. "A Sé de Lisboa e o seu claustro: sucessivas campanhas de obras e de restauro", *RP – Revista Património*, nº4. Dezembro 2016.

Neves, José Manuel. *Igreja de S. Francisco Évora Reabilitação - Adalberto Dias*. Lisboa: Uzina Books, 2017

Pane, Roberto. "Il restauro dei monumenti", *Aretusa*, vol. 1, nº 1. Março-Abril de 1944.

Pedreirinho, José Manuel. "Incêndio na Notre-Dame de Paris - Uma Arquitectura para a humanidade", *Ordem dos Arquitectos*, 15 de abril, 2020, acessado a 20 de junho de 2020. <https://www.arquitectos.pt/?-no=2020496959,154>

Pereira, Paulo. *Arte Portuguesa - História Essencial*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

Portugal. Instituto Nacional de Estatística, *Censos 2011: resultados definitivos - Região Alentejo: XV recenseamento geral da população: V recenseamento geral da habitação*. Lisboa: INE, 2012.

Philipot, Paul. "Historical Preservation: philosophy, criteria, guidelines" in

Timmons. P268-274

Presidência da República Portuguesa. “Presidente da República enviou mensagem ao seu homólogo francês”, acessado a 17 de junho, 2020, <http://www.presidencia.pt/?idc=18&idi=162694>

“Projecto do elevador do Castelo de S. Jorge apresentado hoje aos vereadores”, Público, 24 de Janeiro de 2001. <https://www.publico.pt/2001/01/24/local/noticia/projecto-do-elevador-do-castelo-de-s-jorge-apresentado-hoje-aos-vereadores-8329>

Quatremère de Quincy, Antoine. Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome, écrites les unes au célèbre Canova, les autres au général Miranda. Paris: A. Le Clere, 1836. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/12006/?offset=6#page=222&viewer=picture&o=info&n=0&q=>

Ramalho, José Filipe Cardoso. “O Plano Geral De Intervenção Na Igreja”, Monumentos, nº 17. Setembro 2002.

Ramalho Ortigão, José Duarte. O Culto da Arte em Portugal. Lisboa: António Maria Pereira, Livreiro-Editor, 1896, 13-24, <http://purl.pt/207/3/#/1>

Ramos, Paulo Oliveira. “O alvará régio de 20 de Agosto de 1721 e D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, o 1º Marquês de Abrantes: uma leitura”, Discursos: língua, cultura e sociedade. nº 6 (out. 2005)

“Reconstrução da catedral de Notre-Dame irá abrir “uma grande polémica””, Público, 15 de abril, 2019. <https://www.publico.pt/2019/04/15/culturaipilon/noticia/reconstrucao-catedral-notredame-ira-abrir-polemica-1869411>

Ribeiro, Manuel. Igreja de S. Francisco e Capela dos Ossos - Obras de requalificação. Évora: QM0, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=R-2cRG3PX7BA>.

Riegl, Alois. Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und Sein Entstehung. Wien und Leipzig: W. Braumüller, 1903.

Rodrigues, Paulo Simões; Matos, Ana Cardoso de. Restaurar para renovar na Évora do século XIX in Monumentos, nº 26, Lisboa, DGMEN, abril de 2007.

Rollo, Raul, “Igreja De S. Domingos”, Dicionário da História da Lisboa, editado por Francisco Santana e Eduardo Sucena, pp. 794-797. Lisboa, 1994

Romano, Gaetano Moroni. Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica da S. Pietro ai Nostri Giorni, Vol XV. Venezia: Tipografia Emiliana, 1842. <https://books.google.pt/books?printsec=frontcover&dq=dizionario+di+erudizione+storico-ecclesiastica>

Ruskin, John. The Seven Lamps of Architecture. New York: John Wiley, 1849.

Ruskin, John. The Stones of Venice – Volume II – The Sea-Stories. Boston: D. Estes & Co, 1911.

Salema, Isabel. “E se Lisboa Fosse Assim...”, Público, 26 de janeiro, 2017. <https://www.publico.pt/2017/01/26/culturaipilon/noticia/e-se-lis>

boa-fosse-assim-1759597

Secretariado Nacional de Informação, Decálogo do Estado Novo. 1934.

Seibert, Steffen. Twitter post. 29 de Abril, 2019, 19:07. | <https://twitter.com/RegSprecher>

Sevilha, Ana Rita. "OASRS lamenta que projecto para o Palácio da Ajuda não tenha sido alvo de concurso público", *Construir*, 22 de setembro, 2016.

Siza Vieira Álvaro. Álvaro Siza, uma questão de medida. Entrevistas com Dominique Machabert e Laurent Beaudouin entrevistado por Dominique Machabert e Laurent Beaudouin. Lisboa: Caleidoscópio, 2009.

Soares, Manuela Goucha. "Era a mais bela igreja de Lisboa. Ardeu e exhibe as cicatrizes com orgulho", *Edições Expresso*. 13 de agosto, 2019. <https://leitor.expresso.pt/diario/terca-41/html/caderno1/temas-principais/era-a-mais-bela-igreja-de-lisboa.-ardeu-e-exibe-as-cicatrizes-com-orgulho>

Soldado, Camilo. "Colégio da Trindade recuperado. Desapareceu a "última grande ruína" da Alta de Coimbra", *Público*, 25 de outubro, 2017. <https://www.publico.pt/2017/10/25/local/noticia/colegio-da-trindade-recuperado-desapareceu-a-ultima-grande-ruina-da-alta-de-coimbra-1790141>

SPAB, "The SPAB Manifesto". Acedido a 4 abril de 2019. <https://www.spab.org.uk/about-us/spab-manifesto>

Távora, Fernando. *Da Organização do Espaço*. Porto: FAUP, 2008.

Teigueiros, Luiz. Fernando Távora. Lisboa: Blau, 1993.

Tereno, Maria do Céu. *Conjunto Monástico de São Francisco de Évora - Notas sobre a sua Conservação*. Córdoba: Congresso Internacional Materiales Para un de España, Portugal e Iberoamérica Diccionario Biográfico Franciscano, 2012

Tereno, Maria do Céu. *Igreja e Convento de São Francisco de Évora - a sua Conservação*. Évora: Universidade de Évora, 2013.

Thompson, Sarah. "The Power of Absence: The missing North Tower of Saint-Denis", *The Long Lives of Medieval Art and Architecture*, ed. Jennifer M. Feltman e Sarah Thompson (New York: Routledge, 2019) 297-312, <https://doi.org/10.4324/9781351181129>

Tostões, Ana. "Sob o Signo do Inquérito", *IAPXX - Inquérito à Arquitetura do Século XX em Portugal*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2005.

Toussaint, Michel. "Corte Anatómico", *Architecti*, nº11/12. Outubro, Novembro e Dezembro, 1991.

Tusk, Donald. Twitter post. 15 de abril, 2019, 18:55. <https://twitter.com/eucopresident>

Tribune collective, Notre-Dame. "Monsieur le président, ne dessaisissez pas les experts du patrimoine!", *Le Figaro*, 29 de abril, 2019. <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/notre-dame-monsieur-le-president-ne-dessaisissez-pas-les-experts-du-patrimoine-20190428>



UNESCO. Convenção Para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural. Paris: 1972.

UNESCO. General Conference; 25th session, Draft Medium-term plan, 1990-1995; Paris: 1989.

UNESCO. “Historic Centre of Évora”, acedido a 21 de maio de 2020, <https://whc.unesco.org/en/list/361/>

UNESCO. Twitter post. 15 de abril, 2019, 19:26. <https://twitter.com/UNESCO>

Val-Flores, Gustavo. O Paço Real de Évora: Apogeu e Declínio de um Espaço Régio. Dissertação de mestrado, Universidade de Évora, 2009.

Vaticano. “Constituição Conciliar - Sacrosanctum Concilium - Sobre A Sagrada Liturgia”, Concílio Vaticano II, 1963, acedido a 15 de janeiro de 2020. [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html)

Vaz, Pedro. Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na conservação & Restauro. Lisboa: Edições 70, 2019.

Veloso, Carlos. “A Casa dos Ossos”, Monumentos, nº17. Setembro 2002.

Vida Imobiliária, “Vencedores”, acedido a 5 de janeiro de 2020, <https://premio.vidaimobiliaria.com/>

Vieira da Silva, José Custódio. “A Reconstrução Tardo-Medieval da Igreja”, Monumentos, nº17. Setembro 2002.

Villamariz, Catarina Madureira. “Em Torno da Arquitectura Claustal”, Monumentos, nº17. Setembro 2002.

Violet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. Dictionnaire Raisonné de L'Architecture Française du XI au XVI siècle, tome. 8. Paris: A. Morel, 1867-1868

Vitruvio, Marco. Tratado de Arquitectura trad., introd. e notas por M. Justino Maciel; il. Thomas Noble Howe. Lisboa: IST Press, 2006.

## DOCUMENTOS DE ARQUIVO

### Arquivo da Direção Regional de Cultura do Alentejo:

Pasta: Igreja São Francisco de Évora:

DRE/2003/07-05/36919/POP/44188C.S.A.101992

### Arquivo de Património Arquitetónico da DGPC, SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico:

Pasta: Convento de São Domingos de Lisboa / Igreja de São Domingos / Igreja Paroquial de Santa Justa / Igreja de Santa Justa e Rufina - IPA.00005258

PT DGEMN:DRML-002-1659/21

PT DGEMN:DSARH-010/125-0010/04

PT DGEMN:DSARH-010/125-0010/05

PT DGEMN:DSARH-010/125-0010/22

PT DGEMN:DSARH-010/125-0010/23

PT DGEMN:DSARH-010/125-0010/24

PT DGEMN:DSARH-010/125-0010/25

PT DGEMN:DSARH-010/125-0010/26

PT DGEMN:DSARH-010/125-0010/27



## **ÍNDICE DE ANEXOS**

Anexo 1 - Entrevista ao arquiteto José Fernando Canas	202
Anexo 2 - Entrevista à Dr <sup>a</sup> Margarida Alçada	212
Anexo 3 - Apresentação	220

## ANEXO 1

### ENTREVISTA AO ARQUITETO JOSÉ FERNANDO CANAS

#### **Como é que o seu percurso académico e profissional o conduziram ao restauro da Igreja de S. Domingos?**

Eu fui das primeiríssimas pessoas neste país a tirar uma pós-graduação em recuperação e preservação do património. Na altura, eu acabei o curso em 1977, no mesmo ano que uma data de gente conhecida e amigos meus como o João Luís Carrilho da Graça, Manuel Graça Dias, que já morreu, José Manuel Fernandes. Nessa altura ninguém queria saber do património, e havia apenas, em toda a Europa, três sítios onde se podia fazer uma pós graduação, que eram: York, em Inglaterra, que era talvez a que menos me interessava, até porque eu não tinha um nível de inglês muito bom; havia a do ICCROM de Roma; e havia a da Bélgica, que na altura era em Bruges. A de Bruges era talvez mais fácil de concorrer a uma bolsa e foi para lá que eu fui, não fui logo aceite no primeiro ano, fui só no segundo ano. E estive lá no ano letivo de 1979-1980, nessa altura eu ainda estava a trabalhar no GAT de Valença do Minho, depois vim, ainda estive mais um ano e depois a DGEMN abriu concurso em 82 e eu fiquei em 1º lugar e entrei para a DGEMN onde fiquei até à sua extinção em 2007. Nessa altura, passados uns anos, eu entrei em 82, em 93 fui para chefe de divisão e em 94 fui para diretor regional dos monumentos de Lisboa.

Quando eu fiz S. Domingos foi exatamente... ainda não era chefe de divisão, melhor dizendo: acabei a obra já como chefe de divisão. Como é que S. Domingos aparece?... aparece no percurso normal de quem, enfim, de quem está habituado a essas coisas... A praxis da DGEMN era fazer obras de conservação, manutenção, restauro em património classificado, público. Isso é importante, público, não fazíamos no privado. Salvo raríssimas exceções, por exemplo no paço ducal de Vila Viçosa que não era público, era da Casa de Bragança. Mais tarde até fui eu que me mexi para que se fizesse no Palácio de Fronteira que também era privado e foi assim que surgiu a obra.

Aquilo foi assim: a igreja como sabe ardeu em 1959. Em 59 não se sabia muito bem o que é que se havia de fazer daquilo, era uma igreja muitíssimo importante, porque era ali que os reis eram entronizados, e enfim, era a maior igreja de Lisboa (era e é) e estava no centro de Lisboa. É curioso porque ainda hoje, nós vamos às outras igrejas do centro que têm missas diárias, às vezes têm duas por dia, aquela é tipo sessões contínuas, como nos cinemas antigos, tem sempre imensa gente, aquilo realmente é um sítio que no meu entender tem um carisma qualquer para o bom e para o mau... enfim é uma coisa com muita força. Mas voltando agora ao processo, o processo foi... em determinada altura o Diretor Geral teve um pedido para fazer alguma coisa, isto porquê? Porque quando a igreja ardeu em 59, não se sabia muito bem o que é que se havia de fazer, uma reconstrução estava absolutamente fora de questão, ao idêntico como é óbvio, ninguém ia fazer tetos pintados à maneira do século XVIII nem refazer aquela talha toda - nem se sabia como é que era, porque nem um levantamento havia, havia algumas fotografias, algumas pinturas etc... então o que é que se fez?... Limparam aquilo tudo, estou



a falar de 59, tinha eu 7 anos quando aquilo ardeu - eu lembro-me de ver nos jornais e tudo aquilo comoveu muito o país, foi 2 anos antes salvo erro do teatro D. Maria que está ao lado que também ardeu de seguida. Bom, o que fizeram na altura foi limpar, tiraram o entulho todo, puseram uma cobertura provisória em chapa ondulada, numa estrutura metálica assim muito pobre, frágil, era uma cobertura de duas águas, e por dentro ficaram aparentes também essas duas águas planas, que estavam forradas a um material que já não existe que era o antepassado do gesso cartonado, chamado estafe - que só havia em duas cores, em branco e em verde - não sei porquê escolheram o verde, que era uma coisa horrivelmente feia, percebe? Horrivelmente feia porque era um verde anos 50, daquele muito feio, muito feio, muito feio. Que ainda por cima era um material que envelhece muito mal - como todos os materiais desse tipo - o que é que acontece?... Aquilo são placas de estafe que têm 1m por meio metro - ou qualquer coisa do género, já não me lembro bem - e claro que com o tempo, isto foi em 59, aquilo foi montado em 60, imagino eu, passaram-se os anos 60, passaram-se os anos 70, passaram-se os anos 80, e no final dos anos 80, princípios dos 90, cada vez caíam mais placas, até que a última, diz-se - eu não vi - que aquilo ia caindo ou caiu em cima duma senhora que estava na missa ou a rezar o terço ou qualquer coisa, e aí foi assim um bocado, enfim, aquela atitude já é demais, tem que se fazer qualquer coisa.

Então, nós na DGEMN reunimos todos, os arquitetos, tínhamos assim uma espécie de *brainstorming*, que não era usual, só às vezes é que se fazia quando eram coisas mais... enfim, mais específicas, coisas que não eram óbvias. Como você sabe, na prevenção do património, mesmo em restauro, que parece uma coisa simples, nem sempre é óbvio aquilo que se faz, há escolhas a fazer, sobretudo quando tem várias épocas umas encima das outras, às vezes é difícil tomar decisões, nós reunimos mas ao fim da reunião estava toda a gente de acordo que: estava fora de questão refazer o que quer que seja ali dentro, não é, e estava fora de questão também repor aquela cobertura em duas águas. Então optou-se - de resto estava na cabeça de toda a gente - reconstruir, a partir de fotografias, a abóbada. Que era uma falsa abóbada, aquilo que estava lá não era abóbada nenhuma, era uma falsa abóbada feita com asnas, com madeiras, e forrado àquele sistema de como era o gesso laborado, trabalhado e pintado, não era, com crina de cavalo no meio... De maneira que, o que nós fizemos foi repor a volumetria, logo aí a igreja melhorou imenso, mesmo quando aquilo estava tudo em branco, foi feito em pladur não é, quando estava em branco, antes de ser pintado, aquilo ganhou logo, respirou logo outra coisa porque se estava a devolver a volumetria ao imóvel, percebe? Não se estava a devolver a imagem - nem estava na cabeça de ninguém devolver a imagem - mas devolver a volumetria, que é muito mais importante, devolver o espaço, ou seja, o espaço voltou a ser rigorosamente como era antes do incêndio.

A grande dúvida que se levantava era: que estrutura é que se usava ali? Se seria metálica, se seria de madeira? Curiosamente, o preço na altura era mais ou menos idêntico, a madeira até era um bocadinho mais barata, coisa que hoje se calhar já não seria assim - na altura ainda era. A madeira tinha a vantagem de se estar a utilizar um material "original". O que é que pesou para o metal? Foi a rapidez, porque o metal era muito mais rápido do que em madeira, e também, sobretudo, o medo de que houvesse outro incêndio. Então lá se optou por se fazer uma estrutu-

ra metálica forrada a pladur - pladur grosso, bom, não é aquele ordinário. Andou-se a ver o que é que havia que pudesse suportar aquilo, etc... Eu por acaso devo confessar que ao principio - todos temos duvidas, quando estamos a fazer coisas, eu tenho imenso medo ainda hoje – duma questão que vem da arquitetura contemporânea e não da arquitetura antiga, que é o envelhecimento dos materiais... É um tema que a mim me toca muito, mais pela negativa, eu não consigo, por mais que veja um edifício qualquer contemporâneo, fantástico e etc., mesmo dos grandes arquitetos, eu começo logo a imaginar como é que ele vai estar dali a 10 anos, e a arquitetura moderna, materiais modernos, envelhecem muito pior do que os antigos. Quando agente tem por exemplo uma fachada em aço inox, ela é inox quando acaba de ser feita, porque passados uns anos, aquilo começa a babar a um canto com ferrugem, noutro é humidade que também corre, outro é que com a ação do sol que começou a levantar e a ondular, quer dizer, e eu confesso que, agora voltando à igreja de S. Domingos, que a aplicação do pladur como material moderno que era, eu tinha alguns receios, mas o que é certo é que também fomos para uma espessura um pouco mais saliente, já nem me lembro, já foi há quase 30 anos... não me lembro bem, sei é que o material, por acaso, eu de vez em quando passo por lá para ver e aquilo tem-se aguentado muito bem.

Agora, como é que apareceu a pintura... Aquela pintura não é a minha ideia original, a minha ideia original era fazer uma pintura contemporânea, ou seja, eu imaginei.... Hoje em dia os pintores já não pintam tetos como antigamente, e eu pensei que seria muitíssimo interessante, pedir a um pintor contemporâneo que pintasse o teto, não digo como o Michelangelo pintou o teto da capela sistina, de montar um andaime e ele andar a pintar, porque são 2000 m<sup>2</sup> de área, se andassem ali com um pincelzinho mais de lá saiam, mas hoje há técnicas modernas, projeções e colagens e qualquer coisa, não sei... que poderia ser interessante e ainda hoje penso isso, tenho pena de não ter sido feito, levei lá 3 pintores - não vou dizer nomes - 3 pintores contemporâneos, eu imaginava na altura, isto era a altura em que a Paula Rego pintava aquelas figurinhas pequeninas e imaginei aquilo tudo um bocado como ela fez - mais ou menos na mesma altura ou a seguir, pintou, o célebre painel que está na cafeteria da National Gallery em Londres, cheio de figurinhas em azul e branco como nos azulejos - e eu imaginei, sei lá, umas cenas quaisquer religiosas, pintado, uma anunciação, aquelas coisas, aqueles temas todos, podia ser engraçado, ou episódios da vida de S. Domingos ou o que fosse. O que é certo é que todos os pintores que contactei ficaram aterrados com a ideia, aterrados, que é o termo: “Ai, é muito interessante, mas não vais arranjar ninguém para fazer isso” – o medo sobrepôs-se a tudo. E eu pensei, bom, vou pela solução mais básica, e a solução mais básica o que era? Era ir aos restos de pintura que ainda estavam lá - e estão - de pintura mural com o suporte de estuque como nas pinturas de século XVIII joaninas, estavam lá e as cores que lá apareciam, eram de cal com pigmentos naturais, e eu pensei, vou fazer a mesma coisa, vou usar estes pigmentos que estão aqui - que eram ocre e aquele arroxado que é manganês, não confundir manganês com óxido de ferro, que são muito semelhantes, mas o manganês é muito roxo, aparece nos azulejos, é muito roxo, praticamente cor de vinho, então com aqueles dois, comecei... pensei, bom vou fazer só um esponjado para não ser pintura lisa que não reverbera nada, não tem graça nenhuma, e assim foi.

Teve graça porque montaram-se os andaimes e etc., arranjou-se

uma equipa e aconteceu uma pequena desgraça, logo no princípio. As pequenas desgraças, para quem trabalha em obra estão sempre a acontecer, quem disser o contrário é mentira, mas às vezes há desgraças que aparecem assim, quase que de propósito, como Deus a escrever direito por linhas tortas. E então o que foi? Eu sabia que queria juntar os dois pigmentos, mas com mais manganês do que ocre, e expliquei isso aos pintores, eles começaram a pintar do coro em direção à capela-mor, até porque era mais fácil porque no coro, o andaime era mais pequeno. E eu disse: “amanhã não posso cá vir, depois de amanhã venho cá.” Pensava eu que depois de amanhã chegava, estava o andaime e que eles tinham feito um bocadinho para a amostra, já me tinham feito um tramo inteiro, muito claro, pior, já tinham andado com o andaime para cá para baixo eu disse “Ai meu deus! Eu não acredito!” Aquilo feíssimo, muito claro, muito amarelo, etc. etc. Bom, mas eu... há pessoas... tenho colegas meus, que quando trabalham e alguma coisa sai mal ficam furiosos, mandam tirar tudo abaixo, “porque está não sei quê, vamos fazer tudo de princípio”. Eu, tento sempre dar a volta e reintegrar sempre as coisas, e olhei para aquilo e disse assim, “calma, vamos fazer o seguinte...” eles fizeram então uma amostra daquilo que eu queria, “e vamos fazer assim: os três primeiros tramos vão ser como se fosse um degradê, no segundo tramo poem mais manganês, no terceiro mais manganês ainda, e só a partir do quarto é que fica igual” e assim foi, e por acaso resultou bem, porque como ficou próximo do óculo... eu tenho um colega do Porto, arquiteto, que me disse, “Ai que ideia gira que tiveste aqui, por mais claro junto ao oculo, dá-lhe ali um toque fantástico” – foi daquelas coisas que nascem por mero acaso, não é? Mas resultou bem. Pronto, e assim foi. E depois foi uma igreja que tem tudo que ver com o tal carma que se falou, que atrai imensa gente, e obviamente atrai, não pela minha intervenção mas porque o sítio, como é uma ruína, tem uma carga simbólica e cenográfica extraordinária, aquilo é um cenário de ópera, e isso atrai imensas pessoas, e atrai também muita gente ligada ao restauro e de vez em quando telefonam-me ainda e eu penso: “isso já tem 30 anos” já nem posso ouvir falar naquilo e a história foi assim. A obra do teto foi logo muito rápida, salvo erro, foi feito durante 93, ela só foi dada acabada uns anos depois porquê? Não pelo teto, mas porque a empreitada previa também arranjar outras coisas, o claustro, mais isto e mais aquilo... miudezas cá fora..., mas o teto foi acabado em 93, já lá vão 26 anos.

### **Como sente a sua autoria na igreja de São Domingos?**

A DGEMN tinha uma coisa curiosa... era muito... não havia, digamos, quintalinhos, toda a gente falava uns com os outros dum modo geral, não quer dizer que não haja exceção, mas a decisão da reconstrução não é minha, é coletiva, como é óbvio. O que é que é meu? É o acompanhamento da obra, e o acompanhamento foi uma coisa muito chata, porque às vezes aparecem ali coisas, e durante a obra tive sustos imensos. Logo a começar por um susto, físico digamos, hoje era impossível fazer aquilo... quando aquilo estava tudo a céu aberto, ao princípio, tinha que se ir ver uma coisa lá acima à platibanda, e nós - quem ia - fomos içados pela grua dentro numa espécie de balde, eu fiquei aterrado, mas não disse nada, claro, e fomos içados 19 metros com aquilo tudo a balouçar. Mas houve uma coisa que correu mal, enfim, é daquelas surpresas, enfim, já tive coisas piores... há surpresas sempre, e há sobretudo... a gente não pode ter a veleidade, mesmo quando se é novo então, nem pensar, e quando se é velho, que é o meu caso então nem pensar

também, que é a veleidade de poder monitorizar tudo, ou seja que no projeto nós conseguimos detetar a tempo todas as dificuldades que possam aparecer, é mentira. E sobretudo no restauro, o restauro é assim uma espécie de *work in progress* que se está constantemente a ter de afinar e a ter que às vezes arranjar soluções encima do joelho na obra para a obra não parar. Qual foi o grande susto que apanhámos ali? Foi que nós, tínhamos de fazer a estrutura, que são umas asnas metálicas feitas num estaleiro qualquer da empresa e depois vieram montadas, foram levantadas pela grua, só que não nos lembrámos duma coisa que é óbvia, mas às vezes as coisas mais óbvias são as que mais se esquecem, e o que é que era? - Era que a igreja, obviamente, a arquitetura tradicional não era tão rigorosa como é a construção hoje, começa por: a linha da cumeeira do telhado, que é suposta ser horizontal, ali tinha um diferença de 40cm duma ponta para a outra, numa estrutura metálica, você tem que pousar e tem que estar tudo pronto para chegar ali e entrar a cavilha ou o parafuso ou não sei quê, com desvios desta natureza, imagine o drama que não foi para acertar aquilo... Pior! Os diversos tramos que são marcados pelas colunas que ladeiam os altares laterais, não eram todos iguais, e nós não tínhamos um levantamento rigoroso lá encima - obviamente porque ninguém ia a 19 metros com uma fita métrica na mão dentro duma igreja para fazer um levantamento, fizemos a planta a nível de um metro do chão, partindo do principio que para cima seria igual, mas não é, até porque aquilo sofreu um terramoto, a igreja como sabe é muito anterior ao terramoto, não caiu, caiu parece que parte da fachada, e aquilo deve ter oscilado também alguma coisa, e a construção tradicional que já de si não é dum rigor muito grande, pior ainda - ou seja, havia zonas onde as paredes estavam, embora não tivesse problemas de estabilidade, obviamente empenadas, e de repente começa-se a montar as asnas e eu fico aterrado porque as asnas que era suposto ficarem no alinhamento das tais colunas, ao principio estavam mas à medida que ia avançando, iam ficando desencontradas. E depois lá se fez uma tentativa de minorar o efeito indesejado, o que é certo é que hoje, a maioria das pessoas não dá por isso, eu mesmo levei arquitetos na altura lá e dizia, olha, há um erro aqui, vê lá se consegues ver, e ninguém conseguia perceber, percebia eu. E pronto, isso foi o grande drama que houve, mas de resto foi uma obra calma.

**Em relação à pintura, encontrei algumas fontes contraditórias que dizem que a pintura da igreja foi paga pela igreja, isto é verdade?**

Não é bem assim. O que aconteceu foi que havia um padre lá, irmão até dum arquiteto conhecido, que era um daqueles padres cheio de vontade de fazer coisas, e ele não gostava nada daquilo, queria era que agente tirasse o ar de ruína à ruína e fizesse ali tudo pintadinho e douradinho. E então ia sempre fazendo força, "Ai, mas ao menos isto, e às tantas houve um bocado de estuque que tinha caído e ele disse que pagava esse bocado, foi isso e pequenas coisas que depois no fim fui cedendo, que eram coisas sem importância, houve foi pequenas coisas "ai, já agora isto que estão cá". Hoje ainda é pior, na altura as empreitadas não eram coisas que pudessem ser pagas à posteriori, tinham que ser projetadas primeiro, orçamentadas.

### **A instrução para o projeto é pouca, esta era a prática comum da DGEMN?**

Era, eu vou-lhe dizer, eu quando cheguei, não tem nada que ver, para o melhor e para o pior, houve coisas que melhoraram em relação ao que era a praxis antiga e outras que pioraram. Eu quando cheguei à DGEMN, as obras, os projetos, eram muito sumários, eram muito sumários por uma razão muito simples, não era porque as pessoas não sabiam fazer projetos muito pormenorizados, faziam-se pormenores não é, faziam-se pormenores na obra à medida que eram necessários. E isto porquê, porque é que os projetos não estão tão informados? - Porque não eram sujeitos à aprovação em lado nenhum, ou seja, não têm que ir a uma Câmara, não tem que ir a uma DRC, que são muito chatos, e pedem isto e pedem aquilo... como eramos nós a fazer, e sabíamos o que queríamos fazer, era como estar a fazer o projeto para nós próprios aprovarmos, não valia a pena estar a desenvolvê-lo muito, porque sabíamos exatamente o que é que queríamos fazer. À parte também do facto do que se passa hoje em dia, antigamente o restauro era restauro, intervenha-se muito menos, não era uma intervenção total como é hoje. Eu nos últimos anos que tive a DGEMN, tive num júri, iam entrar estagiários ou o que era... sei que entraram vários recém formados e vários, à pergunta, “o que é que no seu entender é a diferença entre uma recuperação e um restauro”, e vários sabe o que é que me disseram? - Uma coisa que nós ficámos aterrados, mas que é uma coisa que ainda hoje está na cabeça de muita gente: “Ai, no restauro não se faz nada, recuperar é chega-se, atira-se tudo abaixo, ficam as fachadas e põe-se moderno por dentro”, pronto, e isto infelizmente, é o que é hoje, não quer dizer que não haja exceção, mas basta ver a Câmara Municipal de Lisboa, com toda a demolição interior de quarteirões inteiros pombalinos, em que vai tudo a eito. Antigamente não era assim, sabe que antigamente também havia muito menos dinheiro, sabe que o dinheiro, como dizia a minha avó: “o dinheiro faz mal a muita gente”, do ponto de vista urbano, e arquitetónico eu tomei consciência disso em Bruges quando estava a estudar lá. Bruges, não sei se conhece, é uma cidade histórica absolutamente preservada, fantástica, e porque é que ficou preservada assim ao contrário daquelas grandes cidades, porquê... porque perdeu a importância económica a partir do século XV, porque antigamente era porto, depois houve açoramento daquela zona toda e deixou de ser porto, perdeu importância, e as pessoas deixaram de ter dinheiro, deixaram de poder mandar abaixo as casas para fazer de novo à moda de cada época, de modo que se foi sempre preservando graças ao pouco dinheiro. Nós vemos aqui em Portugal, com a catrefada de fundos europeus que têm vindo, que tem sido um horror, esse dinheiro tem feito mal a muita gente. Olhe, o próprio Alentejo, nós vamos agora àquelas praças que eram maravilhosas simples e bonitas, hoje transformadas, com repuxos e toda a parafernália urbana. Na altura o dinheiro também era muito menos do que é hoje, de maneira que nós tínhamos de fazer as coisas com parcimónia e não era chegar e atirar abaixo, era o verdadeiro restauro, claro que havia opções muito duvidosas, toda a vida houve, mas basicamente o que se fazia não era nem inventar nada nem, eu estou a falar da DGEMN que eu conheci, não estou a falar da DGEMN dos anos 30, isso é outra questão, mas a que eu conheci que é a dos anos 80 e 90, as coisas eram feitas com muito cuidado e parcimónia.



**O arquiteto Vítor Figueiredo defendia a “mão leve” na intervenção arquitetónica, considera que a sua mão foi leve? Ou sente que a sua intervenção se impõe na pré-existência?**

A minha praxis, ao longo da minha vida, sempre foi mexer o menos possível. Sabe, eu fui formado no espírito da carta de Veneza, que é uma carta que hoje já se considera um bocado ultrapassada, mas que defende sempre a reversibilidade das intervenções. Eu sempre tive muito esse cuidado, se amanhã acharem que nós fizemos uma grande porcaria, possam tirar a porcaria e fazerem o que quiserem a seguir, sem estarem a danificar o edifício. Quando cheguei à DGEMN ainda se fazia muita coisa em betão, eu depois quando fui para diretor, a primeira coisa que comecei a fazer foi a tirar betão. E voltar aos materiais tradicionais ou quando não era possível, ao ferro. As estruturas metálicas são preferíveis ao betão. Deixe-me dar-lhe um conselho, há 2 meses, houve no forte de Sacavém um colóquio sobre os 90 anos da DGEMN, e falei numa coisa que ninguém fala, e você que é arquiteto devia dar um pulo e ir ver. Não é que seja uma obra... nós hoje chegamos lá e sorrimos, que é a intervenção que o arquiteto Amoroso Lopes, pai e filho, da Direção dos Monumentos de Coimbra, fizeram na sacristia da Igreja de Santa Cruz, foi nos princípios dos anos 70 e foi para mim, a primeira vez que se utilizou materiais modernos com uma imagem moderna dentro dum edifício antigo, naquele caso gótico. Ninguém fala disto, acho uma pena, havia uns colunelos que estavam naquela pedra muito frágil da Pedra de Ançã, e eles substituíram a pedra não por pedra nova como é costume, mas por uma viga metálica, assumidamente e pintada. Aquilo hoje, chegamos lá e achamos aquilo muito básico, mas percebe-se que na altura foi uma pedrada no charco, foi a primeira vez que assumidamente se fez uma coisa contemporânea em Portugal, e mesmo a nível europeu, é dos primeiros. Ninguém fala disso, é uma pena, talvez por não ser uma intervenção conseguida, não foi conseguida, mas foi muito importante porque marcou um princípio.

**E o lintel de betão utilizado em S. Domingos?**

Isso é diferente, lintéis podiam-se fazer, um lintel é a viga que dá a volta ao edifício que serve de cimalha e suporte para a estrutura, quando se trata de edifícios mais pequenos, nós preferíamos fazer um lintel metálico, agora com paredes que têm 2 metros de lado é absolutamente impensável, do meu ponto de vista, um lintel a toda a volta, para já ficava com um peso absolutamente absurdo, e depois tinha de se arranjar, você não podia fazer uma peça metálica com 2 metros de lado, tinha que se fazer atravessamentos, furos pontuais, era uma operação muito complicada, e pronto. Mas nessa altura, em que o lintel foi feito, essa foi das últimas intervenções a ser feita em betão, e mesmo assim muito pequena. Tive um problema parecido num claustro em Tomar, não no Convento de Cristo, mas num claustro em que as paredes ofereciam algumas dificuldades e eu não utilizei betão, fiz uma operação mais complicada, aí foi a tal coisa de atravessar a parede com cabos tirantes de aço inox, amarrados do outro lado para conseguir sustentar aquilo, é diferente, a escala do edifício diferente. Se me perguntasse assim, olhe se fosse hoje em dia, voltava a pôr betão em São Domingos? A questão era: não se calhar não ia pôr, mas então o que é que punha, não sei, tinha que ver, tinha que pensar e falar com muita gente, se calhar falar com engenheiros e se

calhar pedir opinião ao LNEC, enfim. Tenho que reconhecer que foi um material que realmente, como outros materiais que apareceram, quando apareceram, pareciam materiais maravilhosos, julgava-se que era eterno, ninguém lhe passou pela cabeça que o ferro que está lá dentro viesse a desaparecer. Olhe muito posteriormente a essa fizemos intervenções pequenas, com um material que se pôs muito na moda nos anos 70 e 80 na Europa, em Itália sobretudo, que foi onde começou e passado 25 anos percebeu-se que era um desastre, é sempre que a partir daí que eu comecei a perceber que os materiais novos, por muito milagrosos que sejam... às vezes vinha um vendedor dizer "Ai este produto é muito bom", e eu dizia, "É novo não é? Então não me interessa. Vocês não me podem garantir como é que ele está daqui a 10 anos ou 20 ou 30" - eu estou-me a referir às resinas epóxicas. As resinas epóxicas foram um material que era assim uma espécie de panaceia que apareceu nos anos 70 em Itália e que aqui também se usou em algumas coisas, sobretudo para consolidação de madeiras. Nós usámos isso nas estruturas dum dos carrilhões de Mafra, em má hora, mas na altura achávamos que estávamos a fazer o melhor possível com tecnologia de ponta, e aliás a obra nem foi feita por nós, como era a questão dos sinos e não sei quê, foram uns holandeses que vieram a defender as epóxicas e nós achámos que sim... o Fórum Romano tinha epóxicas. E o que é que aconteceu depois com as epóxicas? - é que o material original continua a desaparecer com a ação da erosão e não sei quê, e a epóxida está ali para o resto da vida, de maneira que às tantas vai ganhando uma presença maior, cada vez maior. Mas isto só para falar que não há materiais maravilhosos. Bom nada é óbvio também nestas coisas - por exemplo a madeira, a madeira cada vez é de pior qualidade porque já não é seca - é como o bacalhau que já não é seco como antigamente - e cada vez mais há todos os problemas ambientais como a desflorestação, mas pronto é ainda o material nobre por excelência em termos de recuperação. Outro material é a cal, que cada vez mais já ninguém usa, mas pronto.

**Desde o restauro da Igreja de S. Domingos, as políticas de património mudaram significativamente (é ilustrativa a extinção da DGEMN). Na sua opinião, estas mudanças representam uma melhoria na qualidade das intervenções sobre o património arquitetónico?**

De todo! Piorou tudo muito! Disse isso no colóquio, piorou muito no sentido, muitas outras coisas pioraram muito no país, que tem tudo que ver com a aniquilação dos serviços públicos. O que é que isto quer dizer? - é certo que existe o IPPAR, depois o IGESPAR, e agora a DGPC, mas o que esse instituto, onde eu trabalhei também nos últimos 7 anos da minha vida profissional, desde 2007 - depois da extinção fomos integrados no IGESPAR e até me reformar em 2014 estive lá - o que lá se faz é tratar de obras, a política patrimonial, dum modo geral, e depois na prática, a praxis é fazer obras em património normalmente classificado como Património Mundial, são os imóveis que estão afetos. A DGEMN não tinha nenhum património afeto, não éramos donos de nada, fazíamos era duma espécie de mestre de obras, nós fazíamos obras por todo o lado, e isso perdeu-se. Por exemplo, você imagine a quantidade de capelas, você sabe que 70% do património classificado é religioso, tudo quanto era padre duma paróquia remota pedia-nos sempre apoio, esse apoio hoje não há ninguém que dê, ninguém, o que é que isso dá? Dá que mui-

tas vezes são os próprios padres a armarem-se em arquitetos e mestres de obras e tudo. Ou seja, um esforço de 70 e tal anos foi completamente aniquilado só por aquela teimosia de querer extinguir um serviço importantíssimo, de modo que as perspectivas são completamente diferentes, quem diga o contrário está a mentir com todos os dentes.

### **Os arquitetos portugueses tendem a intervir no património com naturalidade evitando teorização e tecnicidade?**

Isso não se pode generalizar, toda a vida houve gente mais capaz que outra, há gente que digamos, que dá mais importância ao património e outros que dão mais importância à intervenção que ao património.

### **Da sua carreira, que projetos destaca?**

O que me tomou mais tempo foi a recuperação do Pavilhão de D<sup>a</sup> Maria no palácio de Queluz, o pavilhão de D<sup>a</sup> Maria é a parte mais recente do Palácio de Queluz, como o nome indica já foi feito no tempo de D<sup>a</sup> Maria I, e é logo o primeiro volume que aparece quando nós vimos do IP5. Foi a partir dos anos 50, considerada a casa dos chefes de estado estrangeiros que vinham em visita oficial a Portugal, a Rainha de Inglaterra pernoitou lá, enfim... mas hoje em dia já não é utilizado, primeiro porque o IC19 é absolutamente impraticável, não se vai levar a Rainha de Inglaterra pelo meio do IC19, e em segundo, o peso das representações diplomáticas mudaram muito ao longo do tempo. E aquilo é como se fosse um pequeno hotel. É um edifício que foi todo reformulado em meados dos anos 50, quando o estado português decidiu transformá-lo exatamente na residência e estava afeto à presidência da república, e está ainda e depois estive em obras nos anos 80, porque estava num estado calamitoso, enfim as casas de banho estavam absolutamente... enfim... imagine, 30 e tal anos depois... e então eu fiz um grande trabalho aí não só de renovação mas também de restauro e isso demorou-me alguns anos. Projeto e obra foi talvez, foi também dos que me deu mais gozo fazer. Porque meteu decoração também, que é uma coisa que por acaso gosto, mas mexeu com tudo quanto era especialidade, não só da parte estrutural, com engenheiros civis e eletrotécnicos e etc., como também restauradores de pintura, paramentos, talhas, etc. foi um trabalho muito interessante, gostei muito. Mesmo antes disso trabalhei para o palácio de Queluz

Depois gostei muito dos 7 anos que estive na Ajuda para o IGESPAR e depois para a DGPC, tive sobretudo, o Convento de Cristo, talvez o meu imóvel preferido de Portugal, e que tive a sorte de me ter sido atribuído, e mesmo assim, no IGESPAR gostei de algumas coisas do que fiz como consultor apenas, por exemplo, há um projeto que não é meu, não fui eu que desenhei, dei a ideia e foi seguida, quer dizer, foi adaptada, e que resultou muito bem, estou muito contente com isso, é muito cenográfico, que é o novo arranjo do terreiro do Convento de Mafra, que agora se diz Palácio Nacional de Mafra mas que no meu tempo era Convento.

Toda a vida fiz pequenas coisas.

### **As suas obras foram dum paliativo, ou obra nova?**

As duas coisas. Muito do património do qual tomávamos conta, eram serviços públicos, porque por exemplo, o MNE está instalado num palácio importantíssimo que é o Palácio das Necessidades, ou seja aí, há 2 tipos de trabalho a fazer, é a parte patrimonial propriamente dita, que envolvia restauro, e por outro lado, assegurar o normal funcionamento duma instituição que está viva, está lá, e precisa de funcionar. E às vezes é precisa uma sala de reuniões e é preciso adaptar isto para sala de reuniões, ou mais uma casa de banho para não sei quantos gabinetes para transformar a antiga copa que já não é servida em arquivo, enfim...

Trabalhei muito no Palácio de Belém sempre com esse espírito de estar a assegurar um funcionamento em termos de espaço condigno e funcional, sempre com a parte patrimonial atrás e isso é sempre mais complicado, é óbvio, querem ares condicionados, querem isto, querem aquilo, não é óbvio arranjar soluções que contentem toda a gente.

## ANEXO 2

### ENTREVISTA À DR<sup>a</sup> MARGARIDA ALÇADA

#### **Esteve presente em Cracóvia?**

Não, não estive, já não me lembro porquê, lembro-me que era para ter ido mas à última da hora, por algum motivo, não consegui ir. Ainda assim estive em Nara em 1999, de onde saiu o documento que depois serviu de base para Cracóvia. A DGEMN recebe como Diretor-Geral no final dos anos 80 uma pessoa com uma visão completamente diferente do património, que existia até aí, que foi o engenheiro Vasco Costa. A sua visão do património introduziu na DGEMN conceitos muito inovadores para a época e que depois se vieram a mostrar como acertados e seguidos nos outros países, e por essa razão nós participámos em várias cimeiras de património e em vários congressos internacionais, como convidados, e em vários documentos internacionais que depois desembocaram e deram origem à carta de Cracóvia.

#### **Como é que o seu percurso académico e profissional a conduziram à DGEMN?**

Eu sou numa área completamente diferente da área tradicional da DGEMN. Eu fui para a DGEMN nos anos 80 – era a única mulher, em primeiro lugar, e era a única pessoa que tinha uma formação completamente diferente do corpo técnico da DGEMN, que era essencialmente constituído por arquitetos e engenheiros, que faziam restauros propriamente ditos e mais não faziam que isso. Eu tinha uma formação noutra área, uma formação na área da comunicação e da informação. Quando fui para a DGEMN, por acidentes do destino, como eu costumo dizer, por estrelinhas que os deuses de vez em quando põem no nosso percurso (porque foi perfeitamente acidental) entendi que a DGEMN tinha um valor patrimonial muito para além das intervenções no património que estritamente fazia – que era um conjunto documental riquíssimo que não estava a ser utilizado e que poderia constituir um valor enorme, não só para a intervenção no património enquanto informação útil, mas também como património em si próprio.

Quando eu cheguei à DGEMN, hoje parece tudo muito engraçado mas realmente foi a realidade, a DGEMN tinha um sótão cheio de pacotes atados que era chamado o “arquivo morto”. Esses pacotes continham os processos de intervenção no património ao longo de um século, ora bem, eu comecei por ler esses quilómetros de prateleiras (quando comecei a contabilizá-las digitalmente contabilizámos 7km de prateleiras). Portanto estou a falar-lhe dum espólio enorme, contabilizámos cerca de 500 000 desenhos, e um milhão de fotografias, portanto era um espólio valiosíssimo que não estava tratado nem trabalhado, estava arrumado e não era utilizado - porque como não estava catalogado era impensável ser encontrado quando era preciso.

Eu entendi que este seria um trabalho muito interessante para o país. Comecei a estudar o que se fazia nesta área lá fora e percebi que existam alguns inventários de património ainda em sistemas muito rudimentares, não informatizados, mas comecei a tentar conhecer e fui



conhecer diretamente (às minhas custas mas consegui fazê-lo, e também a isso estou grata aos deuses por terem-me permitido isso). Fiz uma viagem a Inglaterra, fiz uma viagem a Paris e consegui ter umas visitas privadas muito gentis por parte dos diretores dos inventários dos países que visitei. Percebi que realmente eles estavam a trabalhar a documentação e a informação tal como eu tinha pensado que deveria ser feito, ou pelo menos nos moldes que pudessem ser úteis – nessa altura ainda estavam a fazer microfichas num sistema muito rudimentar com as fichas escritas à mão, portanto ainda estávamos longe da informatização e longe das bases de dados.

Contudo, eu achei que valia a pena começar a criar um corpo de informação que pudesse ser utilizado com alguma facilidade quando os arquitetos faziam intervenções, podiam saber o que tinha sido feito antes, qual a documentação existente, e por outro lado, podia ser registada a intervenção que a cada momento se ia fazendo no próprio conjunto das fichas que comecei a trabalhar. Tive muita sorte porque encontrei pessoas no meu caminho muito abertas a este tipo de projeto que era pioneiro, e que portanto era de difícil aceitação por parte da tutela. Mas consegui trabalhar com muitas pessoas das universidades que se disponibilizaram para começar a criar este corpo de fichas, e que neste momento são pessoas que são professores de universidade, muitos deles, e depois mais tarde o Ricardo Agarez igualmente. Muitos deles trabalharam neste início do inventário do património e iam recolhendo fichas com alguma informação adicional para além daquela que estava contida nos tais arquivos mortos, e eu fui juntando alguma informação que me parecia relevante para a intervenção no património, como a investigação histórica feita pelos historiadores e feita mais na área da história e da história da arte – que não era uma área existente na DGEMN quando eu iniciei, mas que eu achei que era importante começar a ser recolhida juntamente com essa informação documental.

No final dos anos 80, quando o eng. Vasco Costa veio para a DGEMN eu apresentei-lhe este projeto, ainda muito frágil e muito primário, e ele achou uma ideia muito interessante e deu todo o apoio para que este projeto fosse desenvolvido. E consegui convencer a tutela a investir neste projeto e a levá-lo para a frente com outra dinâmica, já recolhendo a informação em base de dados, já com intenção de poder abrir ao público – que nós pensávamos que era uma coisa importantíssima, que os investigadores pudessem ter esta informação disponível para a usarem - e já com metodologias depois nos anos 90 que se foram tornando em metodologias muito avançadas a nível europeu naquilo que se estava a fazer na área da documentação e da digitalização.

Nós fomos pioneiros em muitas destas áreas, fomos os primeiros que começámos a fazer bases de dados intercomunicantes, podendo saltar duma base histórica para uma base técnica e para uma base documental, que foi uma coisa verdadeiramente pioneira – França uma vez pediu-me uma entrevista para poder explicar que coisa é que nós estávamos a fazer tão extraordinária, que conseguíamos saltar dumas bases de dados para outras; e conseguimos fazer algo muito inovador, que apresentámos ao mundo inteiro em congressos e conferências que demos sobre a digitalização dos desenhos. Isto para si é importante (e percebe porque é que é importante), que era a digitalização dos desenhos técnicos sem perdermos as escalas não era uma scanarização, era

uma digitalização sem perda de escalas, obviamente muito importante para o trabalho em arquitetura, porque os desenhos podiam ser usados para projetos – portanto isto foi uma coisa verdadeiramente pioneira e por grande sorte que tivemos em encontrar uma empresa portuguesa que quis especializar-se nos EUA e quis chegar à descoberta de como é que isto se podia fazer. Nós chegámos a digitalizar peças com metros e metros de comprimento, sem perder escalas num único desenho que tanto passava na internet num ecrã, como podia ser utilizado para projeto – é o caso da cordoaria que tem já não me lembro... 70 metros de comprimento ou algo deste género. Portanto, estamos a falar de soluções tecnológicas muito inovadoras e que eu tive a sorte de realmente ter colaborado neste trabalho e neste projeto e ter, por um lado, os arquitetos a terem a informação para trabalharem e estar a exigir que ela fosse digitalizada e catalogada de forma correta para poder ser útil, e por outro lado poder ser facilmente acessível. Só depois na internet, desde os anos 90 é que começámos a ter a internet e a poder disponibilizar na internet, mas ainda antes da internet já tínhamos um serviço aberto ao público no Terreiro do Paço onde em versão digital e em base de dados estava toda a informação disponível nos arquivos e podia ser consultada.

#### **O SIPA é anterior a NARA e a Cracóvia?**

Sim, é. O SIPA foi começado rudimentarmente no final dos anos 80 e abriu ao público em 1993, portanto, ainda é antes de NARA.

Em Nara já se falava duma coisa que nós já estávamos a fazer que era saltar do conceito de monumento para o conceito de núcleo urbano. Quando começámos a fazer o inventário foi estritamente sobre os imóveis classificados, que eram aqueles sobre os quais a DGEMN fazia intervenções, mas no final dos 90 começámos a perceber que não fazia sentido tratar o imóvel isolado, sem a sua envolvente e sem o núcleo urbano de que fazia parte em certo modo. Depois começámos a fazer para além do inventário do imóvel isolado, o núcleo urbano. Os conjuntos urbanos que isso sim, já tinha que ver com os conceitos de NARA, os conjuntos urbanos que formavam os chamados centros históricos das cidades. Começámos a criar uma outra base de dados que se ligava com a primeira mas que era distinta e autónoma, que era a base de dados dos conjuntos urbanos, que registava o núcleo, quanto ao seu estado de conservação, quanto às técnicas construtivas, quanto à época de construção, os elementos arquitetónicos mais importantes, e fazíamos uma coisa em que também fomos pioneiros, e que conseguimos chegar com um pequeno grupo que comigo trabalhou, o arquiteto Lobo de Carvalho, e a arquiteta Laura Figueirinhas que chegaram a um processo de registo fotográfico métrico dos imóveis, isto na época também foi altamente inovador – chegámos a dar cursos no ICCROM sobre o modo como fazíamos isto. Em NARA isto também foi visto como algo muito inovador. Nós fazíamos levantamentos muito rápidos, métricos, dos alçados urbanos, isso permitia-nos registar as cidades. Eu já não sei muito bem quando fizemos o registo da Baixa Pombalina, mas sei que nessa altura a UNESCO ficou perfeitamente espantada com o dossier que apresentámos, porque nós tínhamos levantado a Baixa Pombalina toda em alçados fotográficos métricos retificados.

**Sente que as bases de dados ajudaram à melhor instrução dos processos por parte dos técnicos da DGEMN? O arquiteto José Fernando Canas justifica a magra instrução dos processos com a filosofia da DGEMN que entendia o restauro com um work in progress com a não necessidade de aprovação dos projetos por entidades externas.**

Eu percebo a posição do arquiteto Fernando Canas porque na verdade a DGEMN tinha uma escola de intervenção no património, tinha uma autoformação dos seus técnicos que não necessitavam uma instrução de processo como mais tarde se veio a mostrar necessário quando as intervenções começaram a ser feitas por técnicos exteriores à DGEMN.

Enquanto na DGEMN havia um corpo de arquitetos e uma escola que lhes permitia fazer as intervenções não digo de forma empírica, mas numa forma fechada em si própria, como instituição, a partir do momento em que a intervenção no património passou para fora da casa, como é o caso da igreja de S. Francisco, aí já seria necessário outro corpo de informação para sustentar o projeto. Posso dizer-lhe que neste sistema que nós fizemos levantamentos métricos retificados, e também no sistema colado ao SIPA que era a Carta de Risco, nós fizemos o registo integral da Igreja de S. Francisco, a minha equipa fez todo o registo métrico retificado de toda a igreja, de todos os tetos, ao milímetro, portanto havia um levantamento feito da igreja, que foi publicado numa das revistas Monumentos, que no fundo servia de suporte ao projeto. Se me disser: não era preciso para a DGEMN, eu digo: era preciso, mas não era tão importante como depois passou a ser a partir do momento em que qualquer atelier de arquitetura passou a intervir no património, nessa altura sim passou a ser necessário ter acesso à informação e ir buscar a informação que estava recolhida num sítio qualquer para poder desenvolver o projeto, sob pena de ter que andar anos e anos a preparar o projeto antes de o poder realizar. E portanto, sim, penso que (tenho a certeza mas fica-me mal dizê-lo) alterou profundamente a capacidade do projeto ser desenvolvido externamente aos projetistas da DGEMN

**Sente que os documentos de NARA e Cracóvia vieram fortalecer estas iniciativas? Esses documentos tiveram efeito em Portugal?**

Não, eu acho que não, tudo o que é à frente do seu tempo não tem muitos impactos no próprio país, é preciso tempo para que as pessoas percebam que não são umas ideias tontas nas cabeças de algumas pessoas mas que são movimentos de pensamento que se vão formando a nível internacional... Eu penso que isto acontece com os estilos e movimentos artísticos, de certo modo há dinâmicas que se vão criando e que mais tarde se tornam num corpo mas é difícil elas terem aceitação no próprio país e junto das instituições que tutelam estes organismos.

Eu penso que não, não tiveram impacto em Portugal, penso que estão hoje a começar a ter impacto, não por Portugal ter participado mas porque começam a vir de fora para dentro, e começam a ser interiorizados cá dentro por que já vêm de fora, e há todo um conjunto de conceitos que foram desenvolvidos nestes períodos, como o conceito de sustentabilidade do património, como o património como recurso económico, há

todo um movimento de conceitos em torno do património que foi evoluindo mas que não posso dizer que os nossos trabalhos tiveram impacto cá dentro, principalmente porque não foram sempre considerados pela tutela como importantes para serem desenvolvidos em Portugal.

Nós tivemos uma fase em que a tutela apostou muito no SIPA, lembro-me duma vez que o diretor do ICCROM veio a Lisboa e me perguntou: “Margarida, como é que consegues convencer o teu ministro a dar-te dinheiro para isto?” - Isto mostra que mesmo lá fora ficaram impressionados por em Portugal ter havido algum interesse da tutela nestas áreas, mas isto foi um período relativamente curto. Quando chegamos ao princípio do sec. XX as tutelas já não consideraram que isto valesse o investimento – digamos que a cultura dos políticos, se me permite dizer isto – acho que a cultura dos políticos baixou de tal maneira que já não houve forma de lhes fazer passar o que poderia significar este investimento... não só para o património! Mas para a gestão territorial, isto hoje está a mostrar-se extremamente interessante e urgente, quando vemos os riscos de incêndio, os riscos de catástrofes, tudo isso tínhamos já em curso em Sistemas de Informação geográfica já com possibilidade de localizar na Carta de Risco toda esta informação, e só hoje é que Portugal começa a falar nisto e a perceber que é importante e que deve fazer. Portanto, não, em Portugal não teve impacto, digamos assim. Fomos uns loucos que nos convencemos a fazer uma coisa que Portugal considerava que não servia para muito.

#### **Os arquitetos da DGEMN recorriam às bases de dados?**

Não posso dar uma resposta generalizada, havia uns que sim, outros que não. Eu acho que o mais difícil para o SIPA na colaboração com os arquitetos não era eles não usarem... eles usavam, o que acontecia é que do meu ponto de vista, o SIPA sempre devia ter estado como esteve na DGEMN até à sua extinção, por uma razão que achava muito pragmática: o próprio sistema devia recolher a informação da própria execução das obras, portanto, devia ser como uma caixa aberta onde em cada momento de obra era registada a informação sobre essa obra. Primeiro porque a obra mostrava imensas coisas que não estavam notificadas na informação – havia as paredes abertas, os materiais expostos, informação riquíssima que durante a obra era possível recolher, isso eu posso dizer que sim. Os arquitetos usavam a informação para iniciarem os projetos, por outro lado, eu tinha sempre muita dificuldade na colaboração dos arquitetos para a contribuição e atualização da informação. Isso sim foi mais difícil, porque entendiam que era uma área que extravasava o projeto e eu tive mais dificuldade em conseguir a colaboração dos serviços de obras para atualizar a informação de cada vez que era feita uma intervenção. E isso era fundamental, e eu defendi sempre que o SIPA devia ser um serviço da DGEMN, várias vezes me propuseram ser um instituto autónomo, e eu sempre defendi que não podia ser, pois para além de ser um instrumento para a DGEMN, fazia parte integrante do trabalho da DGEMN a capacidade de atualizar as bases de dados.

#### **Sente-se satisfeita com a forma como o SIPA funciona hoje?**

Não, é um grande desgosto na minha vida, acho que é um des-

perdício enorme no país, não por ser um projeto que desenvolvi, mas por ser um instrumento que se vai mostrando, na prática, da maior atualidade. Nós sabemos hoje que França construiu um sistema semelhante mais tarde, sabemos hoje que Inglaterra tem um sistema, que não é muito semelhante, mas que se aproxima de certo modo dos princípios destas bases de dados e inventários abertas ao público. Em Portugal a cultura sempre fez uma guerra enorme ao SIPA pelo facto de o SIPA fornecer informação de graça, livre – eu entendi sempre que isto era um investimento do meu país e do meu governo, e que por isso pertencia a todos os portugueses e não era uma informação para estar recolhida numa gaveta mas que era um recurso enorme de informação que tinha sido pago por Portugal, pelo dinheiro de todos os contribuintes, e por tanto devia pertencer a todos os contribuintes e investigadores e sempre forneci informação duma forma gratuita. Esta sempre foi a grande pedra no sapato, porque a cultura sempre entendeu que a informação devia ser paga e vendida aos utilizadores, isto sempre foi um ponto de discórdia muito grande.

O que aconteceu ao SIPA foi entrar em estado de coma induzido, eu costumo dizer... nem está vivo nem está morto, não teve uma atualização. Eu estou neste momento a trabalhar num projeto para a UNESCO e tive que pedir a atualização das fichas todas porque datavam de 2005, quando foram feitas na altura pelo SIPA e não tinham sido atualizadas. Isto num sistema de informação é perfeitamente desastroso, não há informação que possa ser credível se não estiver atualizada e portanto o que tenho consultado no SIPA hoje está completamente desatualizado e desmembrado, as bases de dados foram desmembradas e deixaram de estar em interoperacionalidade, e portanto, aquilo que na altura era inovador, hoje é simples e banal.

Toda a gente lhe recorre, os arquitetos, os investigadores, recorrer recorrem, já não tem é um projeto de informação ao nível do que podia ser hoje, e hoje podia ser o maior da Europa se tivesse continuado com o ritmo que estava a ter na altura. Nós demos formação no ICCROM de 2003 a 2009, demos formação sobre o Sistema de Informação para o Património, qual era o sistema ideal para informação para o património, nos cursos ARIS pagos pela UNESCO e pela GETTY Foundation, portanto se estas instituições consideravam que o SIPA era o modelo que devia ser apresentado numa formação ao mais alto nível, como era aquele curso, aí percebemos que realmente podíamos ter estado à frente nesta área durante muito tempo, se calhar hoje estaríamos, e portanto sim, foi uma perda enorme, como muitas outras que têm acontecido e muitas outras virão a acontecer.

Acho que foi um dinheiro que o estado gastou e uns recursos de financiamento muito elevados, porque o forte de Sacavém tinha umas instalações pioneiras e que receberam na altura espólios dos grandes arquitetos do séc. XX, e que hoje para lá estão... ainda há poucos dias morreu o arquiteto Gonçalo Ribeiro Telles que deu o espólio à DGEMN e que hoje em dia se quiser consultar tem que ir lá vê-lo. Esse projeto dos espólios era interessantíssimo, uma vez que podiam ficar disponíveis para a consulta pública e era nesse sentido que muitos deles nos deram os espólios... Daciano Costa, e muitos dos maiores arquitetos nos deram os espólios, porque perceberam a importância que era os seus espólios poderem ficar abertos ao público e aos investigadores e perdeu-se essa continuidade.



### **Sente que o SIPA contribuiu para a qualidade das obras de restauro sobre património?**

Sinto que contribuiu. Pelo menos enquanto a DGEMN foi viva, posso garantir que contribuiu, depois da DGEMN ser extinta, não lhe posso dizer, porque as obras depois deixaram de ser feitas por um corpo restrito de pessoas, por tanto não há recolha em sítio nenhum daquilo que é feito e do espólio seguinte que é deixado como corpo documental daquele edifício. Provavelmente fica nos gabinetes de arquitetura, e já tive algumas experiências dessa natureza, em que era preciso ir aos gabinetes buscar informação sobre aquilo que foi feito.

### **Sente Que o SIPA é uma herança da DGEMN e que estaria melhor se fosse adotado de alguma forma pela DGPC?**

Eu acho que o problema não se punha na adoção, punha-se na continuidade, poderia ser noutra sítio qualquer desde que tivesse tido uma continuidade e que tivesse mantido a dinâmica que vinha tendo.

Eu penso que a cultura não o adotou, a cultura foi de certo modo obrigada ficar com o forte de Sacavém, acho que mais do que o SIPA, foi preciso alguém que herdasse o forte de Sacavém, foi muito difícil convencer a cultura a chegar lá, várias tentativas que fiz a nível pessoal, porque me fazia a maior pena perder uma equipa que tinha sido formada. As equipas demoram muitos anos a preparar era uma dor de alma estar a ver desmembrar uma equipa que tinha sido treinada e que estava a produzir numa forma fantástica todo aquele projeto e aquela informação. Hoje, se quisermos montar um SIPA, demoramos pelo menos 10 anos a formar uma equipa daquela natureza, as pessoas aprenderam a desenvolver os instrumentos próprios que não havia no mercado e que foram concebidos pelas próprias equipas, metodologias de trabalho que demoram muitos anos a desenvolver. Para fazermos bases de dados é preciso termos a informação muito bem registada, é preciso criarem-se normas de catalogação... isso é um trabalho que demora 10 anos a fazer, portanto se hoje alguém quiser começar um SIPA tem pelo menos 10 anos para criar uma equipa como aquela que a DGEMN criara.

Portanto acho que não, não foi utilizada pela cultura, nem está a ser utilizado pela cultura... está apenas vivo num tal coma que nem morre nem cresce, está ali...

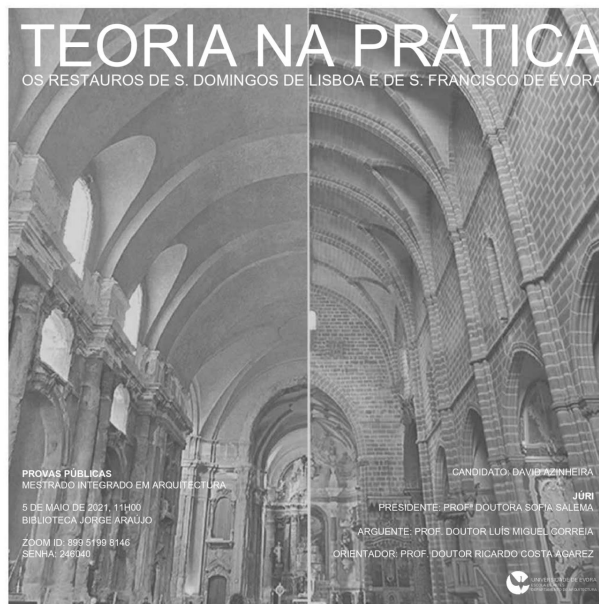
### **O SIPA acaba muito prejudicado pela extinção da DGEMN.**

Sim, completamente, porque perdeu a equipa que o desenvolvia, isto são projetos que são pensados por cabeças mas que depois são desenvolvidos por técnicos e neste momento qualquer pessoa que queira fazer um projeto destes, faz alternativas, melhorias, mas há uma coisa que não é possível fazer, nem para amanhã, nem para daqui a 2 ou 3 anos, que é criar a equipa técnica capaz de fazer aquele trabalho. Isso é que é a grande perda! Porque a informação desatualizou-se mas há sempre forma de a atualizar; teoricamente, desmembrou-se mas do ponto de vista tecnológico há sempre hipótese de voltar a articulá-la, enfim, isso já acho mais difícil. Agora, numa coisa tenho a certeza absoluta: não é possível criar uma equipa para começar a desenvolvê-lo de novo amanhã.

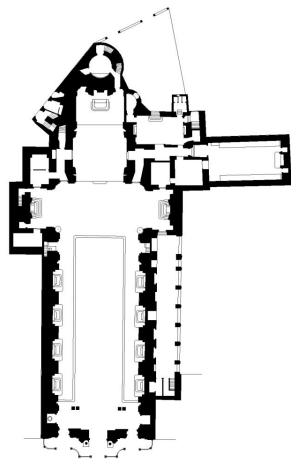


## ANEXO 3

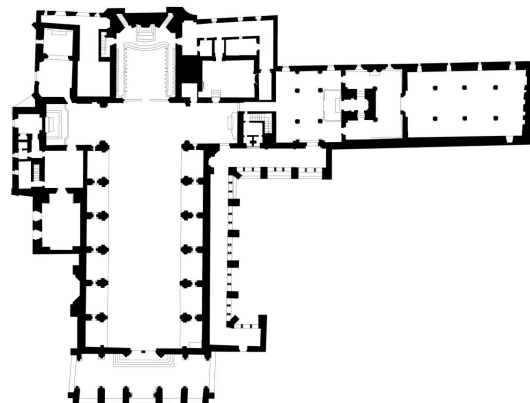
### APRESENTAÇÃO



**Diapositivo 1:** A intervenção arquitetónica é uma atitude criativa, por essa razão surge interligada com um sentimento de autoria, refletindo os valores do arquiteto. No entanto, a intervenção arquitetónica compreende a intervenção no património, que por definição já é rico em valores que lhe são próprios. Daqui se adivinha um confronto de valores, a dissertação que apresento trata desse confronto.



**IGREJA DE S. DOMINGOS,**  
Largo De S. Domingos, Lisboa  
Restaurada entre 1992 e 1996, com projeto de equipa liderada por José Fernando Canas



**IGREJA DE S. FRANCISCO,**  
Praça 1º De Maio, Évora  
Restaurada entre 2014 e 2015 com projeto de equipa liderada por Adalberto Dias

**Diapositivo 2:** A exploração desta questão serve-se de dois casos de estudo, o restauro da igreja de S. Domingos de Lisboa entre 1992 e 1996, e o de S. Francisco de Évora de 2014-2015.

# TEORIA NA PRÁTICA

Conceitos base e síntese histórica da teoria e prática do restauro no contexto da Europa

# TEORIA NA PRÁTICA

Compreensão dos restauros da Igreja de S. Domingos de Lisboa e da Igreja de S. Francisco de Évora

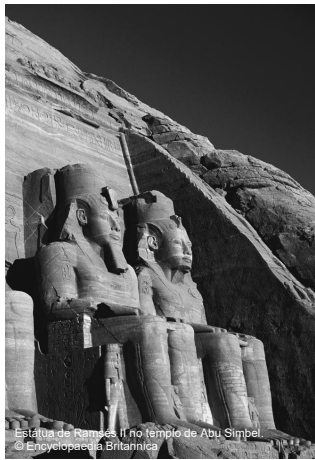
# TEORIA NA PRÁTICA

Confronto dos dois projetos descritos na PRÁTICA com os princípios expostos na TEORIA

**Diapositivo 3:** A dissertação estrutura-se em três grandes capítulos: Na Teoria, são apresentados os conceitos base e faz-se uma síntese da história da teoria e prática do restauro. A Prática, visa o entendimento de ambos os casos de estudo. Na Teoria na Prática são comparados os dois projetos sob o ponto de vista do que foi exposto na Teoria.

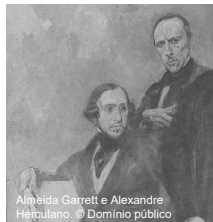
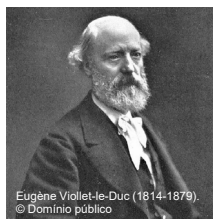
# TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 4:** Teoria.



TEORIA NA PRÁTICA

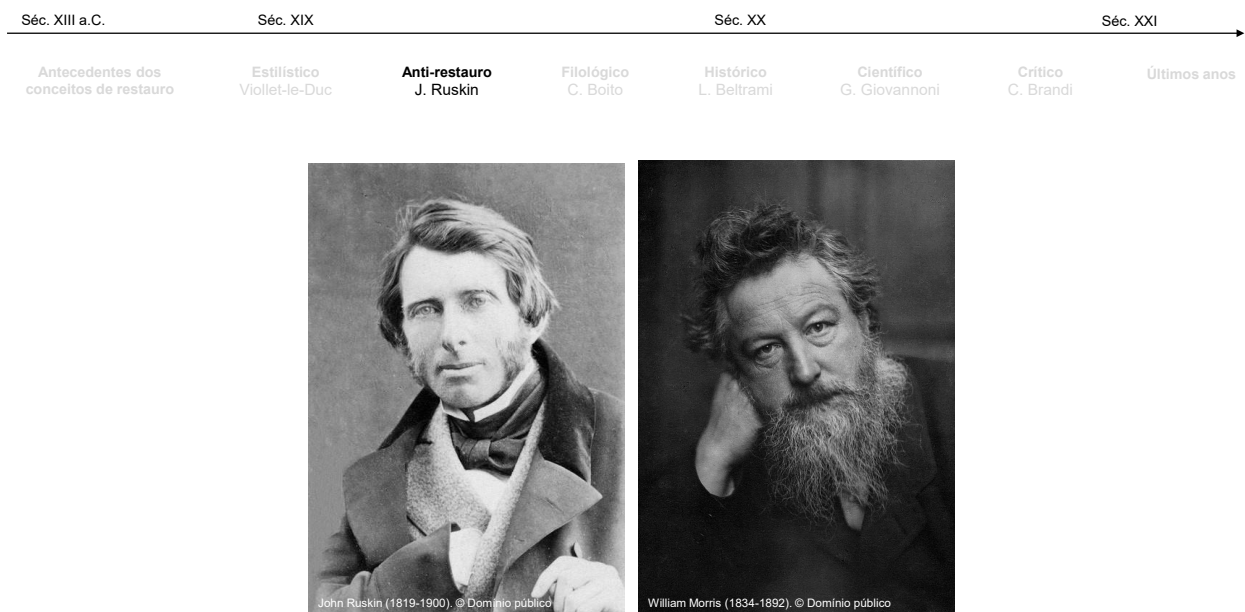
**Diapositivo 5:** A antiguidade não era estranha aos conceitos de restauro, logo no séc.XIII a.C. foi reparada a estátua de Ramsés II no templo de Abu Simbel, mantendo os fragmentos originais.  
 Pelo período medieval tornou-se tendência a utilização dos espólios de monumentos antigos.  
 Do renascimento herdou-se a dualidade entre valor estético e histórico dos monumentos. Deste tempo é a igreja de Santa Maria degli Angeli no interior das Termas de Diocleciano.  
 O Iluminismo veio dar primazia ao valor histórico dos monumentos. Deste período foi o restauro do obelisco de Montecitorio.



TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 6:** A apreciação romântica dos monumentos durante o século XIX deu origem a tendências de restauro estilístico, desta época foi protagonista Viollet-le-Duc, a sua obra mais notável foi o restauro da catedral de Notre Dame de Paris.  
 Em Portugal, Almeida Garrett e Alexandre Herculano, assumem-se vozes ativas na defesa do património. Desta época foi o restauro do Mosteiro dos Jerónimos.





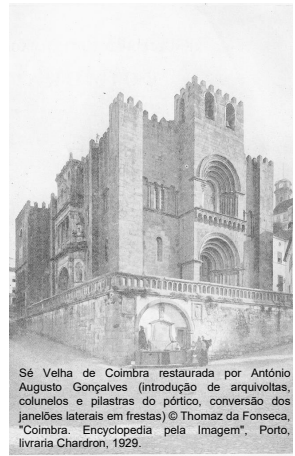
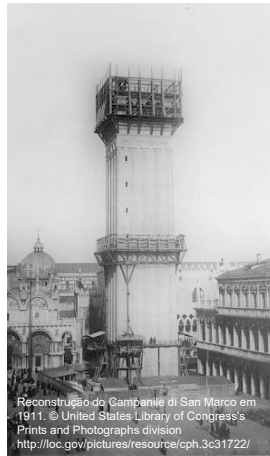
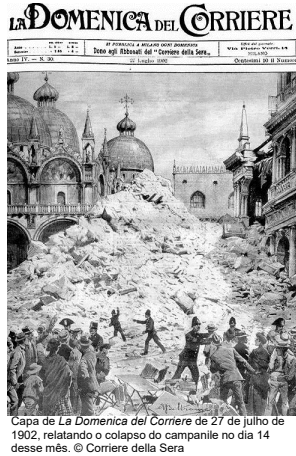
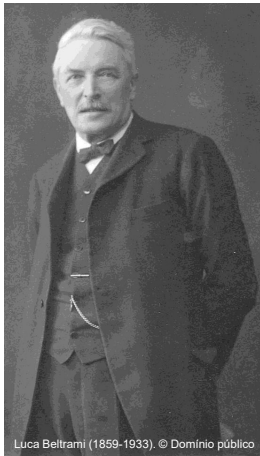
TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 7:** A reação aos restauros estilísticos teve as suas vozes mais fortes em John Ruskin e mais tarde em William Morris que fundou a SPAB, sociedade que se empenhou na luta contra os restauros conjecturais.



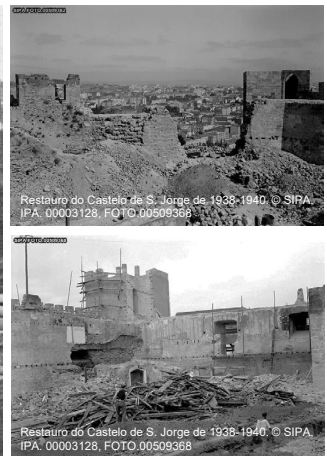
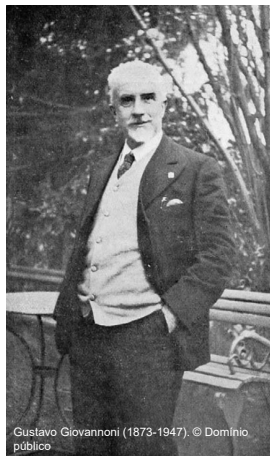
TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 8:** Como fruto do confronto entre as teorias anteriores, Camillo Boito formula o conceito de restauro filológico – entendia-se o monumento como um manuscrito, onde uma modificação pode levar a deduções erradas. Também, Alfredo d'Andrade foi figura de destaque – foi ele o autor do restauro do Pallazzo Madama, em Turim.



TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 9:** Influenciado pelas escolas de Viollet-le-Duc e de Boito, Luca Beltrami apresenta a teoria de restauro histórico que defendia que todas as decisões devem ser tomadas com apoio em documentos históricos, sendo aceites demolições e reconstruções. Da autoria de Beltrami foi a reconstrução Dov'era e Com'era do campanile di San Marco em Veneza.



TEORIA NA PRÁTICA

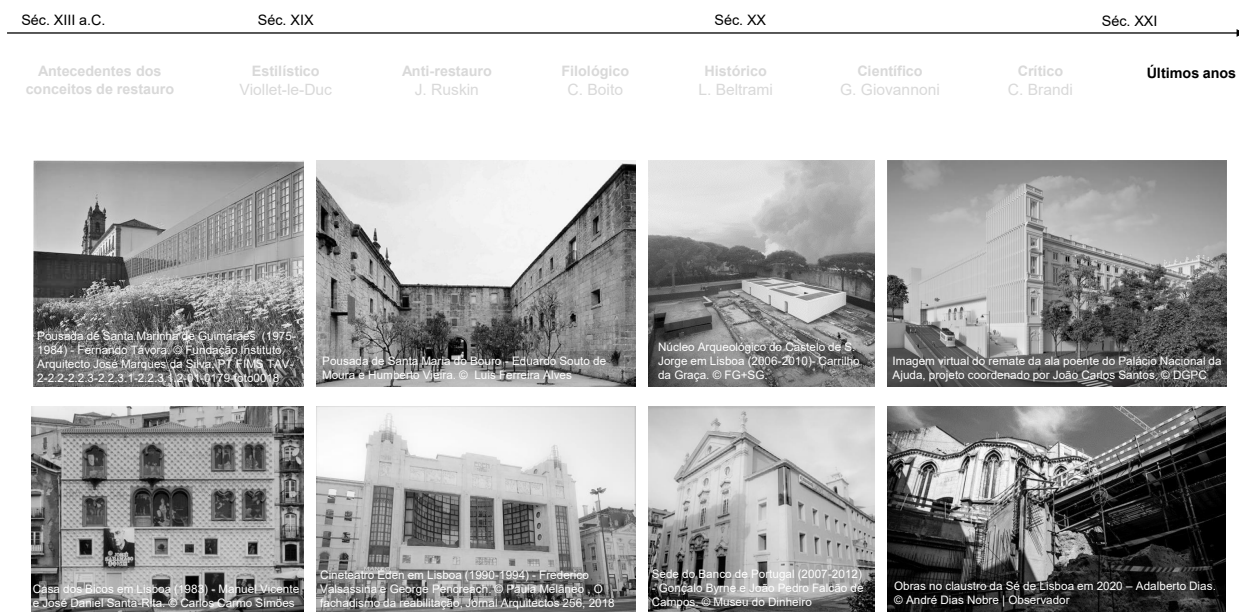
**Diapositivo 10:** Logo no início do séc. XX Riegl publica "O Culto Moderno dos Monumentos" onde divide os valores associados aos monumentos entre valores de contemporaneidade; e rememorativos - O conflito entre estes valores permanece ainda hoje no centro das discussões sobre o tema da conservação.



TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 11:** Após a II Guerra Mundial surge a teoria de restauro crítico aprofundada por Cesare Brandi que defendia a distinguibilidade da matéria nova e que o restauro devia apontar ao restabelecimento da potencial unidade da obra de arte. Esta é a época da carta de Veneza e da intervenção de Carlo Scarpa no Castelvecchio em Verona.

Em Portugal destaca-se o restauro na Igreja do Convento de Santa Cruz em Coimbra, onde se introduziu um pilar metálico pintado a branco.



**Diapositivo 12:** O panorama das intervenções arquitetónicas sobre património em Portugal é pontuado por “obras referência”. A década de 1980 fica marcada pelo projeto de Fernando Távora para a Pousada Mosteiro de Guimarães e pela intervenção na Casa dos Bicos de Manuel Vicente e de José Daniel Santa-Rita. Da década de 1990 foi o projeto coordenado por Souto de Moura para o Bouro. As tendências do fachadismo também se vêm firmar nesta década, com a intervenção no Cineteatro Éden. Na década de 2000, tempo da carta de cracóvia a equipa de Carrilho da Graça fez o projeto para a Praça Nova do Castelo de São Jorge. Da mesma década foi o projeto para a sede do Banco de Portugal de Byrne e Falcão de Campos. Mais recentemente, está a concluir-se o palácio Nacional da Ajuda com projeto do subdiretor da DGPC, João Carlos dos Santos. Assim como o projeto coordenado pelo arquiteto Adalberto Dias sobre o claustro da Sé de Lisboa.

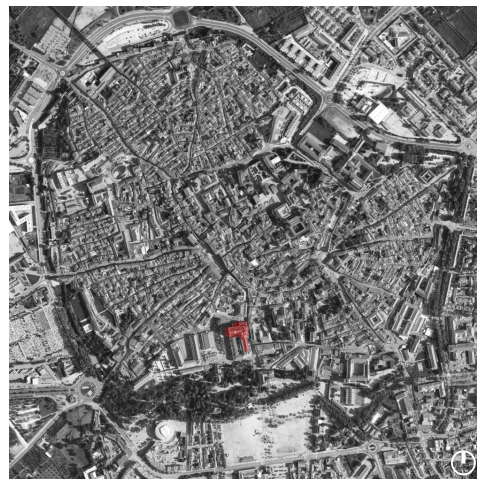


# TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 13:** Prática.



IGREJA DE S. DOMINGOS,  
Largo De S. Domingos, Lisboa

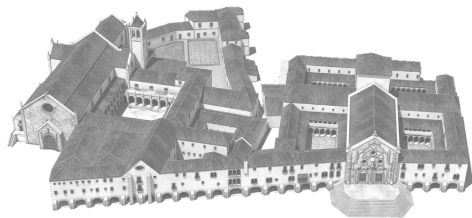


IGREJA DE S. FRANCISCO,  
Praça 1º De Maio, Évora

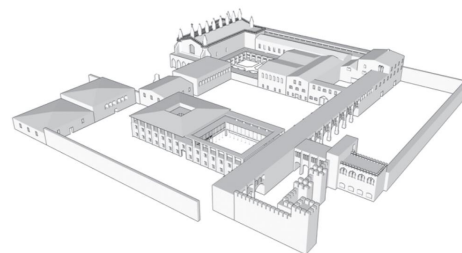
TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 14:** A Igreja de S. Domingos, encontra-se numa área central da cidade de Lisboa, no Largo de S. Domingos, junto ao Rossio e integrada num quarteirão pombalino.

A Igreja de S. Francisco, encontra-se na vertente sul do Centro Histórico de Évora. Integrada em quarteirão oitocentista, e rodeada a norte e a poente pela Praça 1º de maio.



Modelo 3d do Hospital de Todos-os-Santos, 1750. © Museu de Lisboa



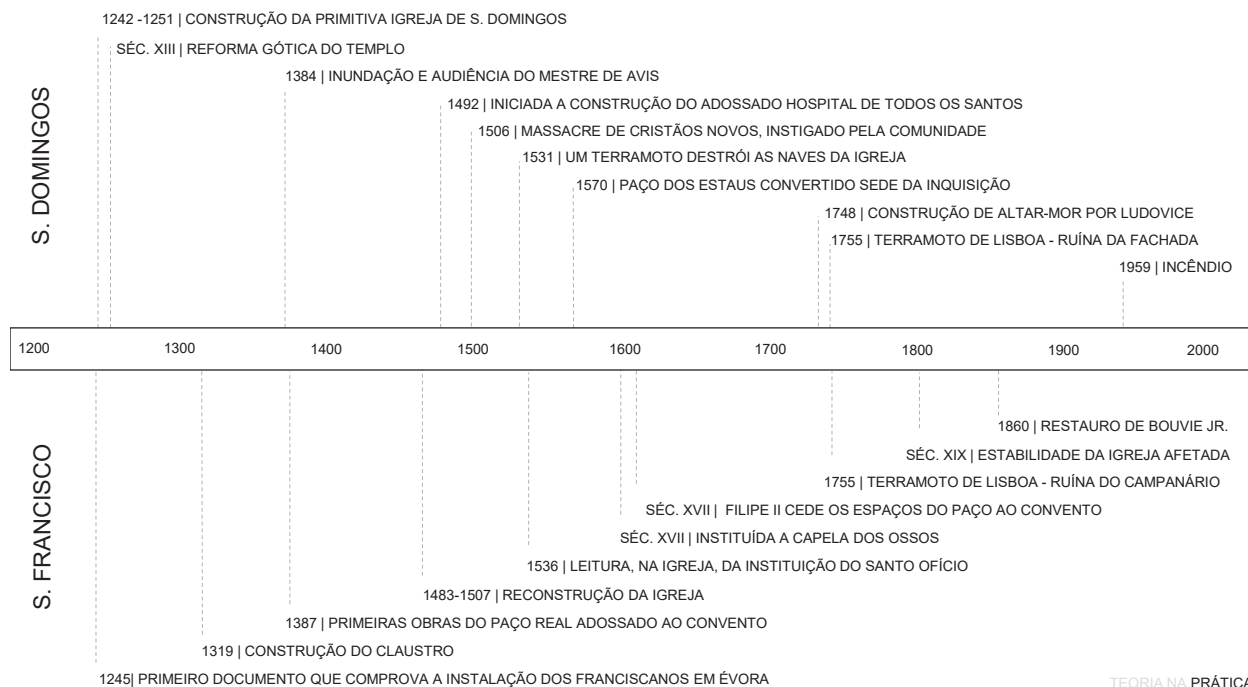
Proposta de reconstituição volumétrica tridimensional do Complexo Real de Évora em 1540. © O Paço Real de Évora. Gustavo Silva Val-Flores, 2014

IGREJA DE S. DOMINGOS,  
Hospital Real de Todos os Santos, Lisboa

IGREJA DE S. FRANCISCO,  
Paço Real, Évora

TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 15:** Durante o séc. XVI. Tempos áureos para os dois conventos, o enquadramento urbano das igrejas era distinto e de grande pujança urbanística. S. Domingos estava integrada no Hospital Real de Todos os Santos, S. Francisco no Paço Real



TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 16:** Existem semelhanças históricas entre as duas igrejas.

Ambas pertenceram a conventos mendicantes; ambas serviram de palco para acontecimentos notáveis da história do país.

S. Domingos foi muito reformada no período barroco e a fachada foi reconstruída após o terramoto de 1755. Passou por episódios traumáticos, como o massacre de cristãos novos de 1506, inundações e terremotos e em 1959 por um grande incêndio.

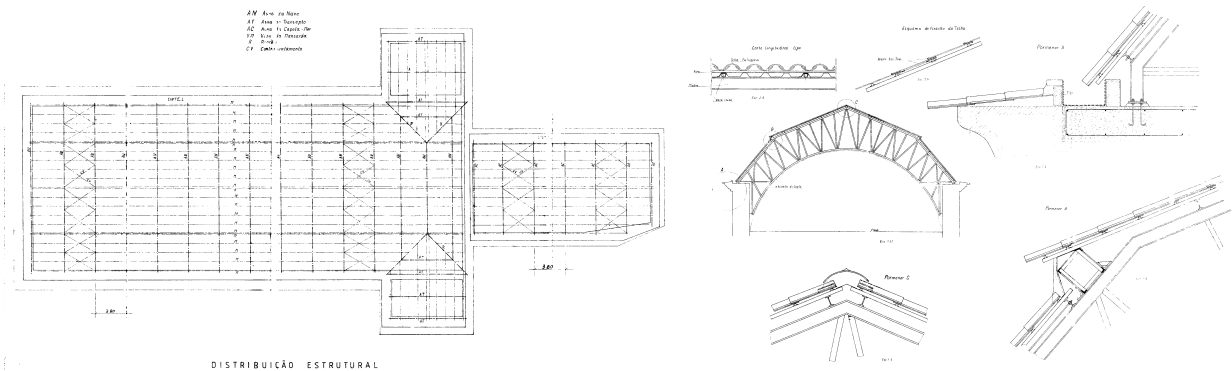
S. Francisco foi reconstruída no séc. XV e entrou em decadência na dinastia Filipina e foi afetada pelo terramoto de 1755, tanto que pelo séc. XIX começam a verificar-se anomalias estruturais.





TEORIA NA PRÁTICA

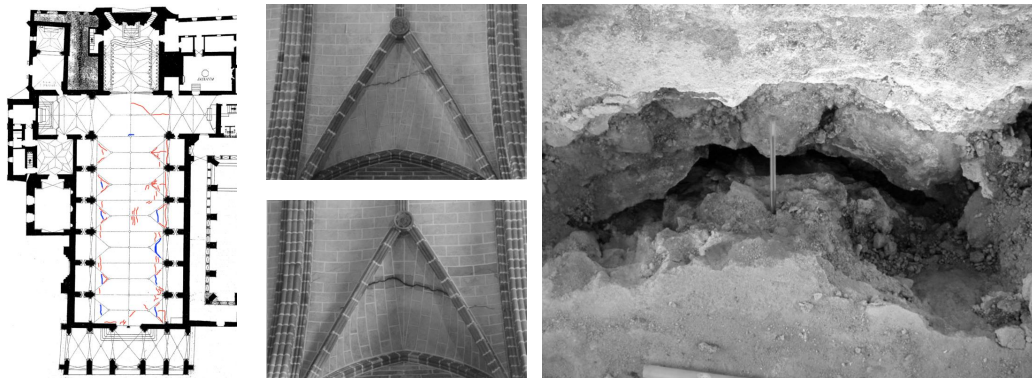
**Diapositivo 17:** Em S. Domingos, no dia 13 de agosto de 1959 ocorre um grande incêndio que destruiu a abóbada, a maioria do património integrado e dos mármore. Após o incêndio existiu grande especulação sobre o que fazer. Montou-se então uma cobertura provisória de estrutura metálica em duas águas – esta solução durou 33 anos. Já nos anos 80 começaram a ser tomadas as diligências que conduziram ao restauro de que vamos tratar.



Fotografias e desenhos da campanha de restauro de 1992 a 1996 © SIPA, IPA.00005258

TEORIA NA PRÁTICA

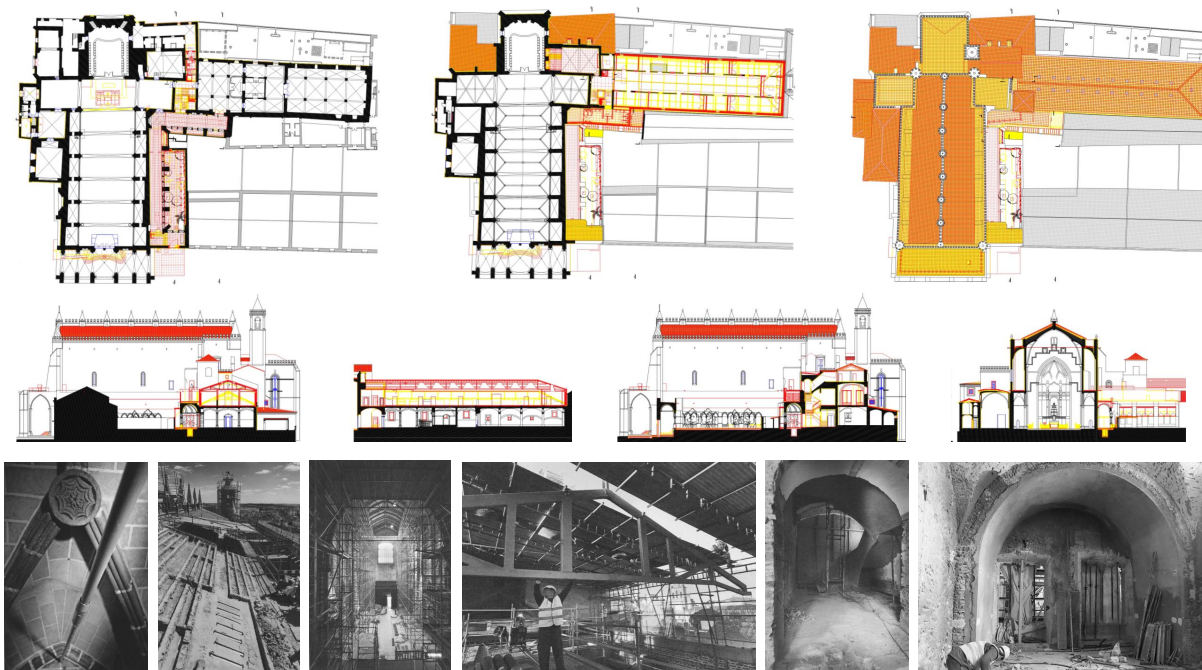
**Diapositivo 18:** Após troca de correspondência entre a DGEMN e o Patriarcado e o Instituto Português do Património Cultural, o projeto começa ser desenvolvido numa reunião dos técnicos dos serviços regionais de Lisboa, dessa reunião concluiu-se que não se iria refazer a igreja, optou-se pela reposição da volumetria do espaço com a reconstrução da abóbada, a partir de fotografias. Nessa reunião esteve o arquiteto José Fernando Canas que se encarregou do acompanhamento de obra enquanto diretor dos serviços regionais dos monumentos de Lisboa. Para a estrutura da nova abóbada, entre madeira e aço, optou-se pelo aço pela rapidez da execução e pelo medo dum novo incêndio. A estrutura de asnas foi assente sobre lintel de betão que coroa as paredes. Sobre as asnas assentam as madres e a viga de mansarda. Após a aplicação de forro montou-se a cobertura em telha portuguesa pigmentada, de aspeto envelhecido. Após a montagem da cobertura, executou-se a abóbada em placas de estafe. Em 1995, a igreja já tinha a abóbada construída e pintada num branco que contrastava com as paredes mutiladas pelo incêndio. Decidiu-se que seria necessária uma pintura não tão dissonante mas assumidamente contemporânea, optou-se pela pintura esponjada com pigmentos naturais de manganés e ocre. Em 1996 a campanha de restauro conclui-se com reparações na fachada e caiação com pigmento de ocre claro.



© Desenhos e fotografias do Projeto de Execução da Recuperação / Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco – Évora - Memória Descritiva Global

TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 19:** Desde o século XIX que se verificavam anomalias estruturais na igreja de S. Francisco, já nos anos 90 a DGEMN desenvolveu estudos com a intenção de restaurar a igreja – o que não sucede antes da sua extinção – Sucede mais tarde por existir um interesse comum para o restauro da igreja.



© Desenhos gerais do Projeto de Execução da Recuperação / Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco – Évora  
© Manuel Ribeiro - Fotografias da Recuperação / Requalificação da Igreja e Convento de S. Francisco – Évora

TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 20:** Em 2011 o pároco contacta o arquiteto Adalberto Dias expondo a situação da igreja. A partir desse momento desenvolveu-se um projeto de restauro total, que incidiu sobre as anomalias estruturais, reformulou percursos e construiu um novo núcleo museológico. Para colmatar o problema estrutural foram colocados tirantes na nave e nas próprias paredes. Na igreja, o projeto definiu 3 ações. O redesenho da escadaria da gallié, a recolocação da teia de mármore no primeiro tramo da nave e a introdução de novo mobiliário litúrgico no cruzeiro. O núcleo museológico funciona num novo piso sobre a capela dos ossos (local da antiga ala das celas). A entrada faz-se pelo claustro, aqui substituiu-se a porta de entrada que aumentou o seu tamanho e passou a ser pivotante, substituíram-se os pavimentos e construiu-se a abóbada suspensa duma laje em betão armado. Para acesso ao piso de cima construiu-se nova escada em betão armado de desenho contemporâneo. As paredes do novo núcleo museológico integraram o arranque das paredes da ala das celas. Na sala régia foram substituídos os apoios da torre por um novo arco em betão armado e substituíram-se todos os revestimentos. As novas coberturas são do sistema de telha romana com telha de canudo, com exceção da do núcleo museológico que é em tijoleira. Para além destas operações, todos os revestimentos foram restaurados, assim como todo o património integrado.

# TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 21:** Teoria na Prática.



IGREJA DE S. DOMINGOS,  
Adalberto Dias Arquitecto Lda



IGREJA DE S. FRANCISCO,  
DGEMN – José Fernando Canas

TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 22:** Antes de mais, é necessário compreender que estamos perante obras de dois arquitetos diferentes.

José Fernando Canas não se considera autor do projeto para S. Domingos - assume seu o acompanhamento da obra. Fernando Canas formou-se na escola de Belas Artes de Lisboa e pós-graduou-se em conservação do património em Bruges. Desenvolveu atividade profissional na DGEMN, onde se envolveu nos restauros de monumentos como os Palácios de Queluz e de Belém ou Convento de Cristo em Tomar. – Em entrevista afirmou que em S. Domingos se conseguiu enobrecer o dramatismo do espaço.

Adalberto Dias pertence à chamada “Escola do Porto”, e aproxima-se do estatuto de “arquiteto referência”. Iniciou a carreira com o arquiteto Siza e tem desenvolvido projetos de diversos programas, metodologias e tipologias. Apesar de possuir elevada experiência de projeto, relativamente à intervenção sobre património a sua experiência é inferior à do arquiteto Fernando Canas. – Em vários registos escritos, o arquiteto congratula-se com o resultado da obra de S. Francisco, afirmando que “a igreja parece nova após a eliminação dos sinais de envelhecimento.”.



*"Destina-se a preservar e a revelar os valores estéticos e históricos dos monumentos e baseia-se no respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos. Não devem ser empreendidos restauros quando se está em presença de hipóteses visando reconstruções conjecturais. Nestes casos, qualquer acrescento ou complemento, que se reconheça indispensável, por razões estéticas ou técnicas, deverá harmonizar-se arquitectonicamente com o existente e deixar clara a sua contemporaneidade. O restauro deverá ser sempre precedido e acompanhado de um estudo arqueológico e histórico do monumento."*

Carta de Veneza

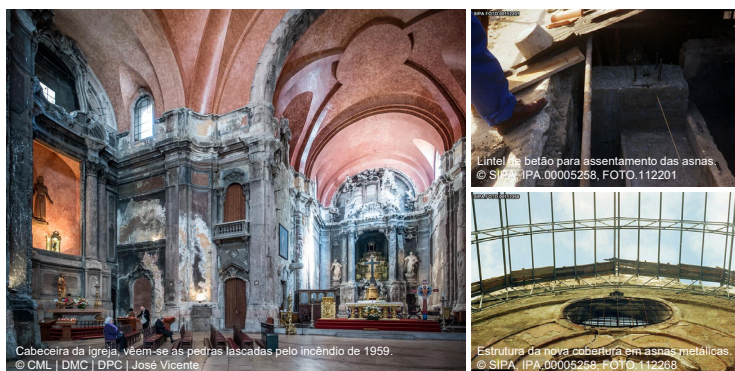


#### TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 23:** O projeto para S. Domingos foi desenvolvido na DGEMN dos anos 90. Nessa época, a Direção entendia o restauro como um *work in progress* – era dada primazia ao acompanhamento de obra e não na elaboração de elementos instrutores, entendia-se que o edifício ditava o desenho, não era o projeto e o seu autor que definiam ou redefiniam o edifício. A metodologia para S. Domingos é a metodologia da DGEMN, que na década de 1990 era o reduto dos princípios da carta de Veneza que vinha sendo questionada por intervenções de grande experimentalismo. Vamos então analisar o restauro de S. Domingos à luz da definição de restauro apresentada na carta de Veneza.

*"Destina-se a preservar e a revelar os valores estéticos e históricos dos monumentos e baseia-se no respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos. Não devem ser empreendidos restauros quando se está em presença de hipóteses visando reconstruções conjecturais. Nestes casos, qualquer acrescento ou complemento, que se reconheça indispensável, por razões estéticas ou técnicas, deverá harmonizar-se arquitectonicamente com o existente e deixar clara a sua contemporaneidade. O restauro deverá ser sempre precedido e acompanhado de um estudo arqueológico e histórico do monumento."*

Carta de Veneza



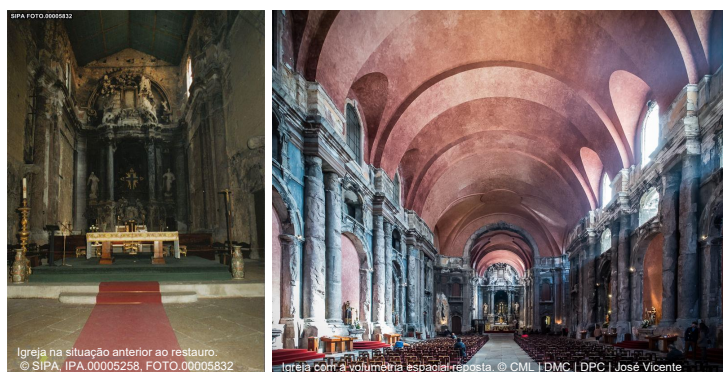
#### TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 24:** Os valores estéticos e históricos são claramente revelados pelo assumir das marcas do fogo e pela recusa de substituição das pedras lascadas. A reposição da volumetria do espaço interior revelou o valor estético da igreja – esta ação vai de encontro às teorias de restauro crítico de Brandi, aponta-se ao restabelecimento da potencial unidade da obra de arte.

Quanto ao respeito pelos materiais originais, José Fernando Canas assume que está comprometido pela estrutura metálica em detrimento duma estrutura em madeira, e pelo uso do lintel de betão – para estas soluções pesou o receio dum novo incêndio e a verba limitada que não permitiu o atirantamento das paredes. A nova abóbada foi desenhada com base em fotografias e pinturas, não existia qualquer levantamento rigoroso – assim, a reconstrução da abóbada entra no campo das reconstruções conjecturais.

*"Destina-se a preservar e a revelar os valores estéticos e históricos dos monumentos e baseia-se no respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos. Não devem ser empreendidos restauros quando se está em presença de hipóteses visando reconstituições conjecturais. Nestes casos, qualquer acrescento ou complemento, que se reconheça indispensável, por razões estéticas ou técnicas, deverá harmonizar-se arquitetonicamente com o existente e deixar clara a sua contemporaneidade. O restauro deverá ser sempre precedido e acompanhado de um estudo arqueológico e histórico do monumento."*

Carta de Veneza

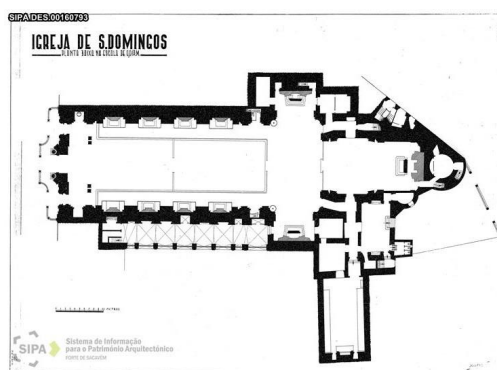


TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 25:** A carta de Veneza e as teorias do restauro crítico introduziram subtilezas ao tema das reconstituições conjecturais: podem ser aceites caso se verifiquem melhorias na leitura da "unidade potencial", nunca cometendo fraude artística ou histórica. Neste caso concreto, verifica-se o cumprimento desta subtileza.

*"Destina-se a preservar e a revelar os valores estéticos e históricos dos monumentos e baseia-se no respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos. Não devem ser empreendidos restauros quando se está em presença de hipóteses visando reconstituições conjecturais. Nestes casos, qualquer acrescento ou complemento, que se reconheça indispensável, por razões estéticas ou técnicas, deverá harmonizar-se arquitetonicamente com o existente e deixar clara a sua contemporaneidade. O restauro deverá ser sempre precedido e acompanhado de um estudo arqueológico e histórico do monumento."*

Carta de Veneza



Planta que serviu de base ao projeto. © SIPA, IPA.00005258, DES.00160793

TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 26:** Para o projeto, existia apenas uma planta à cota de 1 metro. Desta lacuna resultaram alguns problemas em obra. Pela filosofia da DGEMN, os técnicos não careciam da instrução dos processos que se veio mostrar necessária quando a intervenção no património passou a ser projetada por técnicos exteriores – ainda assim no interior da Direção foram sendo feitos esforços para facultar a informação necessária para os projetos, nomeadamente a criação do SIPA.



“(…) deve basear-se num conjunto de opções técnicas apropriadas e ser elaborado segundo um processo cognitivo que integra a recolha de informações e a compreensão do edifício ou do sítio. (...) No projeto de restauro devem participar todas as disciplinas pertinentes e a coordenação deve ser levada a cabo por uma pessoa qualificada na área da conservação e restauro. (...) A reconstrução de partes muito limitadas, com um significado arquitetónico pode ser excepcionalmente aceite, na condição de se fundamentar, em documentação precisa e irrefutável (...) podem-se incorporar elementos espaciais e funcionais, mas estes devem exprimir a linguagem da arquitetura atual (...) As obras em edifícios com valor histórico devem analisar e respeitar todas as fases construtivas pertencentes a períodos históricos distintos (...) A intervenção escolhida deve respeitar a função original e assegurar a compatibilidade com os materiais, as estruturas e os valores arquitetónicos existentes.”

Carta de Cracóvia



#### TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 27:** À data do projeto para S. Francisco, a tutela do património construído já tinha recaído sobre a DGPC. Na prática e na generalidade, a ação da DGPC para a salvaguarda do património arquitetónico centra-se na articulação com as entidades promotoras; e, ocasionalmente, a promoção de obras sobre monumentos classificados como património Mundial pela UNESCO.

A metodologia para S. Francisco é a metodologia da equipa liderada pelo arquiteto Adalberto Dias, que respondia ao cônego Manuel Ferreira que representava a paróquia. O restauro da igreja de S. Francisco é ilustrativo do seu tempo - é um projeto privado, cofinanciado e nascido dum “sonho” como afirma o pároco, mas sobretudo das potencialidades encontradas na dilatação do turismo. A sua metodologia enquadra-se cronologicamente com a da Carta de Cracóvia.

“(…) deve basear-se num conjunto de opções técnicas apropriadas e ser elaborado segundo um processo cognitivo que integra a recolha de informações e a compreensão do edifício ou do sítio. (...) No projeto de restauro devem participar todas as disciplinas pertinentes e a coordenação deve ser levada a cabo por uma pessoa qualificada na área da conservação e restauro. (...) A reconstrução de partes muito limitadas, com um significado arquitetónico pode ser excepcionalmente aceite, na condição de se fundamentar, em documentação precisa e irrefutável (...) podem-se incorporar elementos espaciais e funcionais, mas estes devem exprimir a linguagem da arquitetura atual (...) As obras em edifícios com valor histórico devem analisar e respeitar todas as fases construtivas pertencentes a períodos históricos distintos (...) A intervenção escolhida deve respeitar a função original e assegurar a compatibilidade com os materiais, as estruturas e os valores arquitetónicos existentes.”

Carta de Cracóvia



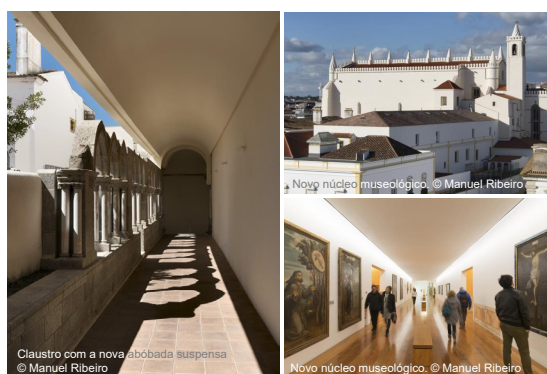
#### TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 28:** Tendo em conta todos os estudos realizados sobre o edifício, iniciados em 1995 pela DGEMN, e mais tarde com os estudos encomendados para o projeto, nota-se a grande preocupação com a estabilidade da igreja.

Quanto à participação de todas as disciplinas pertinentes, é inegável que o restauro de S. Francisco ilustra esta prerrogativa – esta foi uma obra de restauro total e em simultâneo. Apesar da tratadística defender a Participação das Disciplinas Pertinentes, não defende a simultaneidade. O diretor da obra e a equipa de conservadores restauradores apontam como “situação mais melindrosa” precisamente essa simultaneidade dos trabalhos de construção civil com os da conservação e restauro.

"(...) deve basear-se num conjunto de opções técnicas apropriadas e ser elaborado segundo um processo cognitivo que integra a recolha de informações e a compreensão do edifício ou do sítio. (...) No projeto de restauro devem participar todas as disciplinas pertinentes e a coordenação deve ser levada a cabo por uma pessoa qualificada na área da conservação e restauro. (...) A reconstrução de partes muito limitadas, com um significado arquitetónico pode ser excepcionalmente aceite, na condição de se fundamentar, em documentação precisa e irrefutável (...) podem-se incorporar elementos espaciais e funcionais, mas estes devem exprimir a linguagem da arquitetura atual (...) As obras em edifícios com valor histórico devem analisar e respeitar todas as fases construtivas pertencentes a períodos históricos distintos (...) A intervenção escolhida deve respeitar a função original e assegurar a compatibilidade com os materiais, as estruturas e os valores arquitetónicos existentes."

Carta de Cracóvia



TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 29:** As ações de "reconstrução de partes" estão presentes no claustro com a construção duma falsa abóbada, e na "reposição" do volume das celas do convento. O arquiteto apresenta a falsa abóbada do claustro como uma "reposição do valor de claustro", enquadrando a ruína fingida - a concretização do conceito resulta desajustada – é que a laje de betão armado onde está suspensa a abóbada, apoia-se na parede exterior da igreja, e não toca na ruína fingida – parece ser dado maior respeito à ruína fingida que à parede da igreja. Por sua vez, a construção do núcleo museológico não cumpriu a condição de fundamentação em "documentação precisa e irrefutável" que comprovasse as dimensões desse espaço já desaparecido – apesar de se incluírem partes das antigas paredes da ala das celas, não existiam referências altimétricas. É inegável o valor de contemporaneidade das novas adições, seja pelo uso dos materiais contemporâneos, seja pela leitura volumétrica das novas intervenções.

"(...) deve basear-se num conjunto de opções técnicas apropriadas e ser elaborado segundo um processo cognitivo que integra a recolha de informações e a compreensão do edifício ou do sítio. (...) No projeto de restauro devem participar todas as disciplinas pertinentes e a coordenação deve ser levada a cabo por uma pessoa qualificada na área da conservação e restauro. (...) A reconstrução de partes muito limitadas, com um significado arquitetónico pode ser excepcionalmente aceite, na condição de se fundamentar, em documentação precisa e irrefutável (...) podem-se incorporar elementos espaciais e funcionais, mas estes devem exprimir a linguagem da arquitetura atual (...) As obras em edifícios com valor histórico devem analisar e respeitar todas as fases construtivas pertencentes a períodos históricos distintos (...) A intervenção escolhida deve respeitar a função original e assegurar a compatibilidade com os materiais, as estruturas e os valores arquitetónicos existentes."

Carta de Cracóvia



TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 30:** Pode dizer-se que o projeto de restauro não é parcial por nenhuma fase construtiva. Na solução encontrada para a Sala Régia, os projetistas recorrem à conceptualização do restauro crítico, e com recurso à tecnologia contemporânea restabeleceu-se a volumetria espacial.

"(...) deve basear-se num conjunto de opções técnicas apropriadas e ser elaborado segundo um processo cognitivo que integra a recolha de informações e a compreensão do edifício ou do sítio. (...) No projeto de restauro devem participar todas as disciplinas pertinentes e a coordenação deve ser levada a cabo por uma pessoa qualificada na área da conservação e restauro. (...) A reconstrução de partes muito limitadas, com um significado arquitetónico pode ser excepcionalmente aceite, na condição de se fundamentar, em documentação precisa e irrefutável (...) podem-se incorporar elementos espaciais e funcionais, mas estes devem exprimir a linguagem da arquitetura atual (...) As obras em edifícios com valor histórico devem analisar e respeitar todas as fases construtivas pertencentes a períodos históricos distintos (...) A intervenção escolhida deve respeitar a função original e assegurar a compatibilidade com os materiais, as estruturas e os valores arquitetónicos existentes."

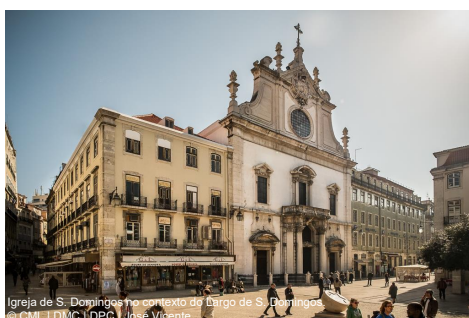
Carta de Cracóvia



Nave da Igreja com a teia colocada no primeiro tramo. © andaninho.pt

#### TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 31:** Apesar de ter sido concebido para o culto religioso, o complexo tem hoje um novo programa: o turístico. Relativamente ao programa religioso, a tentativa de "reforma litúrgica" com a colocação do altar no cruzeiro, acaba por fracionar os espaços da igreja. Fracionamento que é repetido pelo uso turístico que motivou a colocação da teia no primeiro tramo da nave. Relativamente à compatibilidade material, o projeto não parece seguir uma estratégia consistente – se no espaço sobre as celas se usa um sistema construtivo com recurso a tijolo maciço e a argamassas de cal, logo na laje do claustro se usa o betão.



Igreja de S. Domingos no contexto do Largo de S. Domingos. © CMLT | DMC | DPC | José Vicente

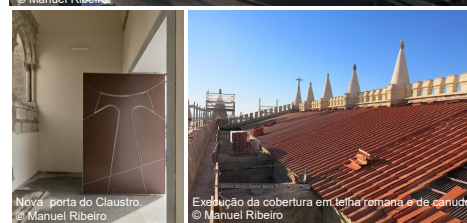


Igreja de S. Domingos no contexto da Praça 1.º de Maio. © Manuel Ribeiro



Facenda após o restauro. © SIPA, IPA 0005238, FOTO.00112218

Nova cobertura de telha de canudo pigmentada. © SIPA, IPA 0005258, FOTO.00112218



Nova porta do Claustro. © Manuel Ribeiro

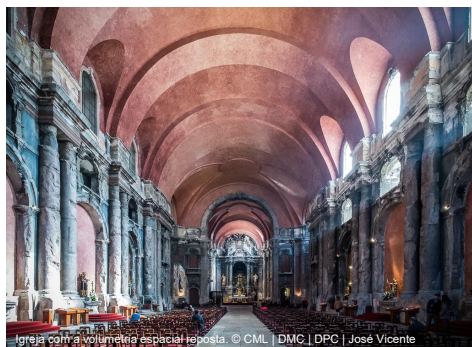
Execução da cobertura em telha romana e de canudo. © Manuel Ribeiro

#### TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 32:** O restauro da igreja de S. Domingos não teve grandes pretensões urbanísticas. Existiu uma vontade de alterar o mínimo possível a imagem da igreja e enquadrá-la com a sua envolvente urbana – quer pelo uso da telha de canudo pigmentada ou pela escolha da tonalidade de ocre que procura articular-se com o núcleo urbano onde está, ou mesmo pelo tratamento dado às cantarias que se limitou à remoção das crostas amolecidas.

Em S. Francisco de Évora já houve pretensão urbanística, nomeadamente na definição dos acessos. Esta pretensão aliada ao destaque da igreja, resultaram num grande impacto urbano. A nova tonalidade da igreja passa a ter muita expressão, falamos da tonalidade das paredes, cantarias e da nova telha que contrasta com a envolvente já matizada pela pátina. O próprio beirado de telha romana com telha de canudo contrasta com os envolventes de telha de canudo. Também o vão de acesso ao claustro passa a ser um elemento de estranheza, quer pelo seu desajuste funcional como estético.





#### TEORIA NA PRÁTICA

**Diapositivo 33:** Em S. Domingos não existiram preocupações em repor lacunas volumétricas ou em substituir o que não necessitasse de ser substituído. Assumiram-se os materiais tal como chegaram ao momento do restauro, com lacunas e fissuras, características que passam a ser entendidas como pátina e como testemunho da história total da igreja. Várias vezes o arquiteto José Fernando Canas classifica o ambiente da igreja de S. Domingos como um “cenário de ópera”. De facto, esta igreja possui um ambiente profundamente cenográfico, a história da igreja e a memória dos seus episódios traumáticos são transportados para a atualidade.

Enquanto que em S. Domingos a novidade está na nova cobertura, em S. Francisco a novidade está nas novas adições mas também no tratamento dado aos materiais existentes. Em S. Francisco as lacunas foram assimiladas ou repostas e as fissuras foram preenchidas. É comum, nos meios de divulgação do projeto, a associação deste restauro a adjetivos derivados do substantivo “novidade”. A igreja de S. Francisco não remete para o largo período de tempo da sua vida e vicissitudes, em vez disso, remete para o momento em que a igreja acabou de ser construída – momento abstrato, uma vez que o espaço foi sendo construído por várias adições históricas.



#### O ESTRANHO CASO DE NOTRE DAME DE PARIS

**Diapositivo 34:** Na preparação do estudo que apresento, a 15 de abril de 2019, um incêndio destruiu a flecha e a cobertura de Notre Dame de Paris. Este acontecimento dramático não podia ser ignorado, pela relevância do acontecimento na sociedade, mas também pela clara demonstração da pertinência desta dissertação. Logo na noite em que a igreja ardia começaram a ser feitas doações para a sua “reconstrução” – ainda assim, durante mais de um ano não existiu uma decisão concreta do que se devia fazer – o que motivou algumas propostas espontâneas por parte de arquitetos e designers. Neste momento estão a decorrer os trabalhos existindo o consenso de reconstruir a flecha de Viollet-le-Duc.

"(...) projetar, planejar, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquiteto na criação de formas vazias de sentido, impostas por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para o tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem."

Fernando Távora, Da Organização do Espaço (Porto: FAUP, 2008), 74

"Podemos, talvez, considerar dois tipos de participação na organização do espaço; uma participação a que chamaremos horizontal, que se realiza entre homens de uma mesma época, uma outra a que chamaremos vertical que se realiza entre homens de épocas diferentes. (...) haverá que transformar a participação em colaboração e, tanto no plano horizontal como no plano vertical (...)."

Fernando Távora, Da Organização do Espaço (Porto: FAUP, 2008), 20-21



MESTRADOS INTEGRADOS EM ARQUITETURA	UNIDADES CURRICULARES OBRIGATORIAS	UNIDADES CURRICULARES OPTATIVAS
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa	Conservação e Sustentabilidade	
Universidade da Beira Interior	Recuperação do Património e Requalificação Urbana	
Universidade de Coimbra - Faculdade de Ciências e Tecnologia		Estratégias de reabilitação funcional de edifícios
Universidade de Évora - Escola de Artes		Metodologias de intervenção no património
Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitetura	Conservação, Restauro e Reabilitação Tecnologias da Reabilitação e Conservação	
Universidade de Lisboa - Instituto Superior Técnico	Teoria da Conservação e do Restauro	
Universidade do Minho		Conservação e Restauro do Património Construído Patologia e Reabilitação Patologia e Reabilitação não Estrutural de Edifícios
Universidade do Porto - Faculdade de Arquitetura		Construir no Construído Intervenção Arquitectónica em Contexto Arqueológico Património Arquitectónico Património e Paisagem, Gestão, Análise, Projeto Reabilitação de Edifícios

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Diapositivo 35:** Em Da Organização do Espaço, Távora recomenda o equilíbrio entre a expressão pessoal e o respeito pelas circunstâncias do projeto. Esta recomendação aplica-se a toda a prática da arquitetura, na intervenção sobre o património arquitetónico é imperativa pelas especificidades impostas pela circunstância. Numa obra deste tipo, Távora também aconselha a "colaboração vertical" de homens de diferentes tempos - ou seja, agir em comum com os que já atuaram sobre o espaço tornando possível a sua coerência.

Numa intervenção arquitetónica existe um contexto físico (onde se inclui o sítio e o objeto de intervenção) e um metafísico (referente aos valores transportados pelo arquiteto e pelo objeto). Assim, a circunstância para dois arquitetos distintos será distinta - ainda que o objeto da intervenção seja o mesmo. Se o arquiteto deve atingir o "equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve", é necessário que a reconheça. Este reconhecimento envolve sensibilidade e tato, porém, estes só serão frutíferos se estruturados por uma formação cultural sólida.

É improvável, mas um estudante de arquitetura pode terminar o seu mestrado integrado sem qualquer contacto teórico ou prático com a intervenção sobre o património edificado - Das oito escolas de arquitetura do ensino universitário público português, metade incluem no seu plano de estudos unidades curriculares de frequência obrigatória relacionadas com o tema.

Assim, é indispensável a responsabilidade do estudante e do arquiteto na sua própria formação. O estudante que apenas se preocupa com a obtenção de aprovações, mesmo obtendo-as, termina o curso com lacunas formativas. É necessário um investimento pessoal na formação, investimento que deve transportar-se para além da conclusão do seu curso.

Os arquitetos portugueses tendem a intervir no património com naturalidade evitando teorização e tecnicidade?

Isso não se pode generalizar, toda a vida houve gente mais capaz que outra, há gente que digamos, que dá mais importância ao património e outros que dão mais importância à intervenção que ao património.

José Fernando Canas, entrevistado pelo autor, em Oeiras, 25/01/2020

**Diapositivo 36:** Epílogo





