



Mariana Lunardi Vetrone

# DIÁLOGOS COM A PREEXISTÊNCIA: LEITURA CRÍTICA DE PROJETOS DE INTERVENÇÃO NO PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO DE COIMBRA NAS ÚLTIMAS DÉCADAS

DIALOGUES WITH THE PRE-EXISTENCE - CRITICAL READING OF INTERVENTION  
PROJECTS ON THE CULTURAL HERITAGE OF COIMBRA IN THE LAST DECADES

Dissertação de Mestrado em Reabilitação de Edifícios,  
orientada pelo Professor Doutor António Alberto de Faria Bettencourt

Coimbra, 29 de março de 2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



**FCTUC DEPARTAMENTO DE ENGENHARIA CIVIL**  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Mariana Lunardi Vetrone

# Diálogos com a Preexistência: Leitura crítica de projetos de intervenção no patrimônio cultural edificado de Coimbra nas últimas décadas

Dialogues with the Pre-Existence: Critical Reading of  
intervention projects on the cultural heritage of Coimbra  
in the last decades

Dissertação de Mestrado em Reabilitação de Edifícios,  
orientada pelo Professor Doutor António Alberto de Faria Bettencourt

Esta Dissertação é da exclusiva responsabilidade do seu autor.  
O Departamento de Engenharia Civil da FCTUC declina qualquer  
responsabilidade, legal ou outra, em relação a erros ou omissões  
que possa conter.

Coimbra, 29 de março de 2018



Para Laura, Luiz e Tomás, que me ensinaram o valor  
do diálogo, e para Maria Teresa, com quem eu  
aprendi a amar as preexistências.





## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. António Bettencourt, não só pelo aprendizado, rigor e disponibilidade incansáveis no decorrer do processo de trabalho, mas também pela amizade constituída ao longo do curso.

Aos Arquitetos João Mendes Ribeiro, Alexandre Alves Costa e Gonçalo Byrne, pela atenção e cortesia com que me receberam em seus ateliês e por todo o conhecimento obtido através das instigantes conversas às quais gentilmente se disponibilizaram.

Aos professores Beatrice Vivio e Claudio Varagnoli pela atenção no envio de seus artigos e materiais acadêmicos, indispensáveis para a realização do trabalho; e à Doutora Fátima Carvalho da DRCC, por possibilitar o acesso aos projetos e editais dos concursos referentes às intervenções estudadas.

Ao Prof. Raimundo Mendes da Silva pelo aprendizado e apoio em diversos momentos e pela exemplar coordenação do curso de Mestrado em Reabilitação de Edifícios; e aos professores Marta Bogéa, Beatriz Kühl e Silvio Oksman pela disponibilidade para orientações informais à distância, que se mostraram essenciais nas etapas de estruturação deste trabalho, como continuidade daquele desenvolvido na FAU-USP.

Aos queridos amigos que, mesmo de longe, me apoiaram nessa caminhada, e em especial à Laura de Stefani pelos intermináveis áudios no *Whatsapp*, fundamentais para a estruturação de grande parte das ideias aqui apresentadas. Aos colegas do curso de Mestrado e do Projeto Viseu Património, pela vivência e frutífera troca de conhecimentos; especialmente à Lídia e à Catarina, minhas irmãs em solo português, que estiveram presentes em todas as etapas deste trabalho; e a Renata, Anna e Inês, que também me acompanharam de perto ao longo deste processo.

À minha família luso-brasileira, que mesmo distante esteve presente neste e em todos os momentos da minha vida acadêmica; sobretudo aos meus pais, Laura e Luiz, que me apoiaram com convicção nesta ousada jornada além-mar; e especialmente à minha avó Maria Teresa, por tornar possível este sonho de estudar em Coimbra.

Finalmente, ao Tomás, pelo apoio, paciência, amor e companheirismo de todas as horas, sem o qual, essa aventura jamais valeria a pena.



## RESUMO

Nas últimas décadas, observou-se uma crescente valorização dos projetos de intervenção em edifícios preexistentes, em parte ligada a uma maior preocupação com a preservação do patrimônio cultural, mas, sobretudo, devido a seu caráter sustentável, tornando-se uma preocupação cada vez mais presente nas políticas governamentais e do setor da construção. No mundo de hoje, já não faz mais sentido a demolição integral das preexistências para a construção do novo a partir de uma folha em branco. Ao contrário, observa-se, cada vez mais, uma espécie de reconciliação com o passado, em que os resquícios materiais de outros tempos deixam de ser obstáculos para a criação e passam a ser objeto central do projeto contemporâneo, promovendo diferentes diálogos entre o antigo e o novo.

A intervenção na preexistência constitui um exercício de projeto mais desafiador do que a nova construção, pois envolve uma série de questões articuladas com os valores intrínsecos relativos à composição arquitetônica e à materialidade do edifício, bem como a aspectos socioculturais e contextos urbanos de cada caso. Contudo, é preciso considerar-se um conhecimento de suporte referencial para o tratamento destes casos, com base técnica e juízo crítico adequados. Este trabalho tem como objetivo principal a contribuição com parte deste conhecimento teórico de suporte no âmbito da Reabilitação de Edifícios, através do estudo das categorias interpretativas de intervenção contemporânea no edificado propostas por três diferentes autores ligados à preservação do patrimônio e ao Restauro Crítico italiano: Claudio Varagnoli, Giovanni Carbonara e Beatrice Vivio.

Com base nas categorias propostas pelos referidos autores, foram estudados três casos de intervenção no patrimônio cultural edificado do município de Coimbra, em Portugal: o *Centro de Artes Visuais*, o *Mosteiro de Santa-Clara-a-Velha* e o *Museu Nacional Machado de Castro*. A análise proposta consiste numa leitura crítica sobre os diálogos que os princípios de intervenção e as soluções projetuais assumem com suas respectivas preexistências, procurando compreender os diferentes tipos de relação linguística, material, funcional e temporal entre o antigo e o novo, numa perspectiva de reconhecimento dos seus valores e de sua transmissão ao futuro.

**Palavras-chave:** Patrimônio Arquitetônico, Intervenção no Patrimônio, Preexistência Edificada, Conservação e Restauro, Projeto de Intervenção.



## ABSTRACT

In the last decades, there has been a growing appreciation of intervention projects in pre-existing buildings, in part linked to a greater concern for the preservation of cultural heritage, but above all, due to its sustainable character, becoming a growing concern present in government policies and construction sector. Nowadays, it no longer makes sense to completely demolish the pre-existences to build the new from scratch. On the contrary, there is more and more a kind of reconciliation with the past, in which the material remnants of yore are no longer obstacles to creation and become the central object of the contemporary project, promoting different dialogues between the old and the new.

The intervention in built pre-existence is a more challenging project exercise than the new construction because it involves a series of issues articulated with the intrinsic values related to the architectural composition and the materiality of the building, as well as the socio-cultural aspects and urban contexts of each case. However, it is necessary to consider a referential support knowledge for each case treatment, with adequate technical basis and critical judgment. This work aims to contribute with part of this knowledge in the field of Building Rehabilitation through the study of the interpretative categories of contemporary intervention in historical pre-existences, as proposed by three different authors related to the Italian heritage conservation: Claudio Varagnoli, Giovanni Carbonara and Beatrice Vivio.

Based on these concepts, six intervention cases among the cultural heritage of the municipality of Coimbra, Portugal have been studied: *Centro de Artes Visuais*; the *Monastery of Santa-Clara-a-Velha* and the *National Museum Machado de Castro*. The proposed analysis consists of a critical reading of the dialogues which the intervention principles and design solutions assume with their respective preexistences, aiming to understand the different kinds of linguistic, material, functional and temporal relations between the old and the new, in a perspective of recognition of its values and its transmission into the future.

**Key-words:** Architectural Heritage, Heritage Intervention, Architectural Preexistence, Architectural Conservation, Intervention Project.





---

## ÍNDICE

1	INTRODUÇÃO .....	1
1.1	Enquadramento .....	1
1.2	Objeto e Objetivos .....	2
1.3	Metodologia .....	3
1.4	Estrutura .....	5
2	ESTADO DA ARTE .....	6
2.1	Leitura da intervenção contemporânea .....	6
2.2	Claudio Varagnoli .....	6
2.3	Giovanni Carbonara.....	9
2.4	Beatrice Vivio.....	13
2.5	Síntese e cruzamento das teorias .....	17
3	METODOLOGIA PARA UMA LEITURA CRÍTICA.....	23
3.1	Aspectos Fundamentais .....	23
3.2	Metodologia para estruturação da análise .....	26
4	CASO DE ESTUDO I: CENTRO DE ARTES VISUAIS .....	27
4.1	Enquadramento .....	27
4.2	A Preexistência.....	28
4.2.1	Histórico.....	28
4.2.2	Caracterização arquitetônica .....	31
4.3	A intervenção.....	34
4.4	Diálogos.....	41
4.4.1	Linguagem e Materialidade .....	41
4.4.2	Uso e programa .....	46
4.4.3	Tempo.....	47
5	CASO DE ESTUDO II: SANTA CLARA-A-VELHA .....	49
5.1	Enquadramento .....	49
5.2	A Preexistência.....	50
5.2.1	Histórico.....	50
5.2.2	Caracterização Arquitetônica.....	54
5.3	A intervenção.....	58
5.4	Diálogos.....	64
5.4.1	Linguagem e Materialidade .....	64

---

5.4.2	Uso e programa .....	68
5.4.3	Tempo.....	69
6	CASO DE ESTUDO III: MUSEU NACIONAL MACHADO DE CASTRO .....	70
6.1	Enquadramento .....	70
6.2	A Preexistência.....	71
6.2.1	Histórico.....	71
6.2.2	Caracterização Arquitetônica.....	75
6.3	A intervenção.....	79
6.4	Diálogos.....	86
6.4.1	Linguagem e Materialidade .....	86
6.4.2	Uso e Programa.....	88
6.4.3	Tempo.....	89
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
8	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	94
8.1	Suporte Teórico .....	94
8.2	Casos de Estudo .....	95
8.2.1	Centro de Artes Visuais .....	95
8.2.2	Mosteiro de Santa Clara-a-Velha .....	96
8.2.3	Museu Machado de Castro.....	98

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1 – Localização dos três Casos de Estudo na cidade de Coimbra. (Google Earth, 2018) .....	3
Figura 2.1 – Esquema elaborado à partir das seis modalidades de leitura para intervenções modernas em contextos antigos propostas por Claudio Varagnoli.....	7
Figura 2.2 – Esquema elaborado à partir das Categorias Interpretativas propostas por Giovanni Carbonara. ....	10
Figura 2.3 – Esquema com as categorias interpretativas das intervenções atuais sobre as preexistências históricas elaborado por Beatrice Vivio. (VIVIO, 2007, p. 221, tradução nossa.) .....	14
Figura 2.4 – Esquema de síntese elaborado à partir do cruzamento das categorias interpretativas propostas por Varagnoli, Carbonara e Vivio.....	21
Figura 4.1 – Arcada do Centro de Artes Visuais. (Acervo pessoal, 2017) .....	27
Figura 4.2 – Localização do Centro de Artes Visuais na cidade de Coimbra. (Google Earth, 2018)....	27
Figura 4.3 – Ortofotomapa com a localização dos colégios na Rua da Sofia. (Rossa, 2006, p. 17).....	29
Figura 4.4 – Diagrama do esquema compositivo e programático, sobreposto ao levantamento atual, executado por Sandra Pinto. (Rossa, 2006, p. 20).....	29
Figura 4.5 – Situação do Colégio das Artes antes da intervenção. (Ribeiro, 1996).....	30
Figura 4.6 – Arcada de autoria atribuída a Diogo de Castilho. (Acervo pessoal, 2017).....	31
Figura 4.7 – Área do refeitório dos Jesuítas, com capitéis jônicos estriados. (Acervo pessoal, 2017)..	32
Figura 4.8 – Plantas do edifício da Inquisição, piso térreo e superior. Livro das Plantas da Inquisição, Declaração das Traças da Inquisição de Coimbra. 1634, ANTT. (Marques [et. al], 2011b, p. 359).....	32
Figura 4.9 – Planta da área intervencionada nas escavações arqueológicas com os vestígios do antigo Tribunal da Inquisição. (FRADE/CAETANO, 1994, p. 337).....	33
Figura 4.10 – Situação atual com implantação dos edifícios vizinhos, a partir do levantamento para o Concurso Público de Ideias para a Rua da Sofia, 2003. (Marques [et. al], 2011b, p. 363).....	34
Figura 4.11 – Instalação projetada para a exposição “Céu e Inferno” de Joel-Peter Witkin nos Encontros de Fotografia. (Emanuel Brás, 1996).....	34
Figura 4.12 – Implantação do projeto de Reconversão da Ala Poente do Antigo Colégio das Artes em Centro de Artes Visuais. (Ribeiro, 2008, p. 673).....	35
Figura 4.13 – Perspectiva axonométrica do projeto do CAV. (Ribeiro, 2015).....	36
Figura 4.14 – Imagens do espaço expositivo do CAV no piso térreo e detalhe do recorte no pavimento de madeira para o embasamento da coluna de ferro fundido. (Acervo pessoal, 2017).....	37
Figura 4.15 – Esquema estrutural dos elementos do piso térreo, com inserção dos painéis pivotantes e o reforço das colunas de ferro fundido. (Revista Tectónica, n. 18, p. 54-55) .....	38
Figura 4.16 – Exposição <i>False Ground</i> , de Marianne Mueller, com parte do pavimento aberto, permitindo a visualização da estrutura sobre os vestígios arqueológicos. (Acervo pessoal, 2017).....	38
Figura 4.17 – Escada metálica de acesso ao piso superior. (Acervo pessoal, 2017).....	39
Figura 4.18 – Elementos leves em madeira no piso superior. (Luís Ferreira Alves, 2004) .....	39
Figura 4.19 – Escada e passadiço metálico entre as estruturas da cobertura. (Acervo pessoal, 2017) ..	40

Figura 4.20 – O ritmo da fachada marcado pelos vãos preexistentes. (Acervo pessoal, 2017) .....	40
Figura 4.21 – Desenhos da estrutura do lanternim sobre a escada metálica (Ribeiro, 2003, p. 187).....	44
Figura 4.22 – Esquema ilustrativo das relações dialéticas de Linguagem e Materialidade observadas no projeto do Centro de Artes Visuais. ....	45
Figura 4.23 – O Pátio da Inquisição por volta de 1950. Autor desconhecido. (Imagoteca, CMC).....	47
Figura 4.24 – O Pátio da Inquisição atualmente. (Acervo pessoal, 2017) .....	47
Figura 5.1 – Vista geral para igreja e claustro de Santa Clara-a-Velha. (Acervo pessoal, 2016) .....	49
Figura 5.2 – Localização do edifício intervencionado na cidade de Coimbra. (Google Earth, 2018) ...	49
Figura 5.3 – Trecho da pintura de Pier Maria Baldi em que se observa o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, já alvo de inundações, em primeiro plano (Coimbra, 1669).....	52
Figura 5.4 – Mosteiro de Santa Clara inundado, antes das intervenções. (Arquivo CMC) .....	52
Figura 5.5 – Interior da igreja com nível alteado. (Coleção Arq. Santiago Faria) .....	52
Figura 5.6 – Vista aérea do mosteiro durante as escavações. (IPPAR/Teixeira Duarte, 1998) .....	53
Figura 5.7 – Reconstituição da planta de nível térreo da igreja em seu aspecto primitivo, antes da elevação de nível do pavimento. (Desenho cedido pelo Arq. Alexandre Alves Costa).....	55
Figura 5.8 – Reconstituição da planta com projeção das abóbodas da igreja, antes da elevação de nível do pavimento. (Desenho cedido pelo Arq. Alexandre Alves Costa).....	55
Figura 5.9 – Corte da igreja na sua configuração antes da elevação dos níveis do pavimento.....	56
Figura 5.10 – Corte da igreja em sua configuração após elevação dos níveis do pavimento. ....	56
Figura 5.11 – Igreja e claustro do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha. Planta da área intervencionada nas escavações. (Desenho de Luís Sebastian e Mónica Ginja. In: Côrtes-Real [et al], 2002, p. 26.) .....	57
Figura 5.12 – Implantação geral da intervenção. (Atelier 15, 2002).....	58
Figura 5.13 – Vista do interior da igreja e detalhes do pavimento e rampa de acesso em aço cortén. (Acervo pessoal, 2016-17) .....	60
Figura 5.14 – Intervenção no coro das freiras. (Acervo Atelier 15, 2008 / Acervo pessoal, 2016).....	61
Figura 5.15 – Escada de acesso, estruturas e passadiços do piso superior. (Acervo pessoal, 2016).....	61
Figura 5.16 – A ruína enquadrada pelo novo edifício (Acervo Atelier 15, 2008) .....	62
Figura 5.17 – Relação do novo edifício com as ruínas, fachada norte envidraçada aberta para a esplanada do café e fachada sul encerrada, com um único momento de exceção protagonizado por vão do setor expositivo. (Acervo pessoal, 2016) .....	63
Figura 5.18 – Planta nível térreo com a modulação do piso de cortén. (Atelier 15, 2014, p. 170).....	65
Figura 5.19 – Detalhes do encaixe das chapas de cortén com a preexistência. (Acervo pessoal, 2016).....	66
Figura 5.20 – Fachada sul com a diferença de tonalidade ainda evidente na pedra. (IPPAR, 1998.)....	66
Figura 5.21 – Fachada sul após intervenção para unificação da tonalidade. (Acervo pessoal, 2016) ...	66
Figura 5.22 – Esquema de síntese com os movimentos de diálogo entre a preexistência e o novo, observados no projeto de valorização do Mosteiro de Santa Clara a Velha. ....	67
Figura 6.1 – Vista do pátio de entrada do museu. (Acervo pessoal, 2016).....	70
Figura 6.2 – Localização do edifício intervencionado na cidade de Coimbra. (Google Earth, 2018) ...	70
Figura 6.3 – Extrato da planta da cidade de Coimbra desenhada por F. E C. Goulart em 1873-74. ....	72
Figura 6.4 – Perspectiva em 3D do Fórum de Cláudio, Pedro Bastos. (ALARCÃO [et al], 2009, p. 12) .....	72
Figura 6.5 – Fragmentos do claustro da igreja pré-românica de S. João (Registo SIPA, 1939); embasamento dos pilares do templo românico (Acervo pessoal, 2016); e <i>Loggia</i> de Filippo Terzi (Registo SIPA, 1967). ....	73

Figura 6.6 – Obras na fachada do museu, s.d.; obras na Ala Norte do Museu em 1934; e situação dos pátios a norte em 1939. (Registo SIPA).....	74
Figura 6.7 – Plantas dos pisos inferior e superior do criptopórtico.(ALARCÃO[et al], 2009, p. 44-45) .....	75
Figura 6.8 – Trabalhos de escavação e reconstrução da abóboda de uma das galerias do criptopórtico pela DGEMN. (Acervo Instituto dos Museus e da Conservação).....	76
Figura 6.9 – Reconstituição da área do paço episcopal nos meados do séc. XII. O desenho, da autoria de José Luís Madeira, não pretende rigorosa verdade histórico-arqueológica, mas tão-somente sugerir a disposição volumétrica dos edifícios então existentes (ALARCÃO [et al], 2009, p. 14) e antigo Paço Episcopal, reproduzido de Oleiro e Alarcão, 1973 (ALARCÃO [et al], 2009, p. 24). .....	77
Figura 6.10 – Justaposição da planta da basílica do fórum de Cláudio, ao claustro da igreja pré-românica de S. João, aos pilares colunados da igreja românica e à igreja barroca. (ALARCÃO [et al], 2009, p. 66).....	78
Figura 6.11 – Capela do Tesoureiro inserida no pátio norte do museu. (Registo SIPA, 1968) .....	79
Figura 6.12 – Esquissos de projeto. (BYRNE, 1999) .....	80
Figura 6.13 – Projeto de intervenção, planta nível térreo (acesso pátio principal). (BYRNE, 1999)....	80
Figura 6.14 – Acesso principal do museu e pátio com a <i>loggia</i> de Terzi. (Acervo pessoal, 2016-17)..	81
Figura 6.15 – Imagens de satélite do conjunto edificado. (Google Earth, 2006, 2007 e 2013) .....	82
Figura 6.16 – Os diferentes usos da iluminação nas salas expositivas: luz natural difusa na nave da Capela do Tesoureiro, iluminação direta nos fragmentos do claustro da Almedina e iluminação controlada nas salas de jóias e pintura flamenca. (Acervo pessoal, 2016).....	83
Figura 6.17 – Salas de exposição no antigo Paço, com forros em madeira. (Acervo pessoal, 2016) ....	84
Figura 6.18 – Intervenção no criptopórtico e gradil metálico exterior. (Acervo pessoal, 2016) .....	84
Figura 6.19 – O novo edifício com embasamento em pedra e parte superior em vidro, e a esplanada do restaurante com vista para o Mondego. (Acervo pessoal, 2016-17) .....	85
Figura 6.20 – Vista geral do conjunto com os volumes preexistentes (Registo SIPA, 1988) e vista geral do conjunto com os novos volumes propostos (Acervo pessoal, 2016).....	87
Figura 6.21 – Os “janelões” criados por Byrne para enquadrar elementos específicos do entorno (Acervo pessoal, 2016-17). .....	87
Figura 6.22 – Esquema ilustrativo das relações dialéticas de Linguagem e Materialidade observadas no projeto do Museu Nacional Machado de Castro. ....	88
Figura 7.1 – Esquema ilustrativo das relações temporais entre os projetos de intervenção estudados e as suas respectivas preexistências. ....	92





## **ABREVIATURAS**

CAV – Centro de Artes Visuais

CMC – Câmara Municipal de Coimbra

DGPC – Direção Geral do Património Cultural

DRCC – Direção Regional da Cultura do Centro

IMC – Instituto dos Museus e da Conservação (atualmente unificado com o DGPC)

IPM – Instituto Português de Museus (transformado em IMC)

IPPAR – Instituto Português do Património Arquitetónico (transformado em IGESPAR)

IGESPAR – Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico (atual DGPC)

MNMC – Museu Nacional de Machado de Castro



## 1 INTRODUÇÃO

*“Operar sobre o existente constitui, provavelmente, um desafio para a prática projetual mais complexo do que construir a partir do zero, mas, por esta razão, é certamente um estímulo ao desenvolvimento de novas experiências e teorias arquitetônicas.”*  
(VIVIO, 2007, p. 211. Tradução nossa.)

Nas últimas décadas, observou-se uma crescente valorização dos projetos de intervenção em edifícios preexistentes, em parte ligada a uma maior preocupação com a preservação do patrimônio cultural, mas, sobretudo, devido a seu caráter sustentável, tornando-se uma preocupação cada vez mais presente nas políticas governamentais e do setor da construção. No mundo de hoje, já não faz mais sentido a demolição integral das preexistências para a construção do novo a partir de uma folha em branco. Ao contrário, observa-se, cada vez mais, uma espécie de reconciliação com o passado, em que os resquícios materiais de outros tempos deixam de ser obstáculos para a criação e passam a ser objeto central do projeto contemporâneo, promovendo diferentes diálogos entre o antigo e o novo.

A motivação para este trabalho parte de um interesse pessoal pelo estudo das diferentes formas de estabelecer-se este diálogo, sucedâneas, primeiro, de estratégias de intervenção e, segundo, de ações sobre o preexistente, disciplinadas e ordenadas por propostas arquitetônicas que salvaguardem a identidade da estrutura física intervencionada. Tal interesse conformou-se ao longo da trajetória acadêmica na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no Brasil, com forte influência das teorias do Restauro Crítico italiano, absorvidas durante o intercâmbio de um ano realizado na *Università degli Studi di Roma, “La Sapienza”*, na Itália.

### 1.1 Enquadramento

A intervenção na preexistência constitui um exercício de projeto mais desafiador do que a nova construção, pois envolve uma série de questões articuladas com os valores intrínsecos relativos à composição arquitetônica e à materialidade do edifício, bem como a aspectos socioculturais e contextos urbanos de cada caso. Contudo, é preciso considerar-se um conhecimento de suporte referencial para o tratamento destes casos, com base técnica e juízo crítico adequados.

Nesse sentido, justifica-se, no âmbito do Mestrado em Reabilitação de Edifícios, um estudo aprofundado sobre as formas de intervenção sobre o patrimônio cultural edificado, a fim de compreender as relações que o projeto de arquitetura pode promover em prol do edificado preexistente, procurando-se descortinar como a dimensão conceitual, bem como as estratégias e os princípios de intervenção, contribuem para o processo de valorização da preexistência.

A problemática a ser desenvolvida no presente trabalho de investigação, insere-se no contexto das intervenções no patrimônio edificado de escala monumental, com o foco nas intervenções realizadas nas últimas décadas sobre o patrimônio edificado da cidade de Coimbra, objeto que será mais detalhadamente apresentado a seguir.

## **1.2 Objeto e Objetivos**

Este trabalho tem como objetivo principal a contribuição com parte do conhecimento teórico de suporte para desenvolvimento de intervenções na preexistência edificada, no âmbito da Reabilitação de Edifícios, através do estudo das categorias interpretativas de intervenção contemporânea no edificado propostas por três diferentes autores ligados à preservação do patrimônio e ao Restauro Crítico italiano: Claudio Varagnoli, Giovanni Carbonara e Beatrice Vivio.

Sob a luz dos conceitos inerentes às categorias interpretativas dos três referidos autores, foram estudados alguns casos de intervenção no patrimônio cultural edificado do município de Coimbra, em Portugal, com o intuito de realizar uma leitura crítica sobre os diálogos que os princípios de intervenção, as soluções e metodologias de projeto assumem com as suas respectivas preexistências. Da mesma forma, procurou-se compreender os possíveis tipos de relação linguística, material, funcional e temporal entre o antigo e o novo, numa perspectiva de reconhecimento dos seus valores intrínsecos e de sua transmissão ao futuro.

O trabalho tem por objetivo ainda uma maior compreensão das intervenções no patrimônio edificado de Coimbra nas últimas décadas, contribuindo com uma leitura de parte do panorama da arquitetura contemporânea portuguesa, com foco nas intervenções em preexistências históricas.

Neste contexto, foram selecionados três projetos de intervenção no patrimônio edificado da cidade de Coimbra para constituir os casos de estudo da presente dissertação. Para que a análise se desenvolvesse de maneira coerente e estruturada, procurou-se elencar projetos com escala relativamente similares e que fossem representativos no contexto das intervenções no

patrimônio arquitetônico monumental de Coimbra nas últimas décadas. A seguir estão enumerados os três projetos escolhidos:

1. Reabilitação da ala poente do antigo **Colégio das Artes** para instalação do Centro de Artes Visuais, sob orientação do arquiteto João Mendes Ribeiro;
2. Valorização do **Mosteiro de Santa Clara-a-Velha**, pelo escritório Atelier 15;
3. Remodelação e Ampliação do **Museu Nacional Machado de Castro**, sob a coordenação do arquiteto Gonçalo Byrne.

Os referidos projetos configuram intervenções realizadas por reconhecidos arquitetos portugueses em edifícios preexistentes de tipologia conventual/religiosa. Em todos os projetos houve alteração do uso original ou uma adaptação para novos programas e funções, voltados ao uso coletivo cultural. Além disso, os três estão localizados em áreas centrais da cidade de Coimbra: um implantado entre a Sé Velha e a Sé Nova, um na Baixa, junto à Rua da Sofia, e outro nas proximidades do Convento de São Francisco.



Figura 1.1 – Localização dos três Casos de Estudo na cidade de Coimbra. (Google Earth, 2018)

### 1.3 Metodologia

A presente Dissertação de Mestrado foi desenvolvida em duas etapas principais: a primeira, mais teórica, voltada à recolha de informação e constituição de uma base conceitual de



suporte, e a segunda, mais analítica, em busca da aplicação dos conceitos estudados na leitura crítica dos projetos de intervenção selecionados.

A primeira etapa consistiu na leitura, tradução e interpretação da bibliografia especializada no assunto, com foco sobretudo nas teorias desenvolvidas pelos três autores italianos: Claudio Varagnoli, Giovanni Carbonara e Beatrice Vivio. Nesta etapa, objetivou-se a construção de um conhecimento aprofundado sobre cada uma dessas teorias e o seu posterior cruzamento, com o intuito de constituir um conjunto de ferramentas teóricas para a análise dos projetos.

A segunda etapa do trabalho centrou-se na aplicação dos conceitos previamente estudados numa leitura crítica dos casos selecionados, no intuito de compreender os diálogos existentes entre cada uma das intervenções estudadas e as suas respectivas preexistências. Da mesma forma, procurou-se perceber como cada um dos arquitetos trabalhou as questões relativas aos valores intrínsecos das preexistências edificadas no desenvolvimento dos projetos e como isso se traduziu na definição dos princípios de intervenção e na sua materialização. Nesse sentido, as conclusões obtidas através do cruzamento dos conceitos na primeira fase do trabalho foram determinantes para o desenvolvimento da metodologia de análise que se concretizou posteriormente.

Nesta etapa, foi realizado um extenso levantamento bibliográfico sobre os edifícios estudados, a fim de perceber o que já havia sido escrito e publicado sobre cada um deles. Procedeu-se também à obtenção dos desenhos técnicos e detalhes construtivos dos projetos, junto dos arquitetos, assim como das bases e editais dos concursos aos quais eles se referiam. Com base no material obtido, partiu-se para as primeiras análises dos desenhos e peças gráficas, assim como dos textos e memórias descritivas produzidos pelos próprios arquitetos, além das críticas e análises realizadas por outros autores.

Este levantamento inicial foi complementado por uma série de visitas de campo realizadas a cada um dos edifícios em questão, apoiadas pelo registro fotográfico dos espaços e elementos significativos que compõem as intervenções e suas respectivas preexistências. As visitas foram essenciais para obtenção de uma maior compreensão sobre as obras e o seu contexto global, bem como a percepção de sua espacialidade, lógicas de organização e caracterização construtiva, tanto no que diz respeito às preexistências, quanto às respectivas intervenções.

Em seguida, foram realizadas entrevistas com os arquitetos responsáveis pelas intervenções, a fim de perceber como cada um deles trabalhou as questões relativas aos valores intrínsecos das preexistências no decurso do desenvolvimento dos projetos. Procurou-se também uma maior compreensão das nuances e pormenores que envolveram o processo de concurso, projeto e obra, a partir da perspectiva dos seus autores.

---

Com base nos levantamentos e entrevistas realizados, procedeu-se então à fase de análise dos projetos propriamente dita, com base nos aspectos fundamentais elaborados a partir do suporte teórico estudado na primeira fase. Tais aspectos, bem como a estruturação da análise, serão mais detalhadamente apresentados ao longo do desenvolvimento da dissertação.

#### **1.4 Estrutura**

A presente dissertação estrutura-se em sete capítulos, sendo o primeiro a *Introdução*, que revela as premissas e os motivos que levaram à definição do trabalho apresentado.

O Capítulo 2, *Estado da Arte*, aborda as categorias interpretativas para a intervenção contemporânea em preexistências históricas, desenvolvidas pelos três já referidos autores italianos: Claudio Varagnoli, Giovanni Carbonara e Beatrice Vivio. A apresentação destes conceitos é complementada por uma breve análise crítica e uma proposta de cruzamento e comparação sobre os pontos convergentes e dissonantes entre as sistematizações realizadas por cada autor.

No Capítulo 3, *Metodologia para uma Leitura Crítica*, são elucidadas as ferramentas e os aspectos fundamentais elaborados à partir do estudo do suporte teórico, bem como a descrição da metodologia utilizada nas leituras críticas dos casos de estudo selecionados.

Os Capítulos 4, 5 e 6 contêm as análises dos três casos de estudo, *Centro de Artes Visuais*, *Mosteiro de Santa-Clara-a-Velha* e *Museu Nacional Machado de Castro* respectivamente, organizadas em ordem cronológica pelas datas de conclusão dos projetos.

O Capítulo 7, *Considerações Finais*, apresenta uma síntese das conclusões obtidas com o desenvolvimento do trabalho, bem como a verificação do cumprimento dos objetivos e um breve comentário relativo à perspectiva de trabalhos futuros relacionados com a presente investigação.

Por fim, nos Apêndices A, B e C, encontram-se as entrevistas realizadas aos arquitetos João Mendes Ribeiro, Alexandre Alves Costa e Gonçalo Byrne, sobre os seus respectivos projetos de intervenção, enquanto os Apêndices D, E e F, constituem o registo dos desenhos e das fichas técnicas dos referidos projetos.

## 2 ESTADO DA ARTE

### 2.1 Leitura da intervenção contemporânea

O crescimento das práticas de intervenção na preexistência edificada levou alguns dos principais teóricos ligados à preservação do patrimônio a desenvolver uma série de conceitos para lidar com essa nova realidade no âmbito da arquitetura contemporânea.

A primeira autora a tratar diretamente deste tema terá sido Lucia Serafini, em seu artigo “*Sopra, accanto, con l’antico. Il destino della preesistenza nel restauro contemporaneo*”, publicado em 2007 pela Universidade de Veneza. Neste texto, a autora elabora um vocabulário capaz de interpretar algumas das operações projetuais sobre o existente, a partir das formas de como o novo se aproxima do antigo, classificando-as em “*sopra*” (sobre), “*acanto*” (ao lado), “*mezzo*” (no meio) e “*tra*” (entre).

A leitura de Serafini sobre as formas de intervenção na preexistência edificada acabou tornando-se a principal referência para os conceitos que vieram a ser desenvolvidos, alguns anos mais tarde, por três importantes teóricos italianos, ligados ao Restauro Crítico e às práticas de Conservação Patrimonial: Claudio Varagnoli, professor e pesquisador da Universidade de Chieti-Pescara, Giovanni Carbonara e Beatrice Vivio, ambos professores e pesquisadores da Universidade “*La Sapienza*” de Roma.

No sentido de compreender melhor este panorama teórico voltado à leitura da intervenção contemporânea na preexistência edificada, serão brevemente analisados a seguir, os conceitos e categorias elaborados por estes três referidos autores, em livros e artigos por eles publicados nos últimos anos. Devido à inexistência de versões traduzidas para o português, foram utilizadas as versões originais em italiano, com tradução livre realizada pela autora da presente dissertação.

### 2.2 Claudio Varagnoli

Claudio Varagnoli é professor catedrático de Restauro Arquitetônico na Universidade de Chieti-Pescara “*Gabriele d’Annunzio*”, na Itália. Licenciado em Arquitetura pela Universidade

---

“*La Sapienza*” de Roma e doutor em “Conservação de Bens Arquitetônicos”. Publicou inúmeros estudos sobre a arquitetura do século XVIII e sobre a história do Restauro, especialmente sobre a relação entre o projeto contemporâneo e a conservação do patrimônio histórico.

Em seu artigo *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell’architettura italiana, 1990-2000*, Varagnoli aborda a questão da dificuldade histórica de relação entre o projeto moderno e a conservação histórica, que, segundo o autor, se intensificou sobretudo durante os debates de reconstrução no pós-guerra, e com o veloz desenvolvimento industrial dos países europeus. Ele afirma que o diálogo entre arquitetura contemporânea e o monumento histórico não pode justificar-se apenas pelo valor de seu produto final, pautado somente pela criatividade do arquiteto, mas deve ter em conta sua carga de estratificações e contradições e ser fruto de um rigor metodológico e juízo crítico sobre a obra antiga.

Nesse sentido, o autor desenvolve seis modalidades de leitura para as intervenções modernas em contextos antigos: “*Guscio/Contentore*” (Casca/Contentor), “*Differenziazione di Linguagio*” (Diferenciação de Linguagem), “*Decodificazione*” (Descodificação), “*Ricostruzione*” (Reconstrução), “*Restituzione*” (Restituição) e “*Dislocazione*” (Deslocação/Descontextualização).

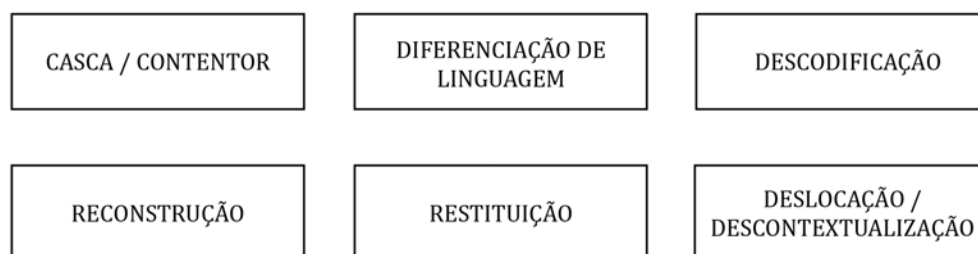


Figura 2.1 – Esquema elaborado à partir das seis modalidades de leitura para intervenções modernas em contextos antigos propostas por Claudio Varagnoli.

A primeira modalidade, **Casca** ou **Contentor**, é definida pelas intervenções que se apropriam de edifícios antigos, sobretudo de tipologia industrial, desativados e abandonados (ou por esvaziar-se), adequados para serem preenchidos com novas formas e funções. Dessa forma, os projetos costumam desconsiderar os valores existentes no interior da preexistência, utilizando-se apenas de seu volume exterior. Nessa modalidade é alcançada a total autonomia da proposta relativamente ao volume originário (invólucro), com a completa reinvenção da tipologia interna do edifício. Como exemplos dessa modalidade, são citados os projetos para o

---

Auditório Niccoló Paganini, em Parma (Renzo Piano, 2001) e a sede do Antiquarium Tuscolano, em Frascati (Fuksas, 1998-2000).

A segunda modalidade estabelecida por Varagnoli é a da **Diferenciação de Linguagem**, que busca uma ótica didática, ou mesmo de referência e interpretação do edifício antigo. É tida como uma modalidade clássica da arquitetura italiana, devedora sobretudo aos exemplos de intervenção realizados pelo arquiteto Carlo Scarpa, onde as novas intervenções não buscam reduzir as contradições e dilacerações da história, mas sim conduzir sua leitura e compreensão. É conhecida também como “restauro leve” (“*restauro leggero*”), por conceber intervenções que trabalham a acentuação dos percursos e uma fruição dinâmica da obra preexistente, guiada por passadiços e percursos aéreos, que buscam deixar inalterada a autenticidade dos espaços antigos. Ele cita como exemplo a musealização de Santa Maria della Scala, em Siena (Guido Canali, 1999), a reorganização do Museu Nacional Romano nas Termas de Dioclesiano (Giovanni Bulian, 1980-90) e a intervenção no Mercado de Trajano, também em Roma (Luigi Franciosini, Riccardo D’Aquino, 2000-01).

A terceira modalidade, **Descodificação**, busca uma relação linguística entre a arquitetura do passado e a contemporânea. Está ligada às questões da semiótica, onde o arquiteto opera com os elementos compositivos da obra preexistente e os revisita segundo os códigos arquitetônicos contemporâneos. As intervenções buscam reinterpretar os elementos, ritmos e lógicas construtivas do edifício antigo e reinventá-los no projeto do novo. A intervenção no antigo Mercado de Siracusa (Emanuele Fidone, Giuseppe Barcio, 1997-2000) é um exemplo utilizado por Varagnoli para ilustrar esta modalidade.

As modalidades quatro e cinco, **Reconstrução e Restituição**, são apresentadas por Varagnoli simultaneamente, pois uma seria subcategoria da outra. Ele aponta a Reconstrução como uma tendência que emerge num campo estritamente arqueológico, voltada à apresentação didática das escavações, capaz de suscitar uma participação ativa e não contemplativa do visitante. A Restituição, por sua vez, aparece como uma sub-modalidade da Reconstrução, utilizada também no restauro de edifícios para a recomposição de grandes lacunas, com a compreensão da obra antiga e suas características tipológicas e construtivas. O autor ilustra a modalidade com o exemplo de intervenção para o oratório de San Filippo, em Bologna (Pierluigi Cervellati, 1997-99).

Por fim, Varagnoli estabelece um último nível de interação entre o novo e o antigo, a **Deslocação ou Descontextualização**, que se institui quando o projeto contemporâneo parece ter uma função de estranhamento, com fortes cargas sugestivas e simbólicas não imediatamente traduzíveis nas modalidades anteriormente examinadas. A ruína preexistente é quase sempre transformada em um fragmento inserido em um novo contexto arquitetônico, no

qual a aproximação historiográfica aceita o caráter incompleto ou, ainda, não linear da arquitetura antiga. Os fragmentos são incorporados no projeto do novo de forma a sugerir certa discordância linguística e, ao mesmo tempo, uma continuidade compositiva, sem ligação direta com seu contexto original. Os exemplos citados são a Villa Medicea de Poggio e Caiano (Franco Purini, 1998-2000) e o Museu de Gibellina, com um fragmento da fachada do antigo Palazzo di Lorenzo (Francesco Venezia, 1981-87).

### 2.3 Giovanni Carbonara

Giovanni Carbonara é um arquiteto e teórico italiano, considerado precursor da chamada Escola Romana de Restauro Arquitetônico. É professor catedrático da Universidade “*La Sapienza*” de Roma e um dos mais importantes nomes ligados ao Restauro Crítico Italiano, tendo desenvolvido diversos trabalhos significativos para a área da Conservação Arquitetônica.

Em seu livro *Architettura D'Oggi e Restauro, un confronto antico-nuovo*, Carbonara define a problemática da intervenção contemporânea na preexistência como uma terceira via possível entre uma modernidade vanguardista e revolucionária, que se apoia na alta tecnologia globalizada e anti-histórica, e uma pós-modernidade regressiva, imitativa e falsificadora. Esta terceira via, portanto, possibilitaria uma relação viva e respeitosa com a memória e o contexto das obras antigas.

Nesse sentido, Carbonara estabelece primeiramente quatro grandes grupos para o diálogo antigo-novo: “*Autonomia / Dissonanza*” (Autonomia/Dissonância), “*Assimilazione / Consonanza*” (Assimilação/Consonância), “*Rapporto Dialettico / Reintegrazione dell'Immagine*” (Relação Dialética / Reintegração da Imagem) e “*Non-Intervento Diretto*” (Não-Intervenção Direta). Cada um deles está dividido em três categorias, de acordo com o grau de interação proporcionado por cada projeto com sua respectiva obra preexistente, com exceção do último que está dividido em apenas duas categorias: “*Contrasto / Opposizione*” (Contraste/Oposição), “*Distacco / Indifferenza*” (Destaque/Indiferença) e “*Distinzione / Non Assonanza*” (Distinção / Não Assonância), formam o primeiro grupo; “*Mimesi / Ripristino*” (Mimese / Repristinção), “*Analogia / Tradizione*” (Analogia / Tradição) e “*Restituzione Tipologica*” (Restituição Tipológica), compõem o segundo; “*Dialettica Critico-Creativa / Reinterpretazione*” (Dialética Crítico-Criativa / Reinterpretação), “*Filologia Progettuale / Coestensione*” (Filologia Projetual / Coextensão) e “*Reintegrazione dell'Immagine / Accompagnamento Conservativo*” (Reintegração da Imagem / Acompanhamento Conservativo), formam o terceiro grupo; e, finalmente, “*Conservazione Immateriale/ Presentazione*” (Conservação Imaterial/ Apresentação) e “*Intervento Ambientale/*



*Sistemazione Indiretta*” (Intervenção Ambiental / Sistematização Indireta) encerram o último grupo.

Carbonara ressalta que tal organização é absolutamente provisória, e que as categorias podem se transformar devido à natureza mutável do tema. A série é constituída segundo uma progressão que vai da mera proximidade física até uma espécie de convivência, de recíproca interação formal. No entanto, o autor reforça que não se trata de uma progressão em termos de qualidade ou coerência, já que em cada categoria é possível encontrar interessantes soluções projetuais, mas uma crescente no sentido da capacidade de percepção e respeito da preexistência, sem prejuízo para o êxito formal da intervenção.

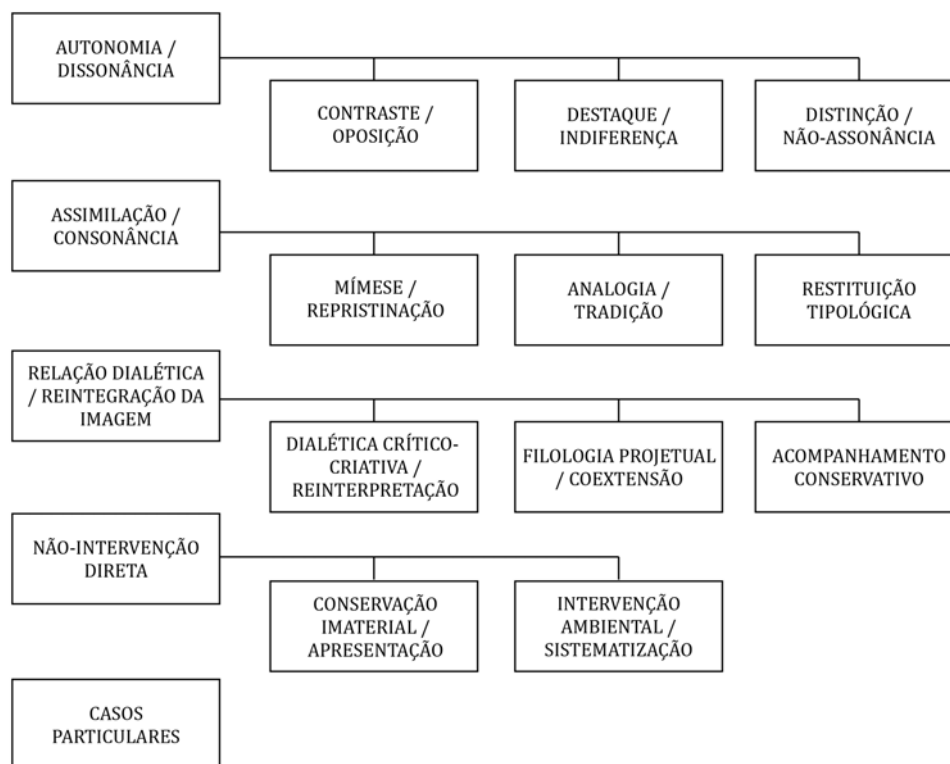


Figura 2.2 – Esquema elaborado à partir das Categorias Interpretativas propostas por Giovanni Carbonara.

O primeiro grande grupo de intervenções, definido por Carbonara como *Autonomia / Dissonância*, refere-se às intervenções que buscam o caminho do contraste com as obras preexistentes. São definidos três possíveis graus de autonomia, que vão desde um completo estranhamento linguístico e espacial, até uma distinção mais suave, onde o projeto procura criar apenas uma antítese com a preexistência.

---

A categoria **Contraste / Oposição** é a mais radical no sentido da autonomia do novo e engloba as intervenções que se aproximam das experiências artísticas de vanguarda modernista, com clara intenção de discordância arquitetônica, linguística e espacial, em alguns casos chegando até a uma aproximação “violenta” da obra preexistente. Carbonara cita como exemplo os projetos para a Piazza Toscano, em Cosenza (Marcello Guido, 2000-02); a *Kongresshalle*, em Nuremberg, transformada em Centro de Documentação do Terceiro Reich (Günther Domenig, 2001-02); e a Biblioteca projetada na antiga Catedral de Münchenberg, na Alemanha (Klaus Bock, 1998-99). O autor faz ainda uma referência ao caráter monstruoso que tais intervenções podem assumir, semelhante ao estranhamento inicialmente provocado pela inserção do edifício do Centro Pompidou no centro histórico de Paris.

A segunda categoria deste grupo, **Destaque / Indiferença**, apresenta um segundo grau de prevalência do novo, na qual a relação com o antigo se apresenta em forma de uma sobreposição, algumas vezes forçada, opressiva, ou até mesmo de convivência parasitária. O Museu do Vinho de Peñafiel, (Roberto Valle González, 2000-01), e o projeto de ampliação para o Museu de Moritzburg, na Alemanha (Nieto Sobejano Arquitectos, 2005-08) são alguns dos exemplos utilizados por Carbonara para ilustrar esta categoria.

Ainda dentro do grupo da autonomia, Carbonara define a terceira categoria: **Distinção / Não-Assonância**. Nesta modalidade, o arquiteto busca a antítese antigo-novo através da autenticidade expressiva e autonomia física e linguística do projeto. Seria uma forma de interação mais suave do que as anteriores, promovendo o que Carbonara chama de “*diversidade sofisticada*”. Como exemplo são mencionados, entre outros projetos, a intervenção no antigo Mercado de Siracusa (Emanuele Fidone, Giuseppe Barcio, 1997-2000), o restauro da Torre di Gallese, em Viterbo (Riccardo D’Aquino, Luigi Franciosini, 2003-04) e a cobertura para os vestígios arqueológicos de Coira, na Suíça (Peter Zumthor, 1986).

O segundo grande grupo de intervenções proposto por Carbonara é o da *Assimilação/Consonância*, que abrange as intervenções que buscam o caminho da analogia com a obra preexistente. Este grupo segue a via diametralmente oposta ao primeiro, de forma que suas categorias apresentam três diferentes graus de assimilação da preexistência pelo projeto de intervenção.

O mais radical dos graus de assimilação definidos por Carbonara é o da **Mimese / Repristinção**, cujas intervenções são guiadas por uma vontade imitativa e regressiva de continuidade linguística, sem preocupar-se com a distinção entre o que é novo e o que é antigo. Entre os projetos mencionados nesta categoria estão a reconstrução da cúpula da *Frauenkirche*, em Dresden, (Studio Jäger, 2006); a polêmica reconstrução do Castelo de

---

Berlim; a reconstrução da ponte de Mostar, na Bósnia (2003), e ainda os trabalhos de conclusão da Sagrada Família, em Barcelona.

A segunda categoria dentro do grupo da assimilação é a da **Analogia / Tradição**. Esta baseia-se sobretudo na recuperação dos princípios compositivos e técnicas antigas, e não necessariamente na imagem do antigo. É o caso dos projetos para ampliação do Banco de Espanha, em Madrid (Rafael Moneo, 1978-79 e 2006) e do centro cultural de Echternach, em Luxemburgo (Léon Krier, Robert Krier). Carbonara cita também o desenvolvimento dessa vertente na Espanha, sobretudo devido ao trabalho dos arquitetos Ignasi de Solá Morales e Antón Capitel.

Para fechar o grupo da Assimilação, Carbonara define a terceira categoria como **Restituição Tipológica**. Esta se desenvolve nos termos da recuperação do arquétipo e também de uma recuperação linguística, com uma evidente componente teórica, claramente mais estruturalista do que historicista. São dados como exemplo os projetos para o Teatro de Sagunto, em Valência (Giorgio Grassi, Manuel Portaceli, 1983-93) e a reintegração do tecido urbano de San Michele in Borgo, em Pisa (Massimo Carmassi, 1985-2002).

O terceiro grande grupo de intervenções proposto por Carbonara configura justamente a “terceira via” a que ele se refere como um meio termo entre o contraste, em um extremo, e a mimese, em outro. Trata-se do conceito de *Relação Dialética / Reintegração da Imagem*, que abrange intervenções fortemente ligadas aos princípios do Restauro-Crítico-Conservativo na Itália. Este grupo, como os anteriores, também está subdividido em três categorias que definem diferentes formas que a interação antigo-novo pode ocorrer.

A primeira categoria deste grupo é a da **Dialética Crítico-Criativa / Reinterpretação**, que desenvolve o tema da exaltação da preexistência em termos de qualidade figurativa e de rigor metodológico do novo posto a serviço do antigo. Esta modalidade de intervenção coloca-se entre dois termos clássicos da conservação e da definição de valores da obra preexistente: a Dialética Brandiana entre estância histórica e estância estética. Entre as obras citadas estão a reorganização do Museu Nacional Romano nas Termas de Dioclesiano (Giovanni Bulian, 1980-90); o projeto para entrada dos Museus Vaticanos (Lucio Passarelli, Sandro Benedetti, Angelo Molfetta, 2000); a sistematização do Mercado de Trajano, em Roma (Luigi Franciosini, Riccardo D’Aquino, 2000-01) e o Castelo de Rivoli, em Turim (Andrea Bruno, 1978-86).

Também neste grupo, Carbonara define a **Filologia Projetual / Coextensão**, na qual é o palimpsesto histórico que dá as diretrizes para o projeto contemporâneo. O projeto busca um equilíbrio, a fim de tornar-se uma extensão do antigo, ou ainda, mais uma camada do

palimpsesto, que dá continuidade a sua história, sem, no entanto, privar-se de um valor poético próprio. A musealização de *Santa Maria della Scala*, em Siena (Guido Canali, 1999) e a *Villa Romana del Casale* (Franco Minissi, 1950) são exemplos utilizados por Carbonara para ilustrar esta modalidade de intervenção.

Finalmente, a categoria **Reintegração da Imagem / Acompanhamento Conservativo** encerra o grupo da Relação Dialética. Esta, segundo Carbonara, procura seguir a linha da verdadeira ‘fusão diacrítica’, ou seja, uma espécie de união entre as partes, sem confusão entre o que é novo e o que é antigo, com implicações museográficas e de inteligente inventividade tecnológica. Como exemplo desse tipo de intervenção são mencionados os projetos para a Alte Pinakotek de Munique (Hans Döllgast, 1948-57); a Torre Salomon na Hungria (Janos Sedlmayr, 1963-66); o oratório de San Filippo Neri, em Bologna (Pierluigi Cervellati, 1997-99) e a sistematização do *Casero di Prato* (Riccardo Dalla Negra, Pietro Ruschi, 2000). Carbonara comenta ainda sobre o restauro do *Neues Museum*, em Berlim (David Chipperfield, 1997-2009), como um verdadeiro exemplo de projeto de natureza crítica e conservativa.

O quarto grupo, *Não-Intervenção Direta*, abrange apenas duas categorias: **Conservação Imaterial / Apresentação** e **Intervenção Ambiental / Sistematização Indireta**, que se referem sobretudo a intervenções em ruínas e sítios arqueológicos, com projetos que atuam respectivamente na escala do edifício, como é o caso da intervenção na Igreja Madre e *Piazza Alicia*, em Salemi (Álvaro Siza Vieira, Roberto Collovà, 1991-98), e em uma escala arqueológica mais urbana, como o *Grande Cretto*, em Gibellina (Alberto Burri, 1981-89, obra incompleta).

Além das categorias mencionadas, Carbonara define ainda uma extra: “*Casi Particolari*” (**Casos Particulares**). Esta última categoria refere-se aos casos de caráter especial, que não se enquadram em nenhuma das categorias anteriores, como o restauro de edifícios modernos, a reabilitação urbana, o restauro paisagístico, a cópia de monumentos históricos, entre outros.

## 2.4 Beatrice Vivio

Beatrice Vivio é formada em Arquitetura pela Universidade Central da Venezuela e Universidade “*La Sapienza*” de Roma, com especialização em “Restauro de Monumentos”. Colabora desde 1998 na cátedra de Giovanni Carbonara, na Faculdade de Arquitetura “*Valle Giulia*” e em cursos de pós-graduação em Restauro da *Sapienza*. Trabalha em obras de restauro particulares e, atualmente, também colabora com a Superintendência de Bens

Arqueológicos de Roma e com o Instituto Superior para a Conservação e Restauro (antigo ICR, ligado ao Ministério dos Bens Culturais).

Em seu texto *Il moderno sull'antico. Lettura dell'intervento contemporaneo*, Vivio defende que, a intervenção sobre o existente constitui um desafio projetual mais complexo do que a construção à partir do zero, e que, por esta razão, é certamente um estímulo ao desenvolvimento de novas experiências e teorias arquitetônicas. Neste contexto, a autora aborda, entre outros aspectos, a questão da relação temporal das intervenções com as obras preexistentes, de modo que, suas categorias interpretativas assimilam também essa componente, além daquelas ligadas à dialética formal e linguística já trabalhadas pelos outros autores.

Assim, Vivio define nove categorias dispostas em um eixo de coordenadas que cruzam a componente temporal (presente-passado) com o grau de respeito pela matéria antiga (conservação-destruição). Tais categorias são organizadas pela autora em quatro grandes grupos, de acordo com a relação temporal a que se propõem, como veremos a seguir.

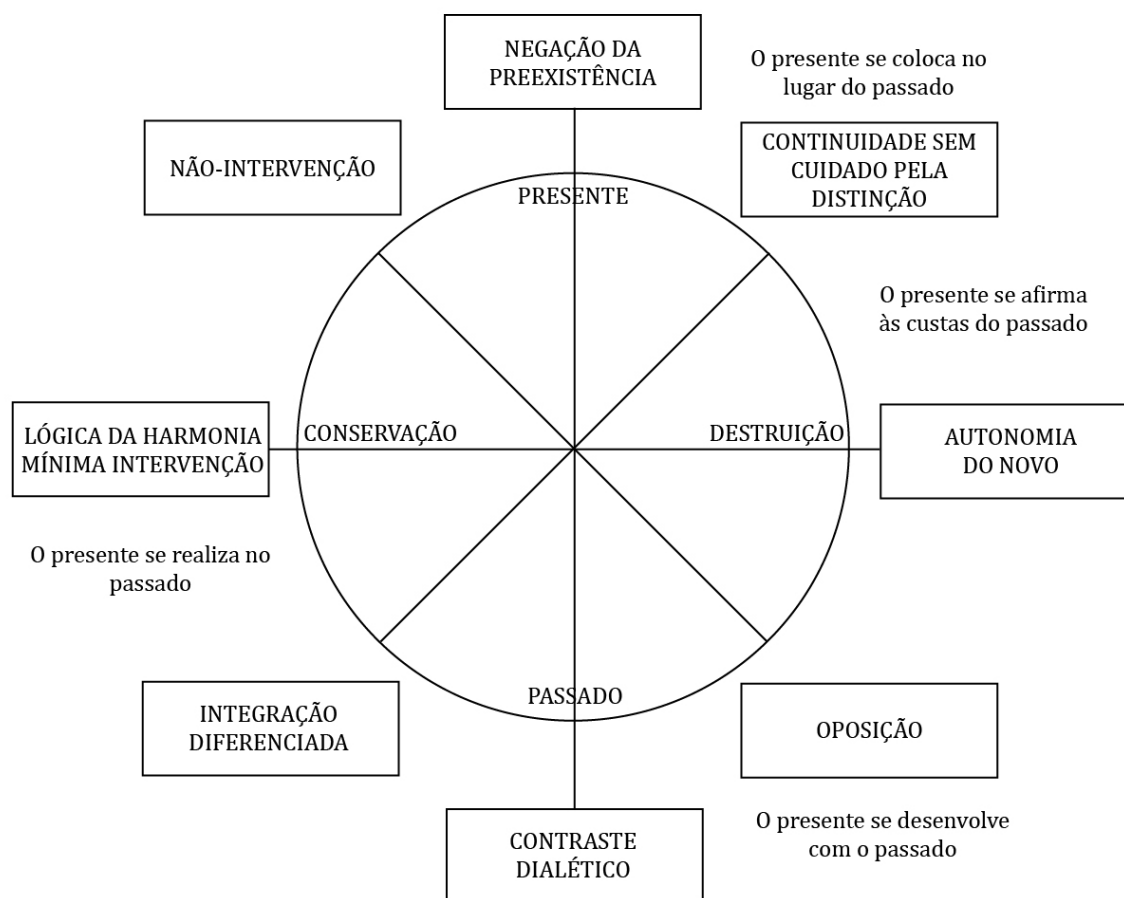


Figura 2.3 – Esquema com as categorias interpretativas das intervenções atuais sobre as preexistências históricas elaborado por Beatrice Vivio. (VIVIO, 2007, p. 221, tradução nossa.)

---

O primeiro grande grupo, denominado “*Al Posto del Passato*” (No lugar do passado), contém duas categorias: “*Negazione della Preesistenza*” (Negação da Preexistência) e “*Atteggiamento di Continuità Senza Cura per la Distinzione*” (Relação de Continuidade sem Cuidado pela Distinção). Este grupo representa as intervenções que anulam o testemunho da passagem do tempo na obra preexistente, fazendo com que o presente se sobreponha ao passado.

A categoria **Negação da Preexistência** seria a postura mais radical de todas, na qual ocorre a eliminação dos testemunhos do passado, individuando-se uma propensão à demolição, que não tem em conta a importância dos laços entre as partes e das partes com o local de origem. Como exemplo a autora aponta os projetos do MAXXI (Zaha Hadid, 1998) e a Reconversão do Depósito Stefer (Sergio Petruccioli, 1997-2004), ambos em Roma. De acordo com Vivio, o desmonte ou transferência seriam ainda outras formas de negar a preexistência, ou ao menos sua história vivida, apesar de que, em muitos casos, tal escolha seja motivada pela exigência da própria conservação.

Já a **Relação de Continuidade sem Cuidado pela Distinção** configura outra forma de sobreposição do presente com o passado. Consiste no ato da repristinação propriamente dita, como uma tentativa de apagar cada pista dos eventos vividos pela obra. Nesta modalidade, o projeto coloca o tempo como reversível e transforma um estado precedente em algo com aspecto novo. Os exemplos citados pela autora são o já mencionado projeto de reconstrução da ponte Mostar, na Bósnia (2003) e a reconstrução da Catedral de Noto, na Sicília (Salvatore Tringali, 1999-2006).

O segundo grupo, definido por Vivio como “*A Spese del Passato*” (Às Custas do Passado), divide-se também em duas categorias: “*Autonomia del Nuovo*” (Autonomia do Novo) e “*Opposizione e Stridore*” (Oposição e Ruído). Aqui as intervenções têm um caráter de predomínio sobre a preexistência.

De acordo com a autora, a **Autonomia do Novo** se dá quando a atenção do projetista é reservada à centralidade do novo, tendo conta da preexistência apenas pelas condições que esta impõe ao projeto. Tem a intenção de deixar um sinal contemporâneo significativo, ou mesmo um forte destaque físico da estrutura preexistente, que torna o novo algo completamente independente. Vivio utiliza como exemplo a intervenção de Paulo Mendes da Rocha na Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993-98) e o Museu do Vinho de Peñafiel, (Roberto Valle Gonzáles, 2000-01).

A categoria **Oposição e Ruído** consiste na completa distorção da preexistência, com um forte caráter de desequilíbrio dos valores em função do presente, que se utiliza da preexistência como mero pano de fundo para a nova intervenção. Segundo Vivio, seria o caso do Mercado de Santa Catarina, em Barcelona (Miralles Tagliabue, 2005); da *Kongresshalle*, em Nuremberg, transformada em Centro de Documentação do Terceiro Reich (Günther Domenig, 2001-02); e da Piazza Toscano, em Cosenza (Marcello Guido, 2000-02).

O grupo seguinte, “*In Dialogo con il Passato*” (Em Diálogo com o Passado), abrange as categorias “*Contrasto Dialetico*” (Contraste Dialético) e a “*Integrazione Differenziata*” (Integração Diferenciada). Nessas categorias, o projeto do novo já vai em busca de um equilíbrio com suas preexistências, sem deixar de lado seu caráter contemporâneo.

No **Contraste Dialético**, o arquiteto procura uma clara interação entre antigo e novo, a fim de que a arquitetura contemporânea desenvolva-se em contínuo contato com a obra do passado. De acordo com Vivio, o projeto visa criar um equilíbrio entre a preexistência e a nova arquitetura, sem, no entanto, temer que esta última se sobressaia visualmente. O projeto de recuperação do Teatro Romano de Tarragona, na Catalunha (Andrea Bruno, 1994-97); a intervenção no oratório de San Filippo, em Bologna (Pierluigi Cervellati, 1997-99); o restauro da Torre de Gallese, em Viterbo (Riccardo D’Aquino, Luigi Franciosini, 2003-04); e a intervenção no Mercado de Trajano, em Roma (idem, 2000-01), são alguns dos exemplos utilizados pela autora para ilustrar esta categoria.

Vivio define a categoria **Integração Diferenciada** como uma intervenção cuja autenticidade está baseada na utilização de formas circunscritas pela preexistência, mas com materiais bem diferenciados, que reforçam a ideia de reversibilidade da intervenção. As intervenções procuram reinterpretar o equilíbrio das formas e da estética antigas, mas com a utilização de técnicas contemporâneas. Os exemplos citados são a escada de emergência do *Palazzo della Ragione*, em Milão (Marco Dezzi Bardeschi, 1984-92); a Biblioteca *Sant Augustí*, em *Le Seu d’Urgell*, instalada em uma antiga igreja arruinada (Lluís Mará Vidal i Arderiu, 1994-95); o projeto para o Mosteiro de *Sant Pere de Rodes*, em Girona (José Antonio Martínez Lapeña, Elias Torres Tur, 1979-93); e a reintegração da cobertura da Igreja de *Santa Maria del Gesù*, em Módica (Emanuele Fidone, Bruno Messina, 1991-96).

O último grupo elaborado por Vivio, “*Nel Passato*” (No Passado), abrange três diferentes categorias: “*Logica dell’Armonia*” (Lógica da Harmonia), “*Mínimo Intervento*” (Mínima Intervenção) e “*Non Intervento*” (Não-Intervenção). As duas primeiras categorias estão muito relacionadas entre si e ocupam o mesmo ponto no esquema apresentado inicialmente, onde as intervenções buscam um caráter minimalista, de predomínio da preexistência.

---

De acordo com Vivio, a **Lógica da Harmonia** consiste numa orientação que evidencia a complexidade estratigráfica, através de uma intervenção de natureza discreta e respeitosa. O projeto procura agir em consonância com a estética preexistente, mas sem abandonar a qualidade de uma intervenção de caráter contemporâneo, além de promover uma releitura das estratificações presentes na obra. Entre os exemplos citados pela autora estão a musealização de *Santa Maria della Scala*, em Siena (Guido Canali, 1999); a reorganização do Museu Nacional Romano nas Termas de Dioclesiano (Giovanni Bulian, 1980-90); a sistematização do *Casero di Prato* (Riccardo Dalla Negra, Pietro Ruschi, 2000); e o restauro do *Neues Museum*, em Berlim (David Chipperfield, 1997-2009).

Da mesma forma, a categoria seguinte, **Mínima Intervenção**, associa-se com a discrição e a leveza das intervenções. Os projetos buscam executar apenas o mínimo necessário para que a obra preexistente possa ser inserida no tempo presente e cumprir suas devidas funções, estando intimamente ligada com o restauro conservativo. A sistematização do Museu Nacional Etrusco de Villa Giulia (Franco Ceschi, 1998); o restauro da Cripta Balbi (Letizia Conforto, Costanza Pierdominici, 1983-2003) e o restauro do Tempio de Bramante (Gisella Capponi, Bruno Mazzone, 1999), são exemplos, em Roma, utilizados por Vivio para ilustrar essa modalidade.

Por fim, a categoria **Não-Intervenção** representa a postura radicalmente oposta à primeira de todas as categorias propostas, baseando-se num extremo respeito pela matéria antiga. Está ligada ao romantismo *Ruskiano* pelas ruínas, no qual a intervenção acaba por ser evitada e predomina o caráter arruinado provocado pela passagem do tempo. Um exemplo utilizado por Vivio é o templo de *Ta Phrom* em Ankor, no Cambodia, no qual os edifícios foram deixados propositalmente em ruína, emaranhados pelas raízes das gigantescas árvores nativas, que fazem parte de seu valor de conjunto. Contudo, Vivio alerta que, algumas vezes, esta última categoria pode estar associada também a problemas de gestão do edifício preexistente, ou, ainda, a algum tipo de risco que não se queira assumir como ato de intervenção, esbarrando-se no perigo do abandono.

## 2.5 Síntese e cruzamento das teorias

Com base no que foi visto até aqui, procurou-se encontrar uma forma de sintetizar as categorias propostas por cada um dos autores e proceder ao seu cruzamento, a fim de perceber quais são as semelhanças e diferenças entre suas lógicas de organização.

Os três autores partem de uma leitura muito voltada à linguagem das intervenções, analisando sobretudo a forma como o novo é capaz de dialogar com o antigo em termos de



---

compatibilidade e diferenciação de materiais, técnicas construtivas e os diferentes graus de respeito pela matéria antiga em si. Contudo, não foi possível proceder a uma tradução direta dos conceitos propostos entre si, já que seus critérios para a classificação e as lógicas de catalogação utilizadas por cada autor não são as mesmas. Muitas vezes as categorias sobrepõem-se enquanto, em outros casos, uma categoria pode abranger várias de outro autor.

Neste contexto, o caminho encontrado para viabilizar a comparação das categorias entre os diferentes autores foi, sobretudo, o estudo dos exemplos indicados para cada caso. É possível perceber que grande parte dos projetos citados por um autor voltam a aparecer nas categorias dos outros, mesmo que sob diferentes óticas. Assim, foi possível encontrar semelhanças e diferenças entre algumas das categorias propostas, que permitiram sua comparação entre autores.

De modo geral, é possível perceber que Claudio Varagnoli faz uma classificação mais genérica, com menos categorias, mas que acaba por abranger praticamente os mesmos grandes temas trabalhados por Carbonara e Vivio. A categoria *Casca ou Contentor* é a mais discrepante, sendo a única dentre todas as categorias propostas que menciona a intervenção em uma tipologia de edificação específica, neste caso a industrial. Dessa forma, ele é o único autor que faz alguma referência à questão do uso, ainda que de maneira tangencial, quando fala dos edifícios industriais abandonados ou esvaziados.

Nesse sentido, cabe aqui um parêntesis, para uma crítica às categorias propostas pelos referidos autores: a ausência de uma análise voltada ao uso e sua relação com o edifício preexistente. Em nenhuma das sistematizações propostas aparece uma leitura programática dos projetos de intervenção, nem qualquer tipo de análise sobre a adaptabilidade dos novos usos com suas respectivas preexistências. Este aspecto caracteriza um ponto crucial na análise da intervenção e certamente mereceria ser incorporado como mais uma variável a se considerar na leitura dos projetos, bem como em sua categorização em modalidades de intervenção.

Giovanni Carbonara organiza seu raciocínio com base nos graus de interação do novo com a matéria preexistente, que ele classifica como “graus de respeito pela matéria antiga”, sempre voltado mais à linguagem e materialidade dos projetos. Sua organização das categorias em três grandes grupos facilita a leitura dos projetos em termos de princípios de intervenção, seja na busca pelo contraste, de um lado, da mimetização, de outro, ou ainda a busca por um equilíbrio das partes. As nove categorias principais apresentam uma leitura mais minuciosa do que as modalidades anteriormente apresentadas por Varagnoli, abrangendo aspectos mais sutis e pormenorizados na leitura da materialização da intervenção.

---

Beatrice Vivio, por sua vez, insere em sua análise a componente temporal, que pode ser considerada um avanço em relação às abordagens feitas por Varagnoli e Carbonara. Dessa forma, a autora consegue agrupar suas categorias de acordo com uma relação de passado e presente que a intervenção promove na obra preexistente, além do grau de respeito pela matéria já previamente definido por Carbonara. Essa relação ajuda a esclarecer alguns dos princípios adotados em cada caso, além de permitir uma leitura abrangente do projeto inserido em um contexto temporal mais complexo. Dessa forma, o esquema de síntese proposto pela autora é sem dúvida um dos pontos altos de sua sistematização, pois representa uma excelente ferramenta para a leitura das intervenções, que permite visualizar claramente cada um dos graus de interação antigo-novo.

Partindo para os cruzamentos propriamente ditos, percebe-se uma maior aproximação das categorias que englobam as intervenções de caráter mais radical, tanto no sentido do contraste, quanto no da mimetização, sobretudo nas sistematizações realizadas por Vivio e Carbonara. Isso provavelmente deve-se ao fato de que Vivio desenvolveu sua construção teórica tendo como base o trabalho já previamente desenvolvido por Carbonara, estando, inclusive, em contato direto com este autor em seu trabalho acadêmico na Universidade “*La Sapienza*”, em Roma.

A categoria *Contraste/Oposição* de Carbonara refere-se ao mesmo tipo de intervenção caracterizado por Vivio como *Oposição/Ruído*. Percebe-se, inclusive, que Vivio utiliza os mesmos exemplos de Carbonara para ilustrar essa modalidade, nomeadamente os projetos do *Kongresshalle*, em Nuremberg, e da *Piazza Toscano*, em Cosenza. Da mesma forma, as categorias diretamente opostas a esta orientação, também são facilmente comparáveis. A *Relação de Continuidade sem Cuidado pela Distinção*, de Vivio, refere-se aos mesmos princípios adotados na categoria *Mimese/Repristinção* de Carbonara, de forma que ambos utilizam a reconstrução da *Ponte Mostar*, na Bósnia, como exemplo desta orientação.

Varagnoli, por sua vez, não prevê categorias para o ato de repristinção e nem para a oposição direta ou contraste. Ainda assim, é possível relacionar sua categoria de *Deslocação* com a *Negação da Preexistência* elaborada por Vivio, pois em ambas ocorre a quebra dos laços entre as partes e das partes com seu local de origem. Já a *Descodificação* poderia ser interpretada como uma forma de *Analogia/Tradição*, ou ainda de *Restituição Tipológica*, definidas por Carbonara.

Para as categorias intermediárias, que se referem ao equilíbrio dialético antigo-novo, a comparação torna-se mais complexa. Não é possível traduzir as categorias de um autor diretamente para o outro, já que são sistematizadas com lógicas e critérios diversos, mas é

possível elencar uma série de modalidades que correspondem a uma mesma orientação de princípios e linguagens.

O *Contraste Dialético* e a *Integração Diferenciada*, elaborados por Vivio, relacionam-se de alguma forma com o conceito de *Distinção/Não-Assonância* de Carbonara, pois apresentam um grau de diálogo que vai em busca da antítese antigo-novo, em um grau mais suave do que a oposição direta, ainda que o novo prevaleça sobre o preexistente. Na classificação de Varagnoli, tais modalidades poderiam corresponder, em alguns casos, à *Restituição*, como por exemplo no oratório de *San Filippo* de Cervellati, em Bologna. Contudo, não pode-se afirmar que estas categorias correspondam diretamente uma a outra, pois abrangem também casos muito mais intrusivos do que aqueles citados por Varagnoli.

A *Diferenciação de Linguagem*, definida por Varagnoli como uma orientação ligada ao “*restauro leggero*” italiano está fortemente ligada às três categorias centrais de Carbonara, que compõem o grupo *Relação Dialética/ Reintegração da Imagem*, bem como à *Lógica da Harmonia* de Vivio. Em todas essas categorias observa-se uma preocupação com a leitura e transmissão da obra preexistente ao futuro, bem como a preservação de seus valores intrínsecos, através de uma intervenção que dialoga de maneira coerente e respeitosa com a matéria antiga. Os exemplos utilizados pelos autores perpassam as diferentes categorias com diferentes lógicas de catalogação, mas, no geral, estão orientados no mesmo sentido de equilíbrio e respeito. Sob essa orientação também pode voltar a aparecer a *Restituição* de Varagnoli, uma vez que as intervenções dessa modalidade buscam o diálogo e o equilíbrio entre as partes, a fim de promover sua leitura e transmissão ao futuro.

Por fim, as categorias de Vivio *Mínima Intervenção* e *Não-intervenção*, não possuem correspondência direta com as categorias de nenhum dos outros autores. Elas ilustram uma posição mais voltada à Conservação em si do que à intervenção contemporânea, ainda que a *Mínima Intervenção* aproxime-se, em alguns casos, da *Lógica da Harmonia*, no que diz respeito ao minimalismo de algumas soluções projetuais.

A *Reconstrução* de Varagnoli, apesar do nome, nada tem a ver com os atos de Repristinção. Essa categoria aproxima-se muito mais das vertentes da *Não-Intervenção Direta* de Carbonara, pois tratam de sistematizações no âmbito da arqueologia e dos edifícios em ruína. A *Não-intervenção* de Vivio, também coloca-se no limite da ruína, mas já estaria muito mais ligada às posições *Ruskianas* da Pura Conservação, com um forte valor agregado à matéria arruinada e testemunhos da passagem do tempo.

O quadro de síntese apresentado a seguir foi elaborado como uma referência visual para facilitar a leitura do cruzamento entre as categorias. Contudo, é preciso ressaltar que esta

esquemática é ainda muito experimental e serve apenas para nortear as relações de classificação entre os autores e tentar compreender suas lógicas e critérios de organização, não devendo ser utilizado como forma de tradução direta entre as categorias.

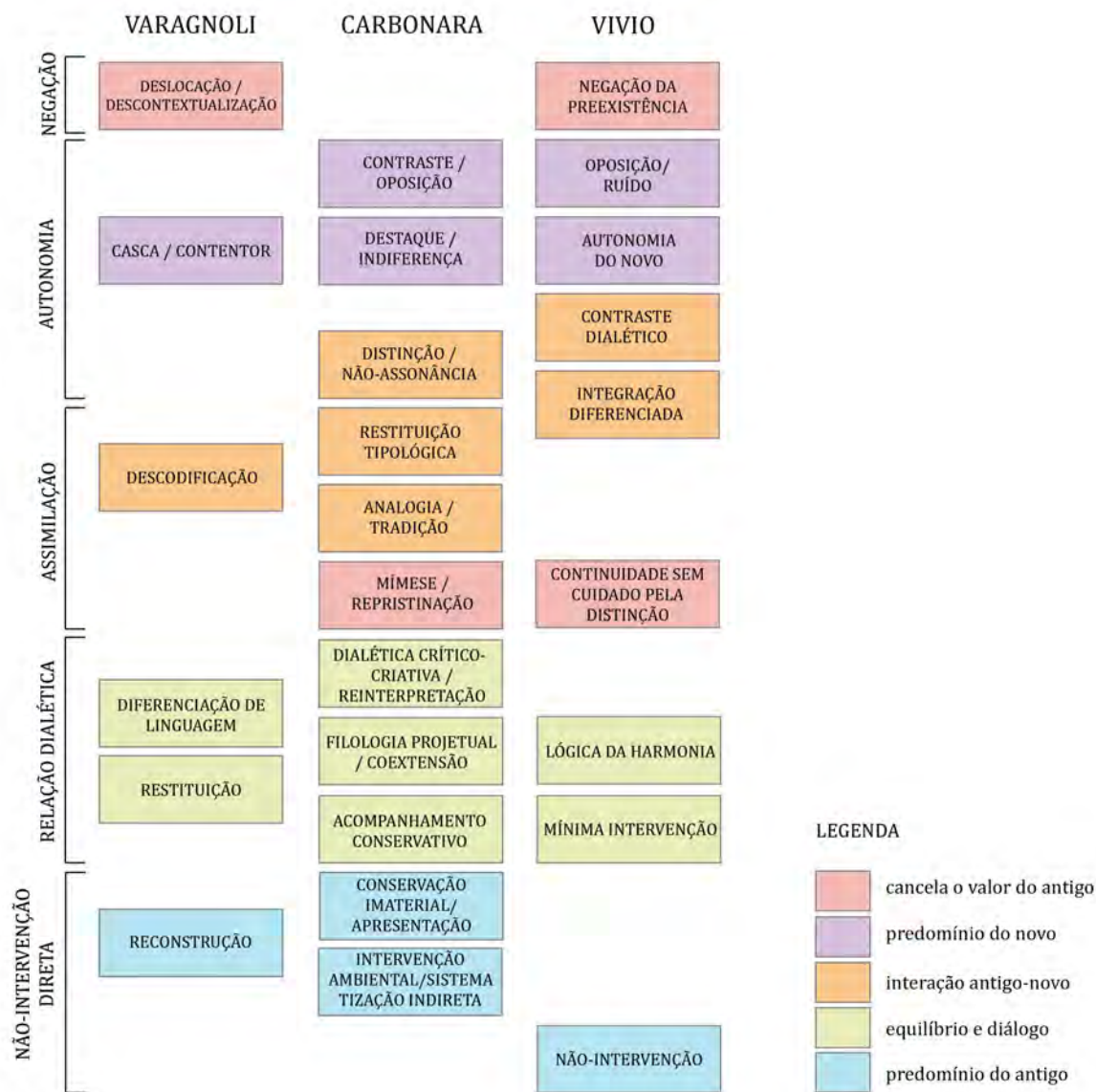


Figura 2.4 – Esquema de síntese elaborado à partir do cruzamento das categorias interpretativas propostas por Varagnoli, Carbonara e Vivio.

Pode-se observar que as categorias foram divididas, de modo geral, em cinco graus de diálogo com a matéria antiga: *Negação*, *Autonomia*, *Assimilação*, *Relação Dialética* e *Não-Intervenção Direta*. Estes grupos definem os princípios que orientam as intervenções no que diz respeito à linguagem e materialidade e estão baseados sobretudo na divisão proposta por Carbonara, com acréscimo da *Negação*, com base no contributo das teorias de Vivio.

---

Além disso, as categorias foram divididas também por cores, de acordo com a relação temporal que promovem entre os valores do antigo e do novo: o *cancelamento do valor do antigo*, o *predomínio do novo sobre o antigo*, a *interação antigo-novo*, o *equilíbrio e diálogo entre as partes* e, por fim, o *predomínio do antigo*. Esta última divisão baseia-se principalmente nos grupos definidos por Vivio, que abrangem as questões de valor e relações temporais relativas às intervenções, com alguma adaptação para conseguir abranger as categorias dos outros autores.

É possível perceber que, em sua maior parte, as categorias dividem-se de forma homogênea, de modo que as mais invasivas do ponto de vista material são também aquelas que mais agredem o valor do passado de suas respectivas preexistências. Da mesma forma, as categorias onde prevalece o valor do antigo são aquelas em que a intervenção mostra-se menos invasiva do ponto de vista material. Contudo, há uma importante exceção no que diz respeito às categorias voltadas à assimilação da matéria por meio da *Repristinação* e *Continuidade Sem Cuidado pela Distinção*. Apesar de serem consideradas formas de assimilação do antigo, elas representam, do ponto de vista das relações temporais, uma quebra no valor do antigo, pois provocam o cancelamento do tempo transcorrido, dado uma falsa ideia de retorno ao passado.

Ainda há muito para se desenvolver acerca deste tema, de modo que seria necessário um estudo muito mais alargado para abarcar todas as questões aqui levantadas, indo muito além do contexto do presente trabalho de investigação. Caberia, certamente, um adicional esforço de síntese, além de certa inventividade, para reorganizar as categorias sob este novo olhar, que surge à partir do cotejo das obras dos três autores. Dessa forma, poderia elaborar-se uma nova sistematização, capaz de atualizar o debate em questão e, porventura, adicionar também a componente funcional, voltada às relações de programa e uso nos edifícios preexistentes, que não foi devidamente abordada pelas categorias analisadas.

### 3 METODOLOGIA PARA UMA LEITURA CRÍTICA

Com base nos conceitos que foram estudados até o presente momento, e ainda que o cenário teórico mostre-se aberto e em plena condição de ser desenvolvido e reelaborado, é possível reconhecer alguns aspectos essenciais para o desenvolvimento de uma metodologia de leitura crítica da intervenção contemporânea na preexistência edificada.

Tal metodologia emerge do estudo do suporte teórico apresentado anteriormente, em conjunto com a análise de alguns projetos de intervenção utilizados como exemplo pelos autores de referência, bem como tantos outros projetos que compõem o repertório arquitetônico constituído ao longo da trajetória acadêmica da presente autora. É importante ressaltar que a metodologia aqui apresentada possui caráter experimental e tem como principal objetivo a estruturação de um conjunto de ferramentas de base para a leitura dos três casos de estudo selecionados e que serão apresentados posteriormente.

#### 3.1 Aspectos Fundamentais

A partir da interpretação das categorias propostas por Varagnoli, Carbonara e Vivio, fica evidente a presença de dois importantes aspectos na leitura da intervenção na preexistência, nomeadamente a Linguagem e a Materialidade de cada intervenção.

De acordo com Purini (2012), a **Linguagem** pode ser entendida como o conjunto de elementos que dão à composição arquitetônica, enquanto expressão artística, um certo ordenamento sintático, morfológico e semântico. Refere-se sobretudo à forma como estão organizados os materiais e elementos dentro do projeto, como por exemplo volumes, texturas, ritmo, proporção, contrastes, luzes, sombras, etc. Este conceito está fortemente ligado à semiótica, abrangendo também questões de apreciação estética e até mesmo conceitos estilísticos.

No que se refere à leitura da intervenção na preexistência, este aspecto refere-se sobretudo às maneiras de como a intervenção se porta frente à preexistência, ou seja, de que modo o novo interage com o antigo, numa perspectiva que se aproxima muito dos conceitos de contraste e

analogia abordados por Solà-Morales (2006) no seu ensaio sobre os desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica.

O aspecto da **Materialidade**, por sua vez, refere-se ao caráter material da intervenção num sentido concreto, ou seja, está ligado às técnicas e soluções construtivas, bem como aos elementos e materiais utilizados no projeto. Este aspecto é absolutamente indissociável do anterior, pois refere-se justamente às formas como a linguagem adotada se materializa no edifício. Além disso, abrange também questões ligadas às “marcas do tempo” adquiridas pela matéria antiga e como estas se relacionam com o novo.

Os três autores estudados abordam minuciosamente estes dois aspectos e garantem, nesse sentido, uma base bem elaborada para a leitura dos projetos, sobretudo no que se refere aos diferentes graus de “respeito pela matéria antiga” e a interação que esta pode assumir com o novo em cada caso. Para facilitar a leitura das intervenções, estes dois aspectos aparecem unificados dentro da análise crítica, procurando sempre abranger algumas das posturas encontradas nas categorias previamente estudadas, como autonomia, assimilação, negação, relação dialética, etc.

Levando em consideração a crítica realizada anteriormente às categorias, é possível adicionar um terceiro aspecto relevante para a leitura dos projetos: a relação de **Uso e Função**. Este aspecto abrange o estudo das questões programáticas e funcionais intrínsecas à preexistência, colocadas em confronto com as novas exigências contemporâneas, além de uma preocupação com a incorporação de valores relativos à espacialidade preexistente no projeto do novo. Também entra neste aspecto a questão da completa mudança de uso e sua compatibilidade ou não com o edifício preexistente.

Ainda que não haja referência direta à questão do uso nas categorias elaboradas pelos três autores, essa preocupação é um ponto recorrente na discussão da intervenção em edifícios históricos, sobretudo sob a ótica do Restauro Crítico Italiano. Carbonara, por exemplo, trata deste tema em várias de suas publicações, defendendo sempre que o reuso deva ser um meio para a conservação, mas nunca o seu fim. Nesse sentido, a destinação de uso para um edifício histórico deve ser compatível com suas vocações, percebidas a partir de uma consistente investigação histórica e julgadas com o juízo crítico adequado:

*“Colocando-se o problema da destinação de uso em sua perspectiva correta, dentro da própria disciplina do restauro, não se deverá falar de qualquer ‘reuso’, mas apenas daquele compatível com as vocações que o monumento revelará ao ser investigado com conhecimento histórico. Não necessariamente o uso original (ainda que preferível, sempre que seja possível conservá-lo ou restituí-lo), mas de um uso correto e respeitoso*

---

*com a realidade material e espiritual do monumento.” (CARBONARA, 1997, p. 375-376.  
Tradução nossa.)*

Além destes três aspectos, as categorias propostas por Vivio evidenciam ainda uma quarta componente para a análise, que diz respeito às relações de **Temporalidade** entre a obra preexistente e a intervenção contemporânea. Ao elaborar o conceito de diálogo entre passado e presente, bem como as diferentes formas que os valores destes tempos podem sobrepor-se ou equilibrar-se dentro do projeto, Vivio abre um leque de leituras possíveis que tende para uma percepção da intervenção como um processo de ruptura ou continuidade temporal.

Este aspecto acaba por ser transversal a todos os outros, já que a relação temporal acaba por depender também das relações promovidas através da materialidade, linguagem e uso. Nesse sentido, o quarto aspecto seria o mais abrangente de todos, pois aborda a intervenção numa escala global. Pode ser considerado também o aspecto mais abstrato, por trabalhar com uma dimensão muito pouco palpável, que se baseia na ideia de ressignificação da obra com a passagem do tempo.

Estes quatro aspectos podem ser entendidos, de certa forma, como uma espécie de filtro para a percepção dos valores intrínsecos à preexistência e de que forma eles são trabalhados dentro do projeto de intervenção na promoção dos diálogos entre o antigo e o novo. Se utilizarmos, por exemplo, os conceitos de valor arquitetônico definidos por Aloïs Riegl em “*O Culto Moderno dos Monumentos*”, veremos que muitos deles se sobrepõem e até mesmo se contradizem em alguns casos, como é natural que aconteça numa obra ao longo do tempo. O valor de antiguidade de uma obra, por exemplo, pode contrastar com o seu valor de uso ou com o seu valor de contemporaneidade num determinado momento ou contexto.

É evidente que não seria possível realizar, no âmbito da presente dissertação, uma análise detalhada destes conceitos, pois seria necessário todo um trabalho voltado exclusivamente ao estudo dos valores. Ainda assim, é preciso ter em mente que estes quatro aspectos acabam por englobar, de maneira indireta, uma noção geral dos conceitos de valor na preexistência edificada, em busca de uma percepção mais tangível de como o diálogo antigo-novo pode dar-se no projeto de intervenção.

Tendo em vista o que foi discutido até o presente momento, cabe agora uma breve descrição sobre a metodologia adotada para a leitura crítica dos casos de estudo, bem como uma explicação sobre como foi formulada a sua estruturação.



### **3.2 Metodologia para estruturação da análise**

A leitura crítica dos projetos de intervenção aqui proposta está organizada basicamente em quatro tópicos: Enquadramento, Preexistência, Intervenção e Diálogos. Primeiramente tem-se um breve aproximação ao projeto no seu contexto atual, seguido de um estudo do edifício preexistente, tanto do ponto de vista histórico quanto de sua caracterização arquitetônica. Em seguida, há uma primeira leitura da intervenção, com base, sobretudo, nas entrevistas realizadas com cada um dos arquitetos responsáveis pela coordenação dos projetos dos respectivos casos de estudo, bem como na bibliografia e desenhos previamente estudados. Finalmente, a leitura encerra-se com uma análise crítica dos projetos, tendo como base os conceitos e aspectos fundamentais referidos anteriormente.

Da mesma forma que o arquiteto precisa conhecer bem o edifício no qual irá intervir, foi necessário um conhecimento relativamente aprofundado das preexistências, tanto do ponto de vista histórico, como construtivo, para proceder a uma análise crítica bem fundamentada. Nesse sentido, justifica-se a importância dos primeiros tópicos da leitura, muito ligados a essa primeira fase de pesquisa e levantamentos, que se mostrou imprescindível para a estruturação e a fundamentação da leitura proposta como um todo.

A leitura aqui proposta parte de um exercício inverso àquele realizado por Varagnoli, Carbonara e Vivio. Enquanto os autores italianos utilizam casos de intervenção para ilustrar e exemplificar cada uma das categorias propostas, o presente trabalho de investigação parte do estudo dos projetos, tentando encontrar em cada um deles posturas de ação sobre o preexistente que possam enquadrar-se nos conceitos teóricos previamente estudados.

Por fim, é importante ressaltar que a análise aqui proposta não tem a pretensão de “encaixar” cada projeto numa vertente ou doutrina, pois isso iria contra o conceito básico de intervir criticamente, no qual “cada caso é um caso”. Trata-se, na realidade, de uma tentativa de leitura aberta, quase que como um ensaio da obra estudada, a partir de uma sistematização dos aspectos constituídos com base no suporte teórico já amplamente mencionado. Tal procedimento, procurou abordar as diferentes escalas presentes no projeto, desde a estratégia global de intervenção, passando pela organização espacial e inserção de novos elementos arquitetônicos, até os detalhes construtivos. Dessa forma, a leitura crítica pretende caracterizar uma análise abrangente e diversificada, apontando diferentes questões de interesse em cada uma das intervenções estudadas.

## 4 CASO DE ESTUDO I: CENTRO DE ARTES VISUAIS

### 4.1 Enquadramento

A reconversão da Ala Poente do Antigo Colégio das Artes para instalação do Centro de Artes Visuais (CAV) é resultado de um concurso público promovido pela Câmara Municipal de Coimbra, que premiou a proposta do arquiteto João Mendes Ribeiro e sua equipe, em 1997. O edifício intervencionado localiza-se na Baixa de Coimbra, junto ao Pátio da Inquisição, e está inserido no conjunto arquitetónico da Rua da Sofia, inscrito na Lista de património Mundial da UNESCO desde 2013 (Universidade de Coimbra – Alta e Sofia).

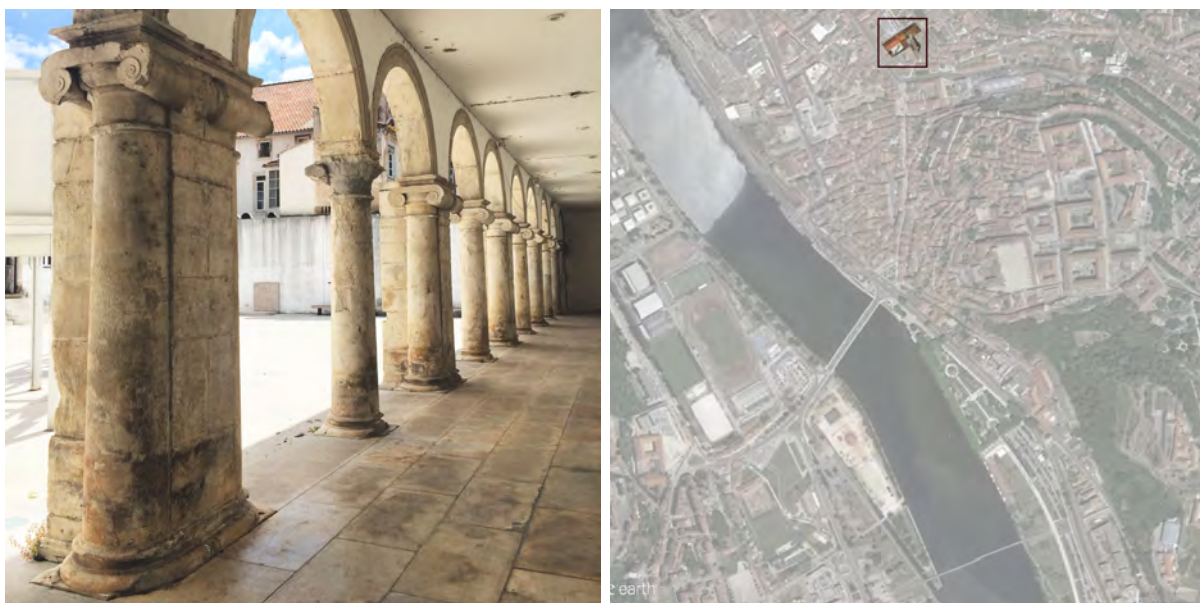


Figura 4.1 – Arcada do Centro de Artes Visuais. (Acervo pessoal, 2017)

Figura 4.2 – Localização do Centro de Artes Visuais na cidade de Coimbra. (Google Earth, 2018)

Inaugurado em 2003, o CAV acolhe a sede dos Encontros de Fotografia, uma instituição de arte contemporânea, que se afirmou como o principal divulgador da fotografia em Portugal ao longo das décadas de 1980 e 1990. O edifício abriga exposições temporárias, workshops, concertos e outras atividades culturais, além de seu rico acervo fotográfico.

## 4.2 A Preexistência

*“Não deixa de ser simultaneamente curioso e trágico que o local onde se difundiu, no século XVI, o brilho do humanismo e das artes europeias, tenha servido, mais tarde, para a sua repressão.” (FRADE/CAETANO, 1994, p. 335)*

O CAV está instalado em parte dos edifícios que foram construídos para abrigar o Real Colégio das Artes, em meados do século XVI, e que, posteriormente, foram entregues à Inquisição quando as instalações colegiais foram transferidas para a Alta da cidade. Nesse sentido, a preexistência edificada é composta por uma série de camadas históricas contrastantes e de grande relevância patrimonial, que merecem ser compreendidas em maior profundidade.

### 4.2.1 Histórico

Na década de 1990, foi promovida pela Câmara Municipal de Coimbra uma campanha de escavações arqueológicas comandadas por Helena Frade e José Carlos Caetano, que revelou diversos aspectos importantes sobre a história desta construção. Um dos achados mais importantes das sondagens arqueológicas foi o de cerâmica pré-romana, encontrada debaixo das fundações do edifício. A descoberta desses fragmentos indicou a possível existência de um povoado da Idade do Ferro em uma das elevações, Montarroio ou Conchada, adjacentes ao Pátio da Inquisição (FRADE/CAETANO, 1994, p. 330).

Além disso, as escavações permitiram compreender as lógicas construtivas e de ocupação da zona onde veio a ser construído posteriormente o Colégio das Artes. Segundo os arqueólogos, o local foi inicialmente ocupado por ruas e casas de habitação que acompanhavam o acentuado declive natural da encosta. Para vencer esse declive, foram construídas plataformas artificiais, formadas por uma rede de paredes entrecruzadas, completadas com terra até se atingir um nível uniforme em toda a área. (idem.) Sobre essas plataformas vieram a ser construídos o claustro e as diversas dependências do Colégio.

A construção do Colégio das Artes insere-se no contexto da transferência definitiva da Universidade para Coimbra, a partir de 1537, que implicou uma reordenação da estrutura física e mental da cidade (CRAVEIRO, 2006, p. 46). A abertura da Rua da Sofia e a construção dos complexos colegiais, sob a tutela do Mosteiro de Santa Cruz, tiveram um papel determinante neste processo.

De acordo com Walter Rossa (2006), a Universidade organizou-se espacialmente na Rua da Sofia com unidades colegiais de grande coerência formal e uma dimensão programática modularmente repetida. A construção do Colégio das Artes, no entanto, foi consequência da junção de dois outros colégios crúzios preexistentes: o de São Miguel e o de Todos-os-Santos (CRAVEIRO, 2006, p. 46), o que acabou por resultar em um espaço de caráter ambíguo entre a Rua da Sofia e as praças ao redor.

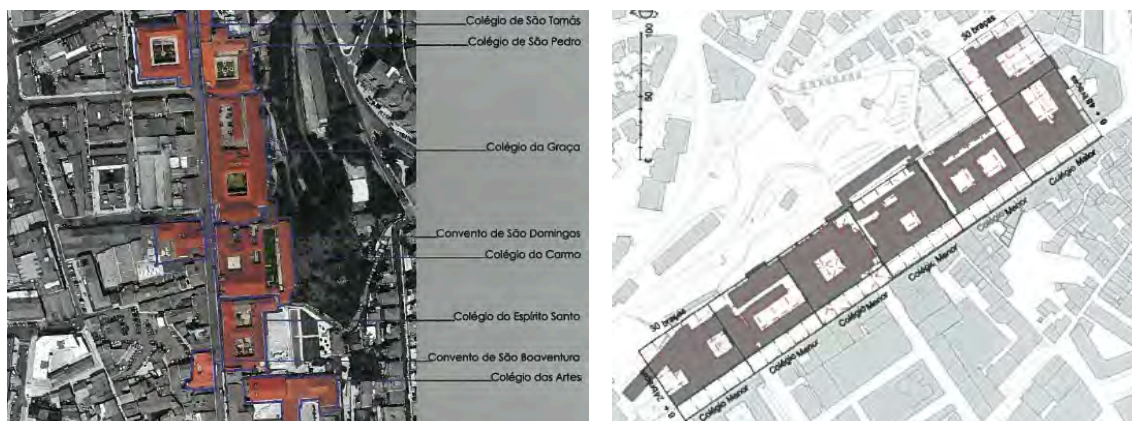


Figura 4.3 – Ortofotomapa com a localização dos colégios na Rua da Sofia. (Rossa, 2006, p. 17)

Figura 4.4 – Diagrama do esquema compositivo e programático, sobreposto ao levantamento atual, executado por Sandra Pinto. (Rossa, 2006, p. 20)

Em 1548, D. João III fundou o Colégio das Artes em Coimbra, na tentativa de atualizar e modernizar o ensino em Portugal. Destinado à formação dos futuros candidatos ao ensino universitário, o Colégio destacou-se pelo caráter laico e humanista de seu ensino, promovendo uma renovação da vida mental do país, à semelhança do que se passava em outros centros culturais da Europa no mesmo período (FRADE/ CAETANO, 1994, p. 321).

Pouco se sabe sobre o projeto original do Colégio das Artes, mas supõe-se que teria sido inicialmente encomendado pelo mestre humanista André de Gouveia a João de Ruão (MARQUES [et. al], 2011b, p. 358). Contudo, divergências teriam dificultado a sua aprovação pelos arquitetos da Corte, que entregaram a obra de execução ao arquiteto Diogo de Castilho. Apesar disso, é possível que as modificações ao projeto de Ruão não tenham sido muito significativas, mantendo, na generalidade, o desenho por ele proposto (BRANDÃO, 1948-1969, p. 576-580). Apesar da escassez de informações sobre o projeto inicial, é consensual a autoria das arcadas atribuída a Diogo de Castilho assim a construção do “lanço novo”:

*“Em finais de 1548, Diogo de Castilho inicia a construção do grande bloco que ficaria conhecido por ‘lanço novo’. Da Rua da Sofia, conquistando terreno para nascente, o*

*‘lanço novo’ define a regularização dos espaços e organiza os dois pátios que parcialmente ainda se conservam.” (CRAVEIRO, 2006, p. 48)*

As instalações do Colégio das Artes eram de altíssima qualidade e tornaram-se referência para outros colégios do período (BRANDÃO, 1924-1933, p. 294). Contudo, apesar das boas acomodações, ocorreram diversos problemas com a sua administração, alguns de seus mestres estrangeiros acabaram sendo alvo de processos inquisitoriais. Na tentativa de solucionar estes problemas, em 1555, D. João III passou o colégio para o domínio da Companhia de Jesus. Os Jesuítas conservaram-se na Rua da Sofia até 1566, data em que as instalações foram ocupadas pelo Tribunal da Inquisição. O Colégio das Artes transferiu-se para casas perto do Colégio de Jesus, na Alta da cidade, e o edifício passou a servir a um novo uso, diametralmente oposto àquele para o qual foi concebido.

O Tribunal da Inquisição começou por ocupar o Colégio das Artes e pouco tempo depois, devido à necessidade de aumentar as instalações, foram pedidos à Companhia de Jesus os colégios vizinhos e algumas casas da Rua da Sofia (idem). Em 1571, o edifício foi alvo de inúmeras obras de readaptação às novas funções, entre as quais se destacam a construção de cárceres, salas de tortura e de interrogatório. Ali esteve instalado até 31 de março de 1821, data em que o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição foi oficialmente extinto.

O edifício colegial foi então parcialmente cedido para a instalação de serviços públicos pertencentes à Guarda Nacional Republicana, além de algumas dependências ocupadas para o alojamento habitacional “Casa dos Pobres”. Na década de 1950, com a construção da Caixa Geral de Depósitos, acabaram por ser demolidas partes integrantes do antigo Colégio das Artes, preservando-se apenas o pátio principal e algumas outras seções. Sem grandes expectativas de uso, o edifício entrou em estado avançado de degradação. Entre 1996 e 2002 a “Escola da Noite” esteve instalada na sala-estúdio do Pátio da Inquisição, até que este viesse a ser intervencionado para abrigar o Centro de Artes Visuais.



Figura 4.5 – Situação do Colégio das Artes antes da intervenção. (Ribeiro, 1996)



#### 4.2.2 Caracterização arquitetônica

O conjunto de construções ocupado antigamente pelo Colégio das Artes e, posteriormente, pela Inquisição foi muito modificado ao longo dos séculos, o que impossibilita a determinação de um desenho “original”. Apesar disso, chegou até os nossos dias grande parte da arcada do pátio central do “lanço novo”, onde se destacam os capitéis jônicos, de autoria atribuída a Diogo de Castilho:

*“Pela empreitada iniciada em 1548 constituiu-se um pátio interno com colunata regular, pelo menos três lados (norte, nascente e poente), da qual restam, com amputações, os lados norte e nascente. A ala poente era igualmente servida por colunata, como o prova a coluna jônica de canto que se pode observar do saguão como acesso pela rua da Sofia. A galeria do lado norte, o mais preservado, compunha-se de seis tramos, com arcos geminados e contrafortes salientes e interrompidos à altura dos capitéis.” (CRAVEIRO, 2006, p. 48)*



Figura 4.6 – Arcada de autoria atribuída a Diogo de Castilho. (Acervo pessoal, 2017)

Não há qualquer vestígio da existência de abóbodas sobre as galerias, embora a presença dos contrafortes promova uma suspeita de que poderiam ter sido cobertas por abóbodas de berço, à semelhança do que era feito em construções do mesmo período, como é o caso do claustro do Colégio da Graça, também na Rua da Sofia (CRAVEIRO, 2006, p. 48).

O lanço norte do pátio interno que projeta-se para nascente forma uma ala independente, onde estão conservados grossos pilares com capitéis jônicos estriados. Os pilares sustentam uma rede regular de arcos cruzados, capaz de suportar o edifício com dois pisos acima. No interior deste corpo, que foi apropriado apenas parcialmente pela Inquisição, identifica-se o que se julga ter sido o espaço de refeição dos Jesuítas, afastado dos recintos letivos (idem, p. 50).



Figura 4.7 – Área do refeitório dos Jesuítas, com capitéis jônicos estriados. (Acervo pessoal, 2017)

O período seguinte, referente ao funcionamento do Tribunal do Santo Ofício, foi o que deixou mais vestígios. Nesta fase, os espaços letivos que se articulavam em torno do claustro sofreram diversas modificações para abrigar as atividades da Inquisição:

*“A definição rigorosa dos dois primeiros colégios perdeu-se para sempre na exaltação das reconstruções posteriores. No espaço entretanto ampliado, a organização forjada pela Inquisição vem impulsionar profundas alterações, quer na redefinição das áreas habitadas, quer no capítulo da circulação imposta, quer ainda na mudança radical de uma atmosfera letiva e de saber para a esfera da repressão, bem evidenciada no conjunto das plantas elaboradas para a Inquisição, em 1634, pelo arquiteto Mateus do Couto.” (CRAVEIRO, 2006, p. 46)*

Craveiro refere-se ao “*Livro das Plantas da Inquisição*”, que permite conhecer a planta do edifício no século XVII e fornece algumas indicações sobre as funções das suas dependências.

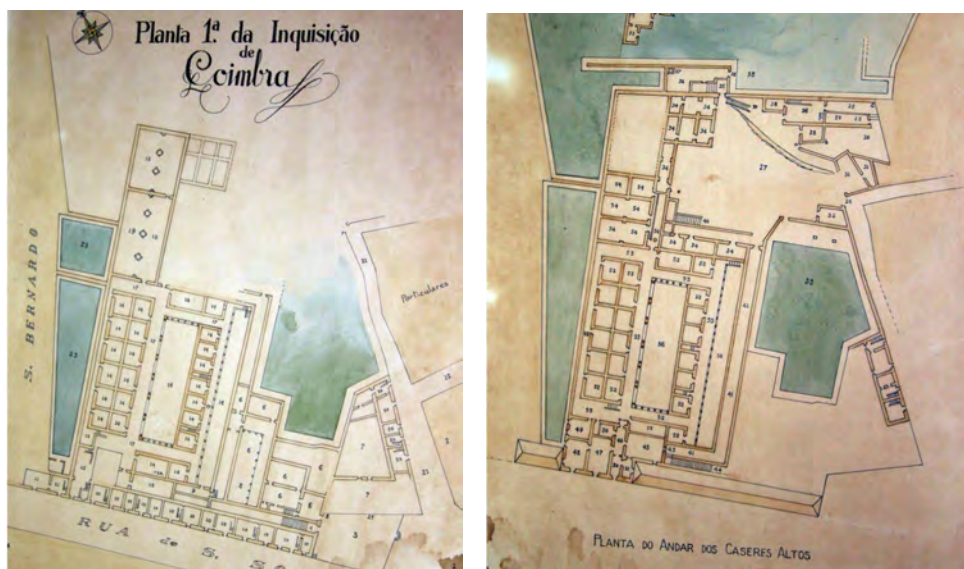


Figura 4.8 – Plantas do edifício da Inquisição, piso térreo e superior. Livro das Plantas da Inquisição, Declaração das Traças da Inquisição de Coimbra. 1634, ANTT. (Marques [et. al], 2011b, p. 359)

As colunatas das alas nascente e poente, assim como a arcada sul, indicadas nas plantas de 1634, correspondem a obras realizadas pela Inquisição, assim como o corpo de celas a sul do pátio. O pátio, por sua vez, terá sido sucessivamente encurtado para a construção de novas celas, com o objetivo de atender à população cada vez mais numerosa de presos (CRAVEIRO, 2006, p. 49).

A campanha arqueológica comandada por Frade e Caetano encontrou, também relativamente a este período, antigos cárceres e salas de tortura conservados no subsolo: “*compartimentos abobadados, pavimentados com tijoleiras, e que conservam no teto as pinturas a negro características do Tribunal.*” (FRADE/CAETANO, 1994, p. 331)

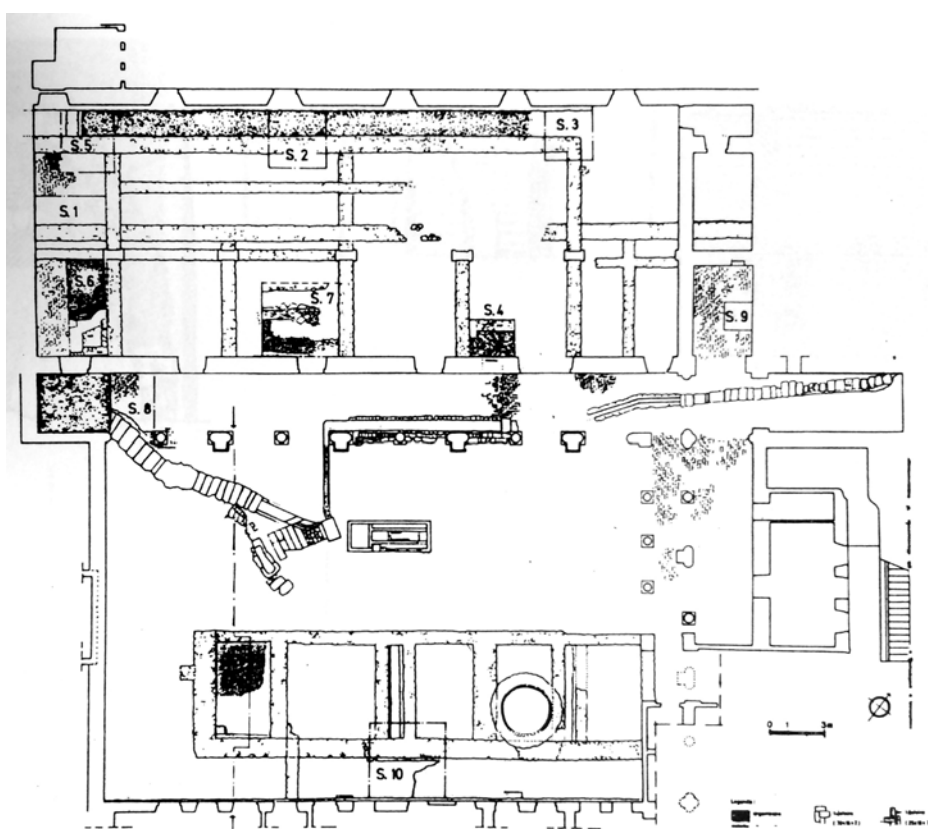


Figura 4.9 – Planta da área intervencionada nas escavações arqueológicas com os vestígios do antigo Tribunal da Inquisição. (FRADE/CAETANO, 1994, p. 337)

As imagens a seguir permitem observar a sobreposição da malha edificada atual com a ocupação preexistente dos edifícios do Colégio das Artes, dando uma percepção das permanências e das transformações ao longo dos séculos. É possível perceber que se manteve a Ala Poente e parte do claustro, enquanto o restante do quarteirão acabou por sofrer profundas modificações.



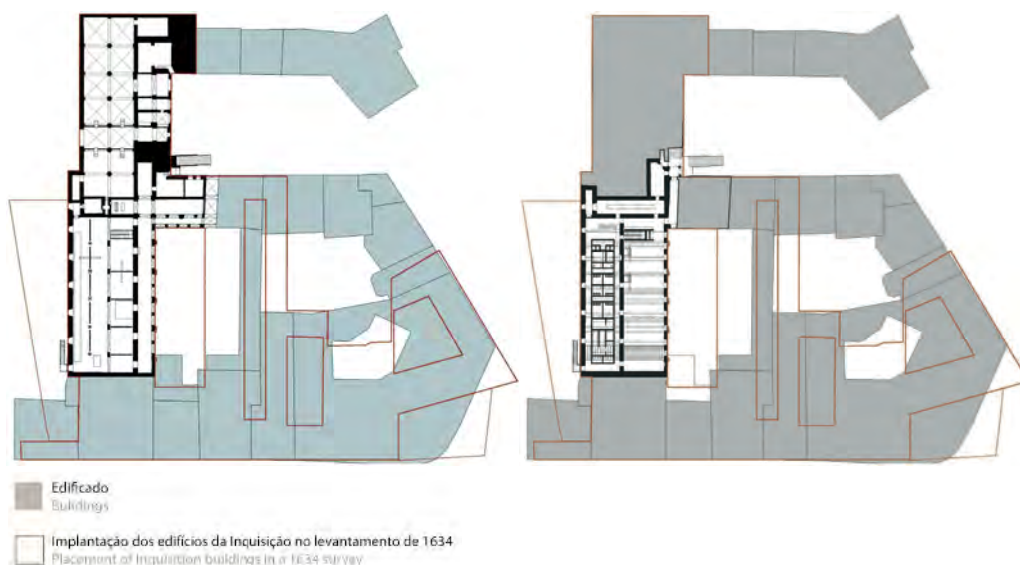


Figura 4.10 – Situação atual com implantação dos edifícios vizinhos, a partir do levantamento para o Concurso Público de Ideias para a Rua da Sofia, 2003. (Marques [et. al], 2011b, p. 363)

### 4.3 A intervenção

O primeiro contato do arquiteto João Mendes Ribeiro com o edifício preexistente ocorreu em 1996, um ano antes de ser lançado o concurso para a intervenção, através do projeto para a exposição “Céu e Inferno”, de Joel Peter Witkin, no âmbito dos Encontros de Fotografia de Coimbra. A instalação relacionava-se diretamente com as já mencionadas descobertas arqueológicas que se procederam no local nos anos 1990, nas quais foram encontrados muitos vestígios do período referente ao Tribunal da Inquisição. O arquiteto idealizou um pavimento em gradil muito leve, que permitia visualizar a área das escavações, e uma escada dava acesso ao seu interior, onde estavam inseridas algumas das imagens de Witkin.



Figura 4.11 – Instalação projetada para a exposição “Céu e Inferno” de Joel-Peter Witkin nos Encontros de Fotografia. (Emanuel Brás, 1996)

O trabalho do fotógrafo norte-americano estava diretamente relacionado com questões da deformação do corpo e adquiriu uma grande carga simbólica ao ser exposto junto dos antigos espaços de cárcere e tortura. Esse episódio configura um primeiro diálogo do arquiteto Mendes Ribeiro com a preexistência, que viria a ser determinante para o projeto que se desenvolveu a seguir.

Quando em 1997, a Câmara Municipal de Coimbra promoveu o concurso para a requalificação do edifício, o programa proposto abrangia apenas o piso térreo da Ala Poente, a ser dividido entre o CAV e a programação cultural da “Escola da Noite”. Mendes Ribeiro, que já possuía certa familiaridade com a preexistência, além de um alargado conhecimento sobre as necessidades programáticas dos Encontros de Fotografia, identificou que os objetivos estavam claramente desajustados em relação à dimensão do espaço físico e que isso poderia ser prejudicial para o projeto e para o edifício preexistente. Além disso, pareceu-lhe faltar uma visão integradora do conjunto, pois estavam previstos no concurso uma série de programas que não se articulavam de maneira global (RIBEIRO, 2017).

Neste contexto, o arquiteto e sua equipe procederam a uma crítica ao programa global fornecido. Foi proposto um alargamento das áreas do CAV, de modo a ocupar todo o piso térreo e também o superior, onde na época estava instalada a instituição habitacional “Casa dos Pobres”. Sugeriu-se, então, que o programa da “Escola da Noite” fosse transferido para outro local, com a construção do Teatro da Cerca de São Bernardo, projeto posteriormente desenvolvido pela firma J.A. Arquitectos, sob a coordenação de Luís Durão.



Figura 4.12 – Implantação do projeto de Reversão da Ala Poente do Antigo Colégio das Artes em Centro de Artes Visuais. (Ribeiro, 2008, p. 673)

Segundo o arquiteto (RIBEIRO, 2017), a crítica ao programa do concurso passou a ser tratada como uma espécie de plano de pormenor para futuras intervenções, articulando toda a zona edificada e os espaços públicos contíguos. A seguir, procedeu-se ao projeto propriamente dito, com a intervenção nos dois pisos da Ala Poente do Colégio das Artes, o pátio a sul (com a arcada de Diogo de Castilho) e os espaços públicos do Pátio da Inquisição.

A organização do programa e a definição dos princípios de intervenção partiram da busca de um equilíbrio entre os valores do edifício preexistente e as novas necessidades impostas pelo novo uso, nomeadamente uma galeria de arte contemporânea e seus espaços de apoio e atividades complementares.

*“Foi adotada uma estratégia de adequação do edifício ao programa, atendendo ao seu valor histórico e arqueológico sem limitar o novo uso. Essa adequação passou por uma linguagem inequivocamente contemporânea que procura a transparência entre o existente e o novo, entre o passado e o presente.” (RIBEIRO, 2003a)*

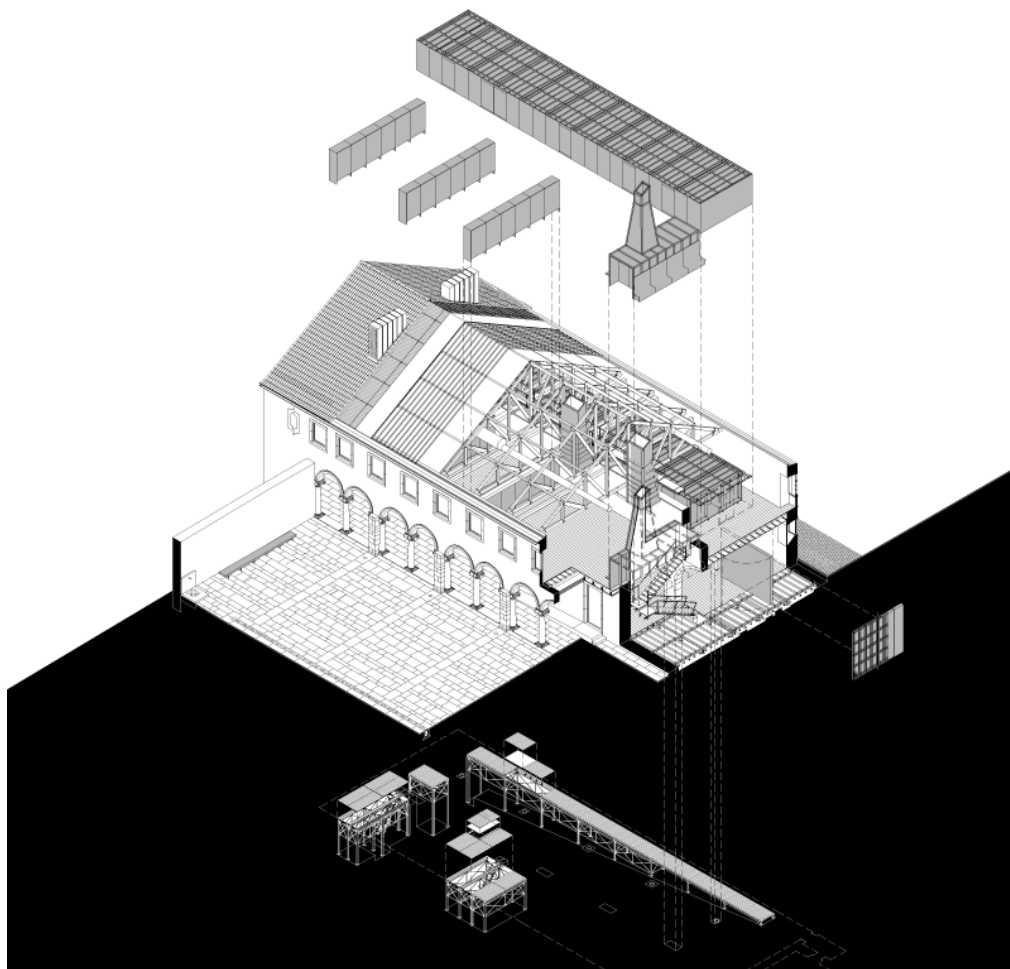


Figura 4.13 – Perspectiva axonométrica do projeto do CAV. (Ribeiro, 2015)

O piso térreo da Ala Poente foi totalmente ocupado pelo espaço expositivo de caráter flexível, com painéis pivotantes brancos que permitem a configuração de diferentes tipos de organização espacial: um espaço contínuo ou uma série de salas independentes, de acordo com as necessidades de cada instalação. Os painéis seguem a modulação da estrutura e resolvem o suporte das obras contemporâneas através de um sistema misto, composto por uma estrutura metálica revestida em contraplacado com acabamento em gesso, incorporando um pivô central. O contraplacado garante a resistência necessária às paredes e o gesso garante um acabamento liso contínuo, anulando visualmente qualquer tipo de junta.

As colunas de ferro fundido, inseridas no século XIX, foram mantidas e reforçadas com uma nova estrutura metálica no seu interior, conservando a modulação e a estética preexistente. A nova estrutura descarrega sobre o embasamento de pedra das colunas, onde recortes precisos no novo pavimento de madeira possibilitaram o ajuste do nível da galeria.



Figura 4.14 – Imagens do espaço expositivo do CAV no piso térreo e detalhe do recorte no pavimento de madeira para o embasamento da coluna de ferro fundido. (Acervo pessoal, 2017)



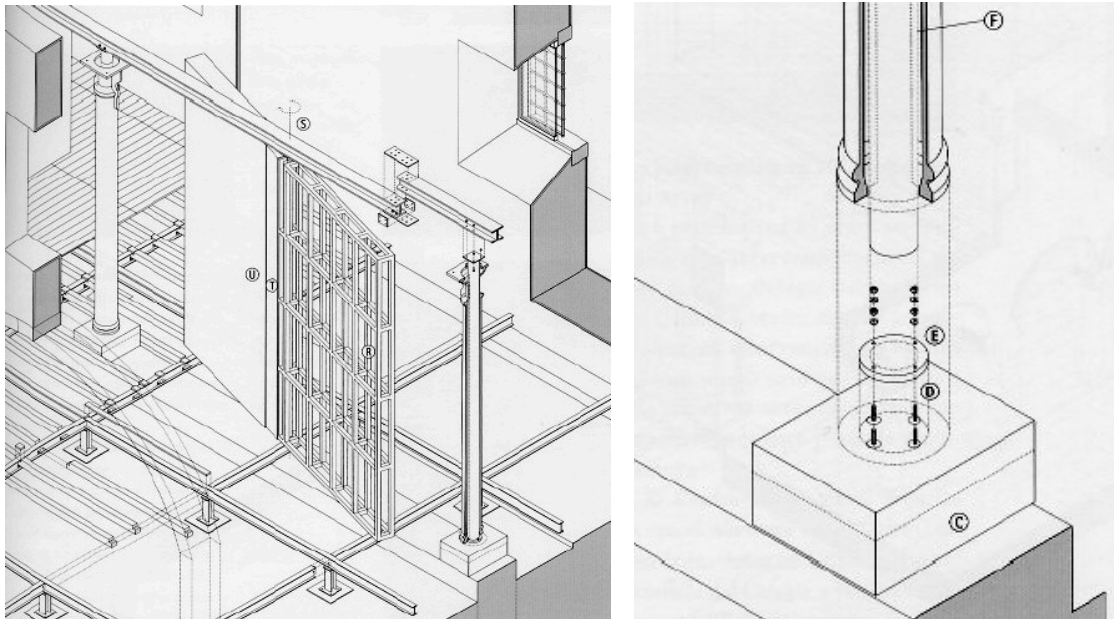


Figura 4.15 – Esquema estrutural dos elementos do piso térreo, com inserção dos painéis pivotantes e o reforço das colunas de ferro fundido. (Revista Tectónica, n. 18, p. 54-55)

Os vestígios arqueológicos encontrados no subsolo foram preservados e recobertos com um pavimento de madeira contínuo, com a cota levemente elevada em relação ao pátio exterior. O pavimento está instalado sobre um sistema desmontável de alçapões, que funciona como quarteladas de um teatro, permitindo a ocasional visitação das alas subterrâneas, ou ainda a montagem de exposições que interajam diretamente com as escavações.



Figura 4.16 – Exposição *False Ground*, de Marianne Mueller, com parte do pavimento aberto, permitindo a visualização da estrutura sobre os vestígios arqueológicos. (Acervo pessoal, 2017)

Como não havia qualquer ligação vertical com a parte superior do edifício, Mendes Ribeiro desenhou uma delicada escada em estrutura metálica, banhada pela luz que entra pelo lanternim posicionado sobre ela.

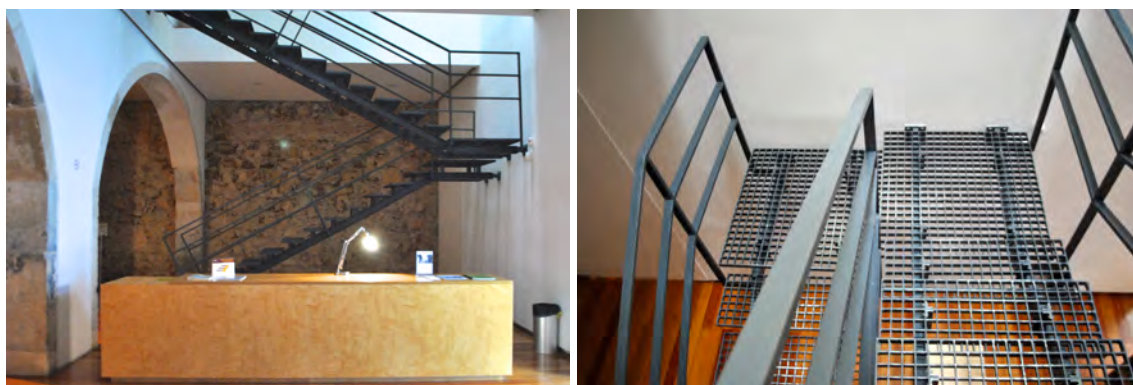


Figura 4.17 – Escada metálica de acesso ao piso superior. (Acervo pessoal, 2017)

No piso superior, a lógica espacial é outra, pois o espaço divide-se em dois, naturalmente marcado pela parede estrutural preexistente ao meio. De um lado, um contentor em madeira acolhe diversos serviços ligados à prática da fotografia e constitui um paralelepípedo fechado:

*“[...] este contentor misterioso, feito em contraplacado de bétula lembra uma daquelas caixas fabricadas para exercício de pinhole. A analogia talvez se adéque porque no seu interior arrumam-se compartimentos profundamente ligados à produção e manutenção da imagem fotográfica [...] uma verdadeira caixa de imagens, ferramenta de preservação e produção de uma cultura visual.” (LOPES, 2003, p. 7)*

Do outro lado, uma sequência de espaços abertos, demarcados por um desenho de mobiliário, abriga a biblioteca e os gabinetes administrativos. Aparentemente removíveis, estes novos objetos possuem um caráter de ‘micro-arquiteturas leves’ e “destacam-se das preexistências, enfatizando o contraste entre o novo e o antigo, o efêmero e o perene, o leve e o pesado.” (RIBEIRO, 2008)

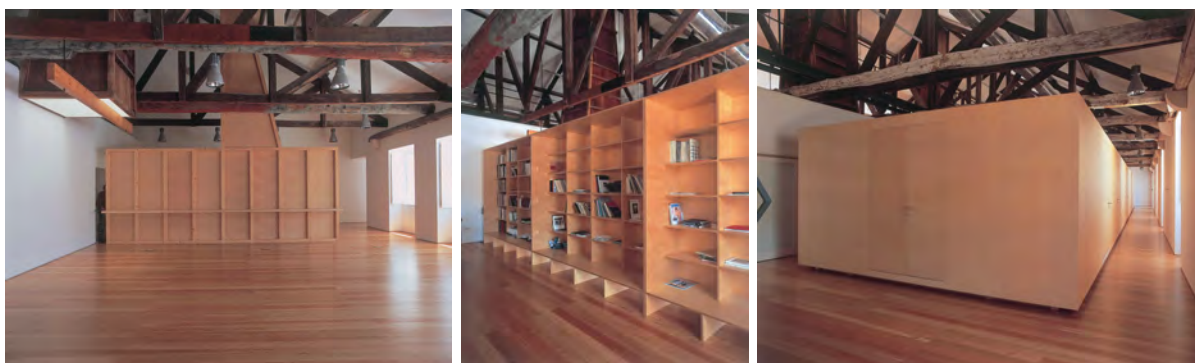


Figura 4.18 – Elementos leves em madeira no piso superior. (Luís Ferreira Alves, 2004)

Durante a obra, com a retirada dos forros que constituíam o teto do piso superior, descobriu-se a estrutura da cobertura, que acabou por proporcionar uma alteração radical do ponto de vista da espacialidade do edifício. As asnas [tesouras] e madres [terças] que suportam a



cobertura do telhado foram deixadas à vista, integrando todo o piso superior como um grande “*open space*”. Um delicado passadiço metálico suspenso atravessa a armação do telhado, permitindo uma nova e instigante leitura do espaço.

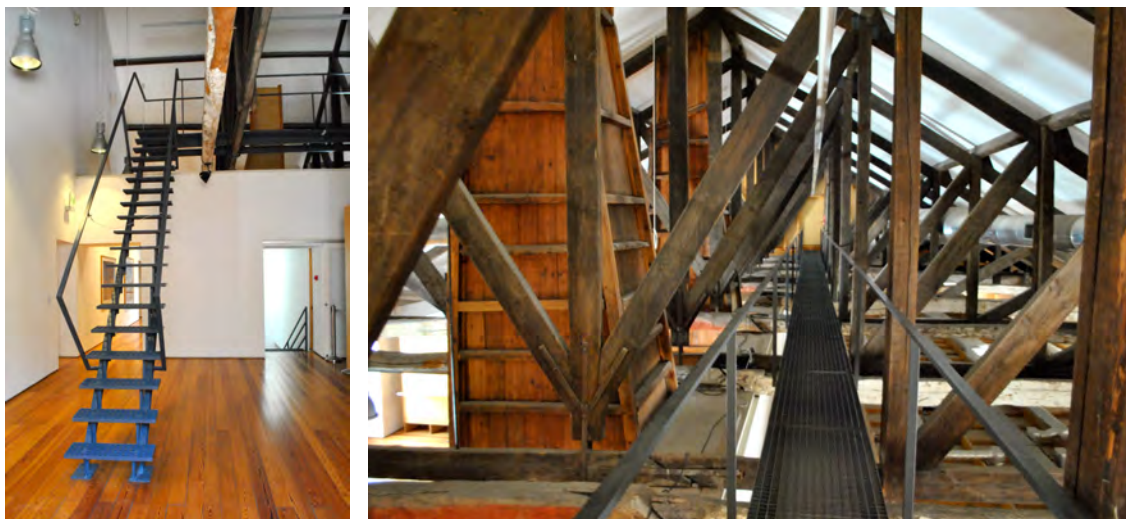


Figura 4.19 – Escada e passadiço metálico entre as estruturas da cobertura. (Acervo pessoal, 2017)

No exterior o pavimento foi nivelado em pedra, com a marcação da drenagem que sublinha a ligação ao Pátio da Inquisição. A arcada com colunas jônicas foi recuperada, mas o arquiteto optou por sua não-reconstrução, deixando o aspecto arruinado como parte da materialidade preexistente, marcada pela pátina do tempo e pelas transformações que se deram ao longo dos séculos.



Figura 4.20 – O ritmo da fachada marcado pelos vãos preexistentes. (Acervo pessoal, 2017)

Nas fachadas, foram mantidos os vãos das aberturas preexistentes, garantindo a leitura do ritmo da construção. Contudo, pelo interior, essas aberturas seriam um empecilho à montagem de exposições, o que exigiu certo engenho por parte do arquiteto para resolver a questão:

*“Encontramos um dispositivo em que os vãos existem do lado de fora e do lado de dentro estão revestidos com portadas, também de gesso cartonado, que estão seladas com uma cinta, mas que se pode abrir em qualquer momento com estilete e fazer a entrada de luz no espaço. Portanto, é esta ideia de que prevalece a preexistência e depois encontra-se um dispositivo relativamente sutil para dar resposta às novas necessidades, nomeadamente à arte contemporânea.” (RIBEIRO, 2017)*

Após a inauguração do CAV em 2003, o projeto foi aclamado pela crítica, não só pela qualidade arquitetônica, mas sobretudo pelo equilíbrio alcançado entre a preexistência histórica e a linguagem contemporânea, tendo sido premiado pela CMC com o Prêmio Municipal de Arquitetura Diogo Castilho. Como bem descreve Manuel Graça Dias:

*“É como se ilustrasse, provocador, um código de bem intervir: limpar o máximo, clarificar a história e adequar o uso contemporâneo com estruturas de reversibilidade gentilíssima que possam equipar o existente, torná-lo útil e resignificá-lo ao nosso olhar diferente, no que mais notável lhe encontramos e, no entanto, sem o tocar, ferir ou sobrepor, só se aproximando muito castamente, muito poeticamente, muito levemente.” (DIAS, 2003, p. 35)*

## 4.4 Diálogos

### 4.4.1 Linguagem e Materialidade

*“O que prevalece é sobretudo esta ideia, que nos pareceu sempre muito importante, de que o edifício do ponto de vista construtivo tinha bastante qualidade em termos estruturais e em termos da definição de sua envolvente. Do ponto de vista dos compartimentos internos eles foram sempre alterados ao longo do tempo, com soluções relativamente leves. Portanto, jogamos um pouco nessa oposição entre um contentor perene, que resiste durante séculos (pelo menos desde 1548 até os dias de hoje) e a manutenção de pequenas estruturas efêmeras, com caráter de instalação, para dar resposta às novas necessidades, que são reversíveis.” (RIBEIRO, 2017)*

Apesar de tratar o edifício preexistente como um *Contentor*, não é possível dizer que a intervenção procedida por Mendes Ribeiro enquadre-se nesta categoria definida por Varagnoli. Primeiramente porque, como foi visto anteriormente, Varagnoli fala de edifícios esvaziados e de tipologia industrial que, obviamente, não seria o caso aqui. Além disso, é facilmente identificável o esforço por parte do arquiteto de reconhecimento e respeito dos valores intrínsecos à preexistência, que contrasta radicalmente com a ideia de *Contentor*



definida pelo teórico italiano, na qual os valores são, na maioria das vezes, ignorados ou mal interpretados pelos projetistas.

Quando considera o edifício um *Contentor*, Mendes Ribeiro está justamente a reconhecer um dos valores mais significativos presentes na estrutura antiga: a sua perenidade ao longo dos séculos, em contraposição à efemeridade das soluções encontradas na compartimentação interna, que foram altamente modificadas e não constituem grande relevância construtiva, estética ou mesmo histórica. A utilização de materiais leves e compatíveis com a matéria antiga aproxima-se muito mais do conceito de “*restauro leggero*” italiano, no qual as intervenções trabalham a acentuação dos percursos e uma fruição dinâmica da obra preexistente, guiada por passadiços e percursos aéreos com materiais contemporâneos, que buscam deixar inalterada a autenticidade dos espaços antigos. Dessa forma, é o palimpsesto histórico que dá as diretrizes para o projeto, fazendo com que se torne uma extensão do antigo, sem, no entanto, privar-se de um valor poético próprio.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a intervenção se enquadra de forma mais ajustada na categoria definida por Varagnoli como *Diferenciação de Linguagem*, que é também consoante com as categorias de *Relação Dialética* e *Reintegração da Imagem*, definidas por Carbonara, e *Lógica da Harmonia* de Beatrice Vivio. Tais categorias enfatizam a busca pelo equilíbrio dialético entre o novo e o antigo, que é exatamente o princípio que norteia o projeto de Mendes Ribeiro.

A preocupação com a diferenciação e utilização de materiais leves, relaciona-se diretamente com o princípio de reversibilidade e compatibilidade da intervenção com a preexistência histórica. A utilização do gesso cartonado como material para as novas paredes expositivas é um claro exemplo da materialização deste princípio:

*“O gesso cartonado é um material fantástico. No fundo é uma espécie de tabique do fim do século XX, principio do século XXI. Porque estamos a falar de paredes leves, secas, com muita facilidade de montagem e desmontagem e de reparação.” (RIBEIRO, 2017)*

Além de ser ideal para o suporte da arte contemporânea, por ter fácil manutenção e reparação, o seu destacamento das paredes preexistentes possibilita a passagem das infraestruturas num vão intermédio, que evita a abertura de roços nas paredes antigas. Isso evidencia, mais uma vez, o cuidado da intervenção para com a matéria antiga.

Além do uso do gesso, também é possível comentar a utilização das estruturas metálicas leves e ‘transparentes’ nas escadas e passadiços, bem como os sistemas construtivos de madeira para a criação dos contentores e divisórias que organizam o piso superior do edifício. Trata-se

de materiais e sistemas construtivos leves, muito apurados e ligados à ideia de pré-fabricação, que, segundo Mendes Ribeiro, aproximam-se da Cenografia como campo para experimentação:

*“O fato de lidarmos com muita frequência com esses materiais e temas construtivos, nos permite ter a certeza que vai funcionar. Há uma experimentação feita no campo da cenografia, ou da instalação se quisermos, e que nos permite ter a certeza de que aquele processo pode ser eficaz na arquitetura. [...] Eu acho que no CAV isso acontece justamente por nós termos apostado em criar elementos com esse caráter de instalação, de objeto efêmero, que tem processos e materiais construtivos próximos daqueles utilizados na artes cênicas.” (RIBEIRO, 2017)*

Por outro lado, esses novos volumes inseridos no piso superior podem caracterizar também uma leitura de contraste linguístico, no que diz respeito à sua leveza e efemeridade em contraposição à perenidade e robustez da preexistência. O contentor dos laboratórios de fotografia, por exemplo, aparece como uma caixa fechada, minimalista, que se destaca da preexistência e enfatiza o contraste antigo-novo. Sob este ponto de vista, esses elementos poderiam caracterizar uma relação de *Contraste Dialético*, ou até mesmo, em uma leitura mais radical, de *Autonomia do Novo*, ambas propostas por Beatrice Vivio. Também na leitura de Carbonara, essa postura contrastante poderia caracterizar uma relação de *Destaque* ou *Oposição*, caracterizando um objeto completamente independente da preexistência.

No entanto, é importante ressaltar que essa autonomia não configura qualquer prejuízo para os valores preexistentes, pois assume uma escala coerente dentro do projeto. Em momento algum este contraste promove um desequilíbrio em função do novo mas, ao contrário, proporciona novamente uma leitura de diferenciação e clarificação das diferentes camadas históricas.

Uma terceira possível leitura dentro dos aspectos linguísticos na intervenção está relacionada com a reinterpretação de alguns elementos arquitetônicos do edifício preexistente, como é o caso dos lanternins encontrados na cobertura e reinsertados no projeto sob uma ótica contemporânea:

*“O que se passa no projeto do CAV é uma reinterpretação, de alguma forma, de alguns temas. Por exemplo, o lanternim que está sobre a escada é uma réplica dos lanternins que existiam para iluminação do corredor central. Quando tiramos o teto descobrimos que eram lanternins muito interessantes os que lá estavam. Pegamos nesse lanternim e introduzimos sobre a caixa de escadas. [...] Ao fazer isto e transportar o lanternim para outro ponto, isto é uma visão contemporânea, porque é feito nos dias de hoje para resolver um problema.” (RIBEIRO, 2017)*

Este gesto de releitura e deslocamento de um objeto é um ato estritamente contemporâneo, pois representa uma nova forma de olhar para o antigo, promovendo sua ressignificação em um novo contexto, que não existia até então. Ao pegar no lanternim existente e promover um novo uso em um novo local, com novos materiais, o arquiteto reinsere o objeto no tempo presente, de forma que ele passe a ter um novo sentido estético e de uso, por exemplo ao banhar a escada com luz.

Tal postura aproxima-se do conceito definido por Varagnoli como *Descodificação*, no qual o arquiteto opera com os elementos da obra preexistente e os revisita segundo os códigos arquitetônicos contemporâneos. Parece aproximar-se também, de certo modo, ao conceito de assimilação dos elementos preexistentes definidos por Carbonara como *Restituição Tipológica*, na qual o projeto se desenvolve como recuperação de um arquétipo, ou seja, de um modelo com uma componente linguística formal. Neste contexto, as intervenções buscam justamente uma reinterpretação de elementos preexistentes, reinventando-os no projeto do novo.

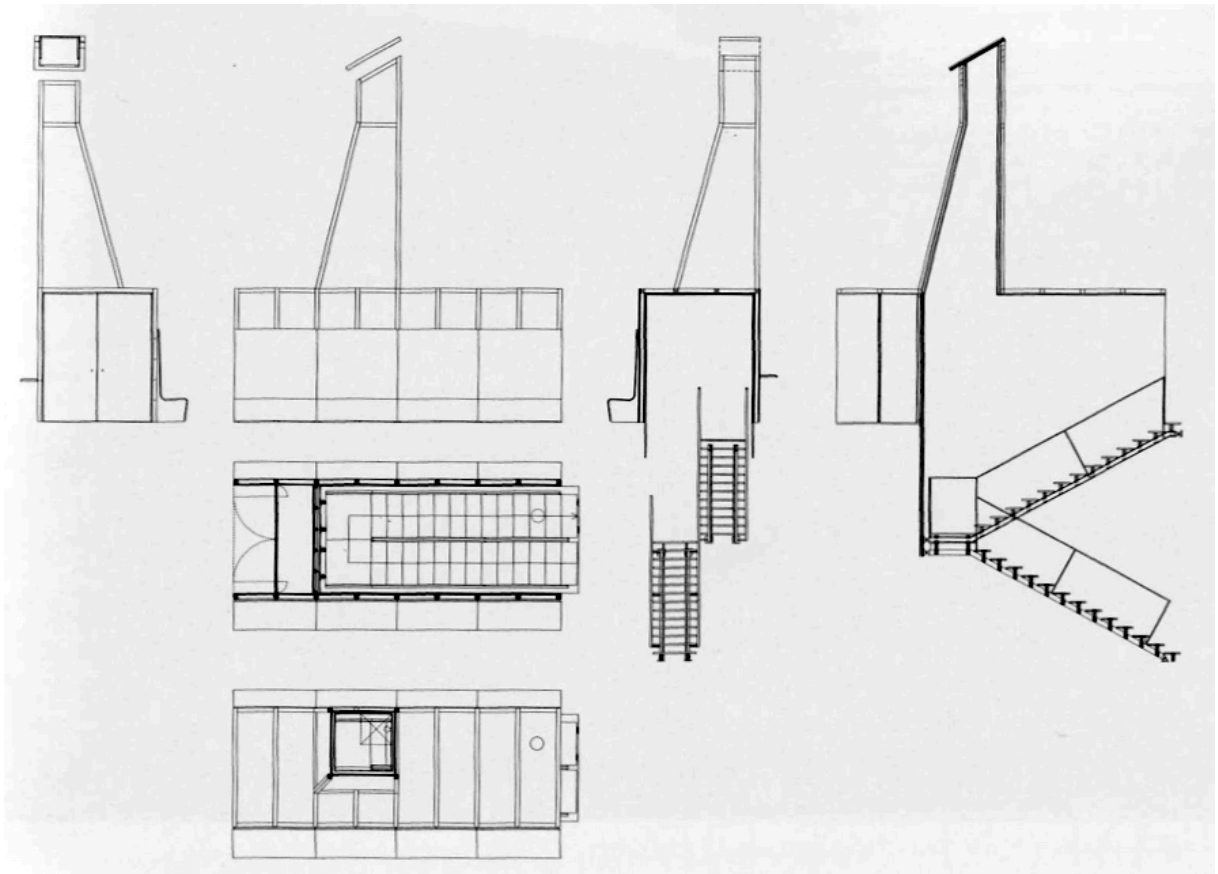


Figura 4.21 – Desenhos da estrutura do lanternim sobre a escada metálica (Ribeiro, 2003, p. 187)

Uma quarta possível orientação linguística dentro do projeto relaciona-se com a conservação de elementos arquitetônicos preexistentes, como é o caso da arcada de Diogo de Castilho e a consolidação dos vestígios arqueológicos da Inquisição no subsolo. Ao optar pela não-reconstrução das arcadas, deixando as colunas com aspecto arruinado, o arquiteto volta a introduzir uma visão contemporânea de projeto, que dialoga com os testemunhos do passado e os recoloca na narrativa atual, com grande respeito por seu valor material. Da mesma forma, o diálogo que se procede com o sistema do pavimento removível, que permite o acesso aos vestígios arqueológicos, evidencia a preocupação com a preservação da matéria antiga e a relação desta última com o novo uso.

Nesse sentido, o projeto ressalta a importância da manutenção das marcas do tempo como testemunhos materiais da história do edifício e evidencia uma postura voltada ao *Acompanhamento Conservativo*, definido por Carbonara, ou ainda à *Mínima Intervenção*, estabelecida por Vivio. Em ambos os casos, há uma prevalência dos valores do antigo, de modo que a intervenção contemporânea aparece apenas para garantir sua fruição, legibilidade e transmissão ao futuro.

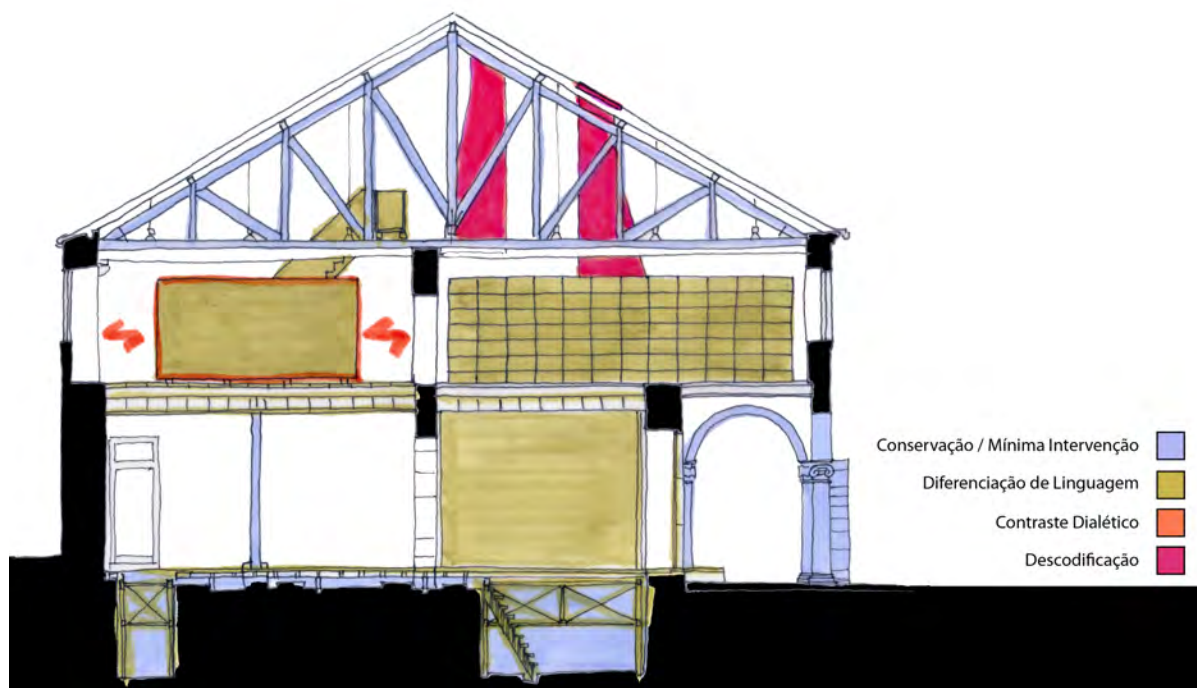


Figura 4.22 – Esquema ilustrativo das relações dialéticas de Linguagem e Materialidade observadas no projeto do Centro de Artes Visuais.

De modo geral, o projeto do CAV parece condensar todos esses aspectos linguísticos sob uma mesma lógica de organização global, capaz de resolver as diferentes situações impostas pela

preexistência com a capacidade crítica e coerência projetual, já intrínsecas à prática arquitetônica de Mendes Ribeiro. Como bem sintetizam Ana Tostões e Helena Barranha:

*“Ao reverter o antigo Colégio das Artes e Pátio da Inquisição, J. M. Ribeiro reinventou alguns dos temas centrais de sua pesquisa: a leitura detalhada dos contextos, a manipulação da luz, o movimento de pessoas e objetos dentro do espaço, o projeto de caixas ou contentores elementares, a poesia da verdade nos materiais (herdados dos mestres do Movimento Moderno, nomeadamente de Mies van der Rohe) e a coexistência de opostos (antigo/novo, perene/efêmero, pesado/leve ... ).” (TOSTÕES & BARRANHA, 2007, p. 40, tradução nossa.)*

#### 4.4.2 Uso e programa

Ao criticar e redesenhar o programa proposto pelo concurso, o arquiteto e a sua equipe promovem uma melhor adaptação dos novos usos à preexistência, levando em conta seus valores, potencialidades e limitações. Isso demonstra, mais uma vez, um valioso conhecimento prévio sobre o edifício, além de um elevado grau de respeito no momento da intervenção, o que pode ser considerado como uma das chaves para um projeto bem sucedido.

*“À partida não se deve ter preconceitos com a forma como se intervém no património e tem que se encontrar aí as soluções mais adequadas à preexistência e ao novo uso. O equilíbrio.” (RIBEIRO, 2017)*

O mencionado “equilíbrio” entre o presente e o passado, entre o novo e o antigo, só pode ser obtido através de soluções projetuais que busquem um diálogo “saudável” entre o programa e a preexistência. Nesse sentido, pode-se afirmar que o arquiteto equacionou bem a questão programática em relação aos espaços preexistentes, procurando encontrar sistemas que atendessem aos novos usos e, ao mesmo tempo, fossem compatíveis com a matéria e as lógicas espaciais e construtivas do edifício antigo.

Essa preocupação fica evidente em vários momentos, como é o caso do já mencionado sistema de revestimento em gesso cartonado, que permite a visualização dos vãos pelo exterior, garantindo a leitura do ritmo da fachada, mas que se torna imperceptível no espaço interior, onde as salas expositivas contemporâneas exigem um contentor completamente neutro. Da mesma forma, a escolha da inserção do uso expositivo no piso térreo e das atividades de apoio no piso superior, concentradas em contentores de caráter efêmero, demonstram novamente essa busca pelo equilíbrio e compatibilidade dos novos usos com o espaço preexistente.

Cabe destacar também o caráter flexível dos espaços propostos, que respondem à diversidade programática encontrada na proposta cultural do CAV, considerada em função dos usos atuais e também de possíveis condições de uso futuro. De acordo com Mendes Ribeiro (2008, p. 189), “esta flexibilidade é alcançada pelo esvaziamento das características dos espaços, tornando-os espaços híbridos, aptos a uma utilização ambígua, que favorece potenciais conexões entre espaços e proporciona sistemas passíveis de diferentes usos”.

Esta premissa materializa-se tanto no piso térreo, onde o espaço expositivo pode assumir diferentes formas através da reorganização dos painéis pivotantes na galeria de planta aberta, quanto no piso superior, onde os contentores e peças de mobiliário leves promovem a continuidade espacial e dão a ideia de reversibilidade e movimento. “O edifício é deste modo colonizado, por unidades móveis que permitem diversas disposições e concentram atividades específicas ao seu redor.” (idem.)

Por outro lado, a requalificação dos pátios exteriores procura resolver algumas das questões de uso em escala urbana. O projeto trabalha com a ideia de um programa articulado com as áreas envolventes, criando novos eixos de comunicação entre o CAV, o Pátio da Inquisição, o Teatro da Cerca de São Bernardo e a Rua da Sofia. Desse modo, redefine-se a estruturação da envolvente próxima através da reorganização e ressignificação dos espaços públicos, com novos atravessamentos, espaços de convívio e frentes urbanas.



Figura 4.23 – O Pátio da Inquisição por volta de 1950. Autor desconhecido. (Imagoteca, CMC)

Figura 4.24 – O Pátio da Inquisição atualmente. (Acervo pessoal, 2017)

#### 4.4.3 Tempo

*“[...] no Centro de Artes Visuais, utiliza-se a preexistência como matéria de projeto, valorizando a leitura do edifício no seu todo, incluindo a nova intervenção e clarificando a sua evolução histórica. As diferentes camadas que compõem a sua história ficam visíveis e o ambiente resulta numa simultaneidade de tempos que se justapõem e desenham um todo único.” (RIBEIRO, 2008, p. 189)*

Ao trabalhar de maneira consciente e de modo a valorizar os vestígios arqueológicos da Inquisição e as arcadas do antigo Colégio das Artes, ao considerar a perenidade do contentor e criar soluções efêmeras em seu interior, o arquiteto encontra uma forma própria, contemporânea, de “amarrar” todos estes elementos, possibilitando uma nova leitura das camadas do passado no tempo presente.

Neste contexto, pode-se considerar que o projeto em si configura uma nova camada neste intrincado palimpsesto edificado, que permite sua atualização para o tempo presente e reforça sua característica de narrativa histórica. De acordo com Mendes Ribeiro (2017), trata-se de um movimento de continuidade temporal, ainda que na linguagem trabalhe por contraste e diferenciação de materiais.

A questão da flexibilidade e do caráter efêmero de alguns elementos presentes na intervenção, configuram também uma nova relação temporal entre o existente e o novo. A construção de objetos de aparência etérea e transitória, em confronto com uma estrutura patrimonial permanente, bem como a concepção de espaços flexíveis, adaptáveis a diferentes usos e interpretações, demonstram uma condição mutável de projeto, como uma forma de temporalidade aberta. Nesse sentido, o espaço compromete-se com a realidade da vida contemporânea, mas mantém-se reversível, permitindo que o edifício acompanhe o desenvolvimento da sociedade de suas exigências práticas, num movimento contínuo em direção ao futuro. Esse movimento acaba, também neste aspecto, por adentrar o território da instalação, ou ainda das artes cênicas:

*“Tal como acontece no teatro, onde se explora a contradição fundamental entre o espaço permanente da arquitetura e o espaço efêmero do espetáculo, deparamo-nos neste projeto com um confronto entre a perenidade do contentor (o edifício preexistente) e a leveza dos objetos autônomos criados para responder a novos requisitos funcionais. Este confronto resulta, fundamentalmente, da transposição do conceito de instalação para a intervenção arquitetônica, concebida como uma montagem de objetos contemporâneos num espaço antigo, clarificado pelo restauro.” (RIBEIRO, 2008, p. 186)*

Por outro lado, pode-se dizer que os próprios processos de projeto e de obra configuram também um novo tipo de relação temporal com a preexistência. As descobertas realizadas ao longo do percurso de obra, bem como as alterações de projeto que delas decorreram, são todas questões relativas à passagem do tempo e a percepção por aqueles que vivenciaram este processo. Essa complexa relação temporal, que se assemelha a um movimento cíclico, alimentado pela apreensão e ressignificação do existente, difere notoriamente das relações de tempo existentes numa obra realizada a partir do zero, onde os acontecimentos tomam um sentido muito mais linear.



## 5 CASO DE ESTUDO II: SANTA CLARA-A-VELHA

### 5.1 Enquadramento

Localizado na margem esquerda do rio Mondego, na freguesia de mesmo nome, o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha guarda importantes vestígios da história medieval de Coimbra e está classificado como Monumento Nacional desde 1910. O projeto de valorização para o conjunto foi resultado de um concurso público promovido pelo antigo IPPAR, que premiou a proposta dos arquitetos Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez e Luís Urbano em 2002.



Figura 5.1 – Vista geral para igreja e claustro de Santa Clara-a-Velha. (Acervo pessoal, 2016)

Figura 5.2 – Localização do edifício intervencionado na cidade de Coimbra. (Google Earth, 2018)

Aberto ao público em 2009, o Mosteiro abriga cerca de 28.000 m<sup>2</sup> que compreendem a área de escavação arqueológica e um novo Centro Interpretativo com funções museológicas e de investigação. O espaço configura hoje um pólo cultural aberto à cidade e às manifestações artísticas, além de abrigar atividades voltadas à conservação, estudo e apresentação do espólio arqueológico resultante das escavações.



## 5.2 A Preexistência

*“O elemento água, que durante séculos foi fator perturbador de uma comunidade religiosa que naquele espaço ansiava por momentos de serenidade e reflexão, acompanhou permanentemente todo o processo recente de investigação, [...] Paradoxalmente, a água e os sedimentos a ela associados possibilitaram o “congelamento”, durante quase quatro séculos, do nível inferior da igreja e da totalidade do claustro, assim como das estruturas que remanescem na envolvente, em particular no sentido sul. O estado de conservação dos elementos artísticos é absolutamente notável. [...]” (CÔRTE-REAL [et al], 2002, p. 27)*

A história do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha é fortemente marcada pela tumultuosa convivência com as inundações do rio Mondego, que o acometeram ao longo dos séculos. No entanto, foi essa mesma água que possibilitou a conservação da maior parte de seus elementos arquitetônicos ao longo dos séculos. Além disso, o edifício também está associado à figura da Rainha Santa Isabel, constituindo um importante expoente patrimonial da cidade de Coimbra, pela enorme riqueza de seu conjunto enquanto espaço religioso.

Seguindo a metodologia proposta, para proceder a uma leitura mais completa e coerente da intervenção será necessário, primeiramente, compreender as diferentes fases e transformações pelas quais o edifício preexistente passou. Esta compreensão é essencial para a percepção dos valores adquiridos em cada uma dessas fases, sobretudo no que diz respeito ao seu caráter de ruína, consolidado com o passar do tempo.

### 5.2.1 Histórico

A fundação do primeiro mosteiro deu-se por iniciativa de Dona Mor Dias, uma abastada senhora que se encontrava recolhida no Mosteiro das Donas, anexo ao Mosteiro masculino de Santa Cruz. O seu objetivo era o de fundar uma casa religiosa ligada à ordem de Santa Clara próxima ao convento franciscano, na margem esquerda do rio Mondego. Em 14 de abril de 1283, D. Mor obteve a licença papal para a construção do mosteiro dedicado a Santa Clara e a Santa Isabel da Hungria, mas o patrimônio dedicado ao novo convento provocou graves litígios entre as ordens monásticas de Coimbra, fato que acabou por culminar em sua extinção prematura em 1311 (IPPAR, 2004, p. 861).

Três anos mais tarde, a Rainha Santa Isabel decide retomar a ideia do Mosteiro para reinstalar as freiras clarissas em Coimbra, obtendo a autorização necessária para sua refundação do Papa Clemente V, no dia 10 de abril de 1314. A partir daí, a construção do novo Mosteiro foi

intensamente marcada pelo protagonismo da Rainha Santa, não só através do patrocínio concedido, mas também de seu próprio envolvimento pessoal (idem).

Em 1316 iniciam-se as obras da segunda construção custeadas pela Rainha, que determinou também a criação, junto ao Mosteiro, de um hospital para os pobres, com cemitério e capela, e um Paço onde viria a se recolher depois de viúva. Já em 1317, instalaram-se no Mosteiro as primeiras freiras vindas de Zamora (idem).

O novo templo só estaria terminado em 1330, ano em que foi sagrado pelo Bispo de Coimbra, D. Raimundo. O arquiteto-régio responsável pelas obras foi o mestre Domingos Domingues, que trabalhou igualmente no claustro do Mosteiro de Alcobaça. Tendo falecido em 1325, foi substituído pelo mestre Estevão Domingues. Foi sob a orientação deste que se concluíram as obras da igreja e se iniciou a construção dos claustros do Mosteiro de Santa Clara, entre 1326 e 1327 (idem).

O Mosteiro foi marcado por sucessivos alagamentos provocados pelas cheias do Mondego, o primeiro dos quais já em 1331, um ano após a consagração do templo, que anunciou uma difícil convivência com as águas. Nessa ocasião, a água chegou a cobrir o túmulo que D. Isabel havia mandado fazer para si na nave central da igreja. Para salvaguardar o seu mausoléu, e também devido ao incômodo que este provocava no reduzido espaço público da igreja, a rainha ordenou a construção de uma capela superior, quase à altura das janelas, onde mandou colocar o seu túmulo e o de sua neta, a infanta D. Isabel (CÔRTE-REAL [et al], 2002, p. 24).

A solução encontrada ao longo dos séculos para minimizar os danos causados pelas cheias foi um sucessivo alteamento do nível da igreja. No século XVII as religiosas viram-se forçadas a construir um piso superior ao longo do templo e a desocupar o inferior, o que sucedeu igualmente nas demais dependências do Mosteiro:

*“As dramáticas condições de vida no mosteiro conduziram à intervenção do bispo-conde D. Afonso de Castelo Branco que, entre 1612 e 1615, dotou a igreja de um pavimento intermédio no prolongamento da capela funerária. O bispo transformou a nova capela sepulcral com a construção de um duplo arco de cantaria destinado a albergar o túmulo de prata e cristal que havia mandado fazer para a rainha.” (CÔRTE-REAL [et al], 2002, p. 24)*

No entanto, essas obras não foram suficientes para evitar a deterioração das condições de habitabilidade do edifício. Assim, em 1647 por iniciativa de D. João IV de Portugal, teve início a construção de um novo edifício, numa cota mais elevada, no Monte da Esperança, que ficou conhecido como o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova (IPPAR, 2004, p. 861). Abandonado

definitivamente pela comunidade de religiosas em 1677, o antigo mosteiro passou então a ser conhecido como Santa Clara-a-Velha e a atividade agrícola apropriou-se do seu espaço envolvente. A partir de então, o edifício sofreu grandes transformações, pois os novos arrendatários passaram a subdividir o espaço interior da igreja, adaptando-o a habitação, palheiro e curral de animais.



Figura 5.3 – Trecho da pintura de Pier Maria Baldi em que se observa o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, já alvo de inundações, em primeiro plano (Coimbra, 1669).

Após séculos de abandono e esquecimento, o Mosteiro foi classificado como Monumento Nacional por Decreto de 16 de Junho de 1910, porém nenhuma obra de restauro foi efetuada até meados da década de 1920.

*“Foi só a partir de 1925, momento em que a igreja foi arrendada pelo Estado à família de D. Miguel de Alarcão, que se iniciaram os primeiros trabalhos de limpeza e restauro levados a cabo pela Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Esta operação, realizada fundamentalmente entre 1928 e 1948, pretendeu basicamente proceder à remoção das estruturas que “mascaravam” o monumento e reconstituir todos os elementos possíveis, ou seja, restituir-lo à sua configuração primitiva e evidenciar a sua pureza original.” (CÔRTE-REAL [et al], 2002, p. 24-25)*



Figura 5.4 – Mosteiro de Santa Clara inundado, antes das intervenções. (Arquivo CMC)



Figura 5.5 – Interior da igreja com nível alçado. (Coleção Arq. Santiago Faria)

Contudo, essa obra de restauro gerou uma série de ambiguidades no monumento, devido ao seu caráter “purificador” na busca de um aspecto ilusório numa tentativa de aproximar-se do “original”. Ainda assim, o restauro não foi suficiente para resgatar o edifício de seu estado de abandono. Neste espaço desocupado, imerso nos sedimentos que apenas deixavam visível a parte superior da igreja, criou-se uma imagem romantizada de ruína, que se manteve até a década de 90 do século XX.

Em 1989, o antigo Instituto Português do Património Cultural (IPPC) lançou um concurso de ideias destinado à valorização do conjunto. O concurso foi ganho pelos arquitetos João Rapagão e César Fernandes, com um projeto que “*visava proporcionar o uso do monumento através da realização de visitas e atividades culturais e artísticas, com total ausência de contato físico com a ruína*” (CÔRTE-REAL [et al], 2002, p. 25). Assim, os arquitetos, na estratégia global de intervenção, planejaram manter as ruínas submersas, cujas águas teriam um tratamento similar às águas de uma piscina, permitindo a visualização dos níveis inferiores da construção.

A execução deste projeto não veio a concretizar-se, face ao desenvolvimento da operação arqueológica desencadeada a partir de 1991, sob a coordenação do Arqueólogo Artur Côrte-Real. As escavações estenderam-se entre 1995 e 2000, e descobriu-se a parte inferior da igreja e o claustro, permitindo recolher um espólio significativo, como testemunho material do passado conventual do edifício. Foi realizado também o primeiro levantamento arquitetônico a nível do solo, configurando os primeiros desenhos de planta e corte da globalidade do edifício. A importância das estruturas descobertas e o bom estado de conservação dos materiais e elementos encontrados acabaram por alterar os planos iniciais de intervenção.



Figura 5.6 – Vista aérea do mosteiro durante as escavações. (IPPAR/Teixeira Duarte, 1998)

---

*“De fato, estando na presença de um claustro paradigmático do Gótico Mendicante, do qual pouco se conhecia, foi assumida consensualmente a importância de ampliar a investigação do sítio com a intervenção arqueológica ao nível de todo o espaço claustal, de forma a permitir a recolha exhaustiva dos dados arqueológicos com vista ao seu conhecimento integral.” (CÔRTE-REAL [et al], 2002, p. 27)*

Em 1997, após uma longa discussão pública promovida pelo então IPPAR, foi decidida a manutenção a seco do perímetro escavado e a sua consolidação (COSTA, 2017). O primeiro passo foi a construção de uma ensecadeira (cortina de contenção periférica de águas) em todo o perímetro das escavações. Ficou ainda incluída uma importante área de reserva arqueológica, compreendendo o segundo claustro e dependências anexas, dormitório e refeitório, a serem pesquisados no futuro. Contudo, o traçado da parede de contenção não respeitava as lógicas compositivas do edifício, tornando-se um elemento estranho à preexistência e destruindo parte do edifício dos dormitórios das freiras, que se localizava junto ao claustro. Além disso, mais tarde verificou-se que a obra não foi eficaz para a resolução dos problemas das inundações, acabando por provocar o seu agravamento devido à inexistência de um sistema de drenagem adequado para captação das águas pluviais (idem).

Em 2001, foi lançado um novo concurso para a recuperação e valorização do monumento, cuja proposta vencedora foi atribuída ao Atelier 15, com projeto dos arquitetos Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez e Luís Urbano. O projeto compreendeu, além do restauro das ruínas, a construção de um edifício anexo, destinado a abrigar o Centro Interpretativo do Mosteiro. Concluída em 2008, a obra foi aberta ao público em 18 de Abril de 2009.

### **5.2.2 Caracterização Arquitetônica**

De acordo com o registo IPA.00002807 do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, a igreja do gótico mendicante de aparência românica, com paramentos espessos e contrafortes, configura um templo de planta longitudinal com três naves de sete tramos, sem transepto. Possui uma capela-mor poligonal ladeada por duas outras capelas quadrangulares no exterior e poligonais no interior. A abside e os absidiolos apresentam interiormente a forma poligonal, característica do gótico. A cobertura é diferenciada, sendo em duas águas na nave principal e uma água nas laterais. A nave central é coberta por abóbada de berço quebrado, sustentada por arcos torais de grande porte, enquanto as naves laterais possuem arcos cruzeiros com pilares e mísulas.

A fachada Oeste possui um portal de arco quebrado encimado por uma grande rosácea. Já as fachadas laterais são marcadas por largos contrafortes que apoiam as paredes alternando-se

com frestas duplas, sendo que na fachada Norte existem vestígios de um adro desafogado e alpendre, enquanto que a Sul o ritmo é quebrado por um campanário pontiagudo e uma rosácea sobre a porta de acesso ao claustro.

As portas laterais posicionavam-se em tramos diferentes, devido à funcionalidade espacial: a Norte fazia-se o acesso público à igreja e a Sul o acesso privado ao espaço monástico. Os três primeiros tramos correspondiam à igreja de acesso público e os quatro restantes, à área destinada às freiras em clausura. Os espaços eram separados por uma parede robusta, onde provavelmente existiria um gradeamento. Os pilares e os arcos longitudinais e transversais suportavam o pavimento intermédio e a capela alta, hoje inexistente.

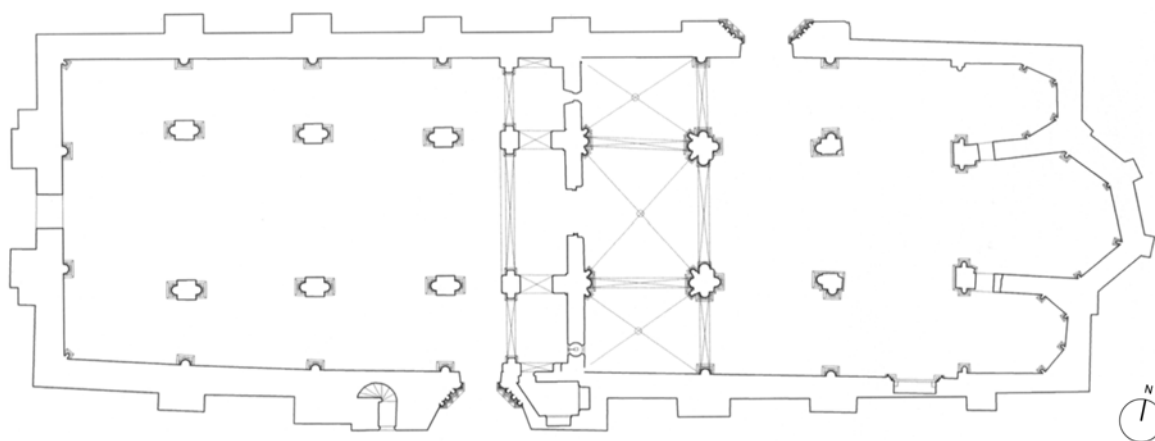


Figura 5.7 – Reconstituição da planta de nível térreo da igreja em seu aspecto primitivo, antes da elevação de nível do pavimento. (Desenho cedido pelo Arq. Alexandre Alves Costa)

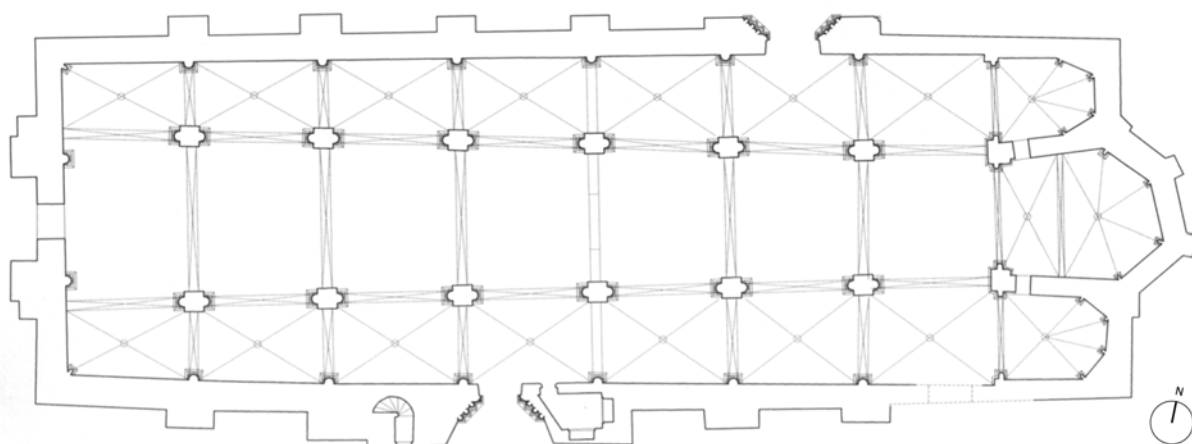


Figura 5.8 – Reconstituição da planta com projeção das abóbodas da igreja, antes da elevação de nível do pavimento. (Desenho cedido pelo Arq. Alexandre Alves Costa)



O trabalho de escavações revelou aspectos importantes da construção, como por exemplo a dimensão da verticalidade do espaço interior, que acabou por ser alterada com a elevação sucessiva dos níveis do pavimento da igreja.

*“São, de fato, muitos os aspectos inovadores relativos a um conhecimento mais profundo da arquitetura do edifício “escavado”, como, por exemplo, a existência de harmonia entre a verticalidade e o comprimento, nesta igreja de três naves, quase à mesma altura, em que a robustez dos elementos de suporte fragmenta o espaço e não permite que seja uma “hallenkirche” [igreja-salão], mas a coloca dentro da linha programática deste tipo de igreja. (CÔRTE-REAL [et al], 2002, p. 29)*

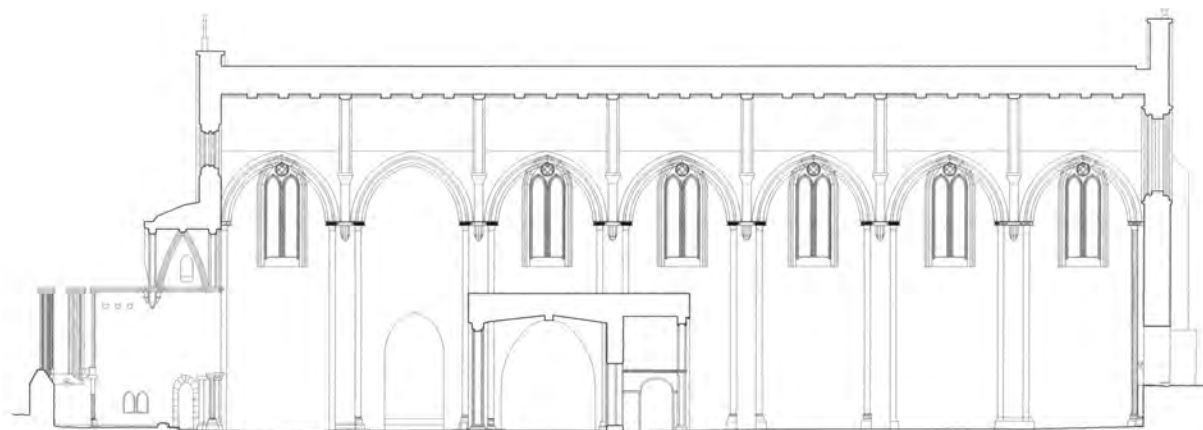


Figura 5.9 – Corte da igreja na sua configuração antes da elevação dos níveis do pavimento.  
(Imagem cedida pelo Arq. Alexandre Alves Costa)

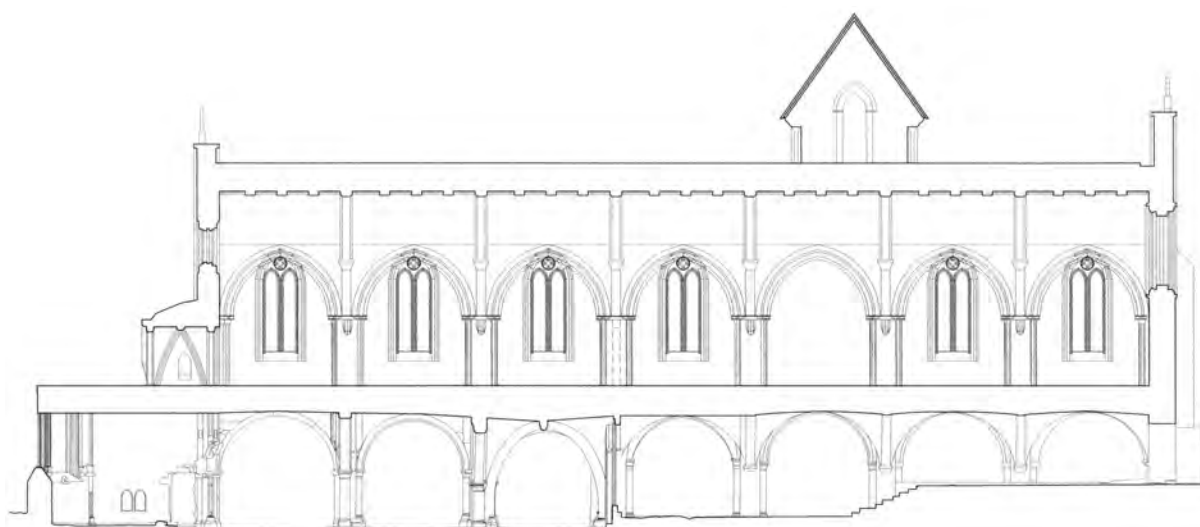


Figura 5.10 – Corte da igreja em sua configuração após elevação dos níveis do pavimento.  
(Imagens cedidas pelo Arq. Alexandre Alves Costa)

O claustro a Sul é certamente a descoberta mais relevante da campanha arqueológica empreendida por Côrte-Real e a sua equipe. O monumento desaparecido desde o século XVIII era também escassamente documentado. A escavação de três das suas alas veio revelar um claustro de enormes dimensões, com planta em forma de quadrilátero irregular, como é possível observar na planta de levantamento a nível do solo resultante da escavação.

O claustro era o coração da vivência do mosteiro, pois fazia a ligação entre as dependências mais importantes do edifício. Além de espaço de circulação, era também local de meditação e lazer das freiras, tanto nas galerias cobertas quanto no pátio. A estrutura principal data do século XIV, mas posteriormente, no século XVI foram acrescentados outros elementos.

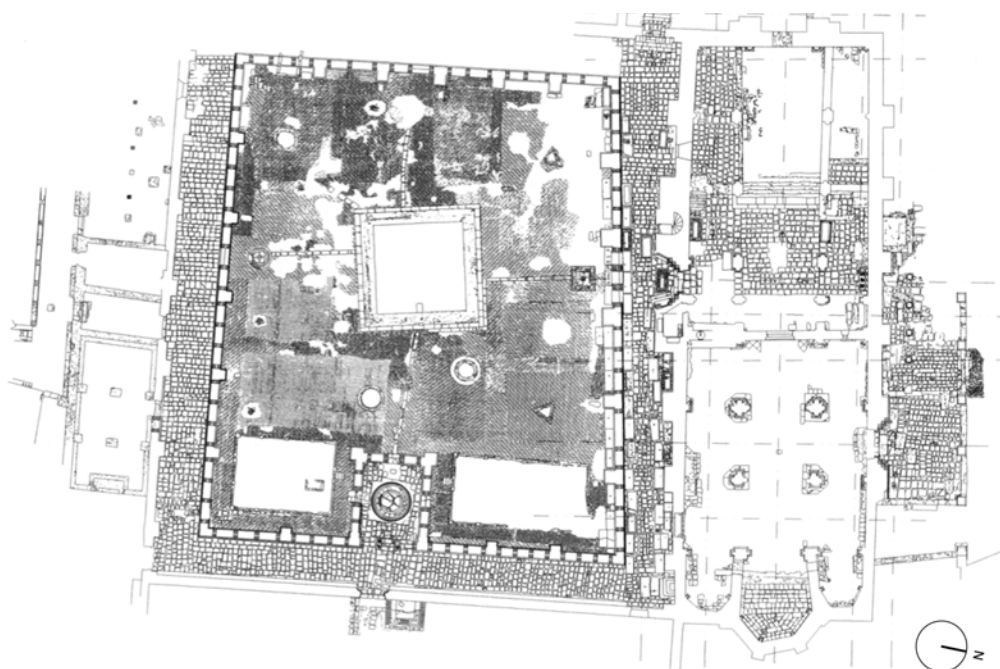


Figura 5.11 – Igreja e claustro do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha. Planta da área intervencionada nas escavações. (Desenho de Luís Sebastian e Mónica Ginja. In: Côrtes-Real [et al], 2002, p. 26.)

Além dos elementos arquitetônicos encontrados no claustro, foram detectados nas escavações vestígios que testemunham a importância deste mosteiro como espaço ligado à morte. Foi localizado um espaço de necrópole nos dois tramos ocidentais das três naves do coro, onde foram encontrados cerca de setenta esqueletos sem qualquer identificação. Também no coro, mas principalmente na nave norte e no pátio do claustro, foram encontradas cerca de sessenta e seis lajes tumulares, algumas delas epigrafadas, identificadas e datadas, e com ricos elementos decorativos e iconográficos. Segundo os arqueólogos, “estes testemunhos arqueológicos constituem valiosas fontes para a história da vivência do mosteiro, para a história das atitudes perante a morte e para a história da vida quotidiana na clausura dos finais da Idade Média.” (CÔRTE-REAL [et al], 2002, p. 30)



### 5.3 A intervenção

O programa do concurso exigia o tratamento e consolidação das ruínas da igreja e do claustro e a construção de um novo edifício para abrigar o Centro Interpretativo do monumento.

*“Na impossibilidade de resolver o problema da desordem da envolvente, a intervenção de valorização do Convento de Santa Clara-a-Velha de Coimbra limitou-se ao terreno definido pela sua cerca. O traçado de uma ensecadeira, com um desenho cuja lógica nada tem a ver com uma possível estruturação do espaço, coerente com uma leitura cultural, arqueológica e histórica do sítio, foi um dado essencial.” (Arquitectura Ibérica, n. 30, p. 86)*

À partida, os arquitetos tiveram que trabalhar com estes condicionamentos impostos pelo estranho traçado da ensecadeira no terreno, que não respeitava nenhuma lógica compositiva das preexistências. Neste contexto, foi proposta a consolidação das ruínas e a criação de percursos de visita, bem como a construção do novo edifício na extremidade oposta do terreno, uma espécie de remate do projeto a sul.

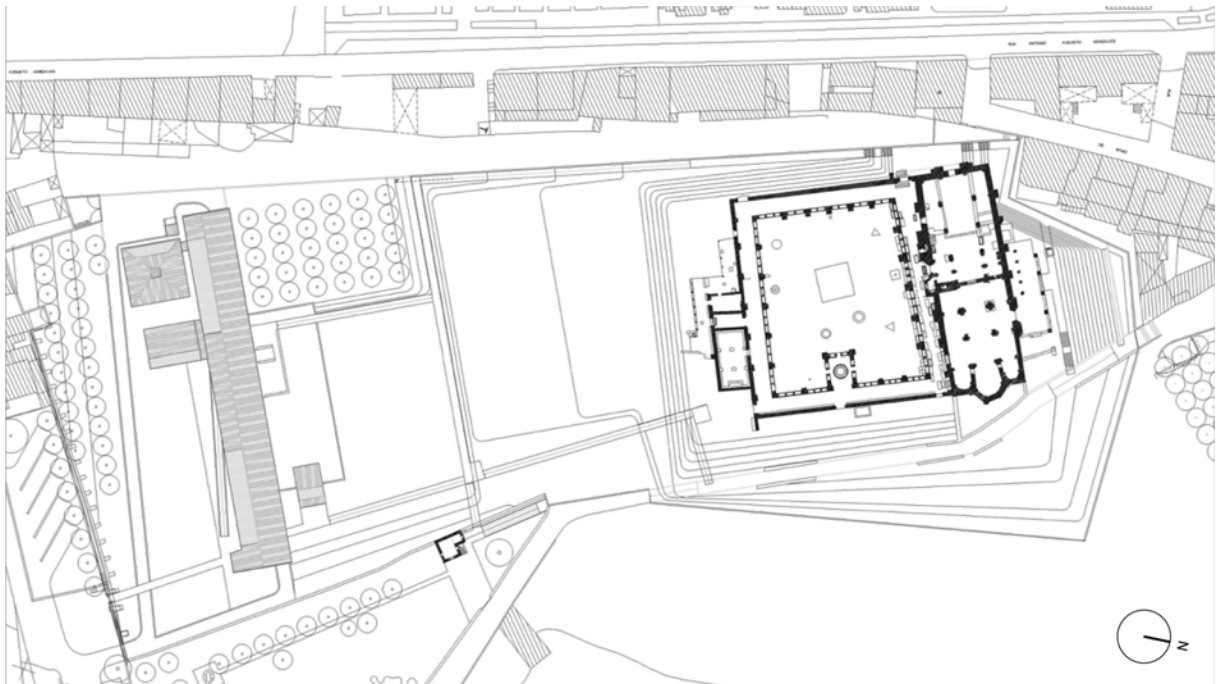


Figura 5.12 – Implantação geral da intervenção. (Atelier 15, 2002)

Segundo Alexandre Alves Costa (2017), o princípio de intervenção que norteou todo o projeto foi a manutenção da preexistência como ruína consolidada, evitando qualquer tipo de transformação ou reuso. Evidenciou-se, dessa forma, o valor histórico e artístico do conjunto como símbolo do passado:

---

*“Testemunho do poder destrutivo do tempo e do triunfo da natureza sobre a cultura, a ruína confere, todavia, à paisagem, uma marca humana que a abre para uma dimensão histórica. Apesar da sua falta de utilidade, a ruína desempenha o seu próprio papel graças à imaginação que vê nela um símbolo de acontecimentos do passado, investindo-a de valores particulares, tornando-a fonte de conhecimento.” (COSTA, 2015, p. 41)*

A consolidação da ruína foi um trabalho minuciosamente estudado e desenvolvido, com o objetivo de preservá-la ao máximo e ser o mínimo invasivo possível. As intervenções realizadas focaram-se numa subtração de elementos com a perspectiva de valorização de uma leitura global do edifício preexistente e numa inserção de outros que promovessem a fruição do espaço.

*“Dependente do critério adotado para o seu usufruto público, o tratamento da ruína obrigou a decisões projetuais de uma grande delicadeza, no que diz respeito a libertação do espaço da igreja de todos os elementos espúrios que prejudicavam a leitura do seu espaço, ao tratamento e hierarquização dos pavimentos nas áreas em que estava perdida a sua integridade, ao sistema de acessos e mobilidade, a pormenorização, a coloração das argamassas, etc. que, constituindo importantes aspetos do desenho do projeto, se pretenderam sempre muito pouco ostensivos.” (COSTA, 2016, p. 5)*

De acordo com Alves Costa (2017), um dos debates mais complexos que aconteceram durante o desenvolvimento do projeto foi em torno da questão dos muros construídos ao longo dos séculos para os enterramentos que se procederam dentro da igreja. Os arqueólogos defendiam a sua manutenção, enquanto os arquitetos assumiram uma posição oposta e decidiram removê-los, pois limitavam a leitura do espaço como um todo e não demonstravam ter grande relevância histórica, artística ou mesmo construtiva no contexto geral da edificação.

Outra questão trabalhosa do ponto de vista da consolidação foi o acerto da tonalidade das pedras e argamassas. Os materiais que estiveram durante séculos submersos apresentavam uma tonalidade mais clara do que os materiais que estiveram em contato com a atmosfera. Os arquitetos optaram por dar um tratamento aos materiais de modo a igualar a sua tonalidade, pois segundo Alves Costa (2017), dessa forma a leitura do espaço e das fachadas do edifício efetuar-se-iam de forma mais coerente.

Nos locais onde o lajeado primitivo estava muito degradado, impossibilitando o acesso de visitantes, colocaram-se chapas de aço cortén de grandes dimensões, cortadas à medida para encaixarem em posições específicas, sem agredir ou entrar em conflito com os materiais preexistentes. Alves Costa (2017) ressalta que essa instalação dos pavimentos é completamente reversível, podendo ser retirada caso, no futuro, seja necessário proceder a novas escavações ou consolidações diversas.

No local onde a igreja era originalmente segmentada ao meio, para impedir que as freiras entrassem em contato direto com os restantes fiéis, foi colocada uma rampa de acesso, igualmente em aço cortén, que conecta os dois lados da igreja. Segundo Alves Costa (2017), houve muita discussão sobre este elemento de ligação, pois consubstanciava uma nova circulação que adulterava o modo de funcionamento do espaço interior relativamente à concepção espacial de origem. Contudo, os arquitetos decidiram estabelecer esta ligação, pois, caso contrário, a circulação pelo sítio arqueológico ficaria comprometida, sobretudo no que diz respeito ao acesso de pessoas com dificuldades motoras.



Figura 5.13 – Vista do interior da igreja e detalhes do pavimento e rampa de acesso em aço cortén.  
(Acervo pessoal, 2016-17)

Do outro lado, onde havia o coro das freiras, foi realizada uma valorização do espaço com pavimento de madeira. Foi implantada sobre o pavimento preexistente uma arquibancada, que deixa à vista os materiais preexistentes, mas também possibilita que novos usos se instalem no local. O espaço pode ser utilizado para apresentações, palestras ou atividades de formação.



Figura 5.14 – Intervenção no coro das freiras. (Acervo Atelier 15, 2008 / Acervo pessoal, 2016)

A escada de acesso ao piso superior, último setor da igreja apropriado antes de abandonada pelas freiras, representa um importante gesto projetual de afirmação da linguagem contemporânea:

*“Não sabíamos como iríamos subir ao andar de cima, mas resolvemos fazer uma escada completamente moderna, que não tivesse nada a ver com a estrutura preexistente e que mostrasse bem que era uma coisa artificial.” (COSTA, 2017)*

No piso superior, foi inserida novamente a presença do pavimento de madeira e guardas metálicas de expressão delicada, que marcam a leitura do último período de uso da igreja. Passadiços metálicos vencem os vãos entre as estruturas de alvenaria de pedra preexistentes e uma marcação em mármore no pavimento remete para a memória da presença do túmulo da Rainha Santa Isabel.



Figura 5.15 – Escada de acesso, estruturas e passadiços do piso superior. (Acervo pessoal, 2016)



Os percursos de visita do sítio foram elaborados a partir de um princípio de liberdade de visitação do espaço, onde os percursos apontados são apenas sugestões e não imposições ao visitante. Os arquitetos consideraram importante essa abertura para que diferentes relações se estabelecessem a partir das experiências pessoais com a preexistência:

*“Foi nossa posição de princípio que qualquer obra de arquitetura por mais importante que seja do ponto de vista patrimonial, íntegra ou arruinada, deve ser visitada livremente, sem imposições de percursos que obriguem a visões parciais ou tenham implícitas interpretações não verificáveis senão por quem teve acesso a toda a informação. Importante, é mesmo a dimensão dos devaneios, formas de inscrição através da escrita deambulatória, labiríntica, em deriva: calcorrear, cartografar, como se numa terra por vir. Todos deveremos ser autores insubstituíveis de Santa Clara. E, no silêncio da sua inutilidade lemo-nos e revemo-nos.” (COSTA, 2016, p. 5-6)*

O novo edifício, por sua vez, abriga o programa do museu: recepção, bilheteria, bar com esplanada, auditório, loja, espaços de exposição, instalações sanitárias, gabinetes administrativos e gabinetes de investigação. No que diz respeito a sua expressão arquitetônica, apresenta uma fachada totalmente envidraçada, como pano de fundo para a igreja, e outra totalmente encerrada de relação com a envolvente próxima, voltada para a cidade. Esta dicotomia entre fachadas, traduz uma decisão de projeto que instiga o visitante a “descobrir” a preexistência, a igreja, a partir do novo edifício:

*“Percorrendo uma rampa e entrando no espaço de recepção o visitante será surpreendido pela visão de todo o terreno tratado, com a igreja e as ruínas do claustro, ao fundo, implantadas a uma cota bem inferior à do espelho de água, em primeiro plano.” (COSTA, 2015, p. 40)*



Figura 5.16 – A ruína enquadrada pelo novo edifício (Acervo Atelier 15, 2008)

De acordo com Alves Costa (2017), o novo edifício enquadra a ruína e ela passa a ter a importância de objeto principal do museu, de modo que a nova construção funciona como uma “máquina para ver”. A fachada totalmente envidraçada permite que se observe o edifício preexistente em qualquer ponto do novo edifício, reforçando sempre a presença da igreja como elemento central da intervenção.

O arquiteto relata que um dos maiores desafios no desenvolvimento do projeto foi encontrar uma escala adequada para o novo edifício, que não se sobressaísse à ruína, mas que também não se secundarizasse. O objetivo era que os dois elementos tivessem o mesmo valor do ponto de vista visual e compositivo, ainda que o novo edifício fosse construído para valorizar a ruína. Dessa forma, optou-se por um elemento contínuo em betão [concreto] armado branco, com um considerável afastamento da preexistência e totalmente envidraçado na fachada de articulação, “diálogo”, com a igreja.

*“O novo edifício não deverá competir nem “aproximar-se” do monumento, pelo que tem um caráter fortemente abstrato e unitário, anulando-se na transparência da fachada Norte, transformando-se numa espécie de espelho da cena que observa.” (ATELIER 15, 2014, p. 162)*



Figura 5.17 – Relação do novo edifício com as ruínas, fachada norte envidraçada aberta para a esplanada do café e fachada sul encerrada, com um único momento de exceção protagonizado por vão do setor expositivo. (Acervo pessoal, 2016)

Alves Costa relata ainda uma curiosa aproximação do projeto com a arquitetura brasileira, por conta dos pilotis sobre os quais o novo edifício está colocado. A elevação do edifício deu-se por uma questão funcional, a fim de proteger o acervo do museu das águas do Mondego. Contudo, muitos arquitetos acabam por relacionar esse gesto à modernidade brasileira:

*“Parece uma coisa de amor pela arquitetura brasileira, e também o é. Gosto muito da arquitetura contemporânea brasileira dos mestres, sobretudo os do Rio [de Janeiro]. Não só o Niemeyer, mas também o Reidy e esses todos. Nós somos apaixonados por essa arquitetura. Não foi por causa disso, mas calhou bem e deu uma proximidade linguística com a arquitetura brasileira. E acho que é por isso que no Brasil faz muito sucesso. Parece uma homenagem à arquitetura brasileira, mas também acaba por ser.” (COSTA, 2017)*

## 5.4 Diálogos

### 5.4.1 Linguagem e Materialidade

No projeto de valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha desenvolvido pelo Atelier 15, pode-se observar claramente três movimentos de diálogo distintos entre a preexistência e a intervenção contemporânea, do ponto de vista linguístico e de materialidade.

O primeiro movimento diz respeito à relação de afastamento, contraste e contemplação entre a ruína e o novo edifício. A busca de um equilíbrio de valores entre a preexistência e a nova construção representa uma forte interação antigo-novo, através do contraste de linguagens e do recurso a materiais distintos, vinculados a diferentes tempos históricos de intervenção. Além disso, o afastamento do novo não é uma mera postura ocasional, mas demonstra uma posição de respeito em relação ao edifício preexistente, apesar deste não se deixar ofuscar pelo antigo e nem abrir mão de seu valor arquitetônico. Essa postura aproxima-se daquelas definidas pelas categorias *Distinção/Não-Assonância* de Carbonara e *Contraste Dialético* de Beatrice Vivio. Na estruturação teórica de Varagnoli, não é identificável uma correspondência direta para esta tomada de atitude por parte dos projetistas.

A escolha de materiais para o novo edifício caracteriza uma afirmação da própria postura contemporânea, no uso de materiais e tecnologias atuais. Nesse sentido, o grau de contraste criado pelo novo edifício marca uma opção de projeto muito mais voltada para a ruptura de linguagem do que para uma ideia de continuidade:

“Nós queremos sempre que exista uma continuidade, mas, neste caso, nós fomos para uma solução de ruptura de linguagem, porque nós queríamos marcar bem a diferença entre os dois edifícios. Não havia hipótese nenhuma de que fizéssemos uma continuidade linguística com o estilo gótico. Inclusive a implantação é distante. Eu podia ter feito um edifício colado à igreja, uma espécie de anexo. Mas nós quisemos valorizar o nosso edifício e valorizá-lo também como objeto. Portanto, nesse sentido, é uma opção de ruptura.” (COSTA, 2017)

O segundo movimento refere-se à intervenção realizada dentro da igreja, ligada à criação de condições mínimas para a visitação, leitura e interpretação do edifício preexistente. Esse movimento está relacionado com as categorias tradicionais do “*restauro leggero*” italiano, por conceber uma intervenção que trabalha a acentuação dos percursos e a fruição dinâmica da obra preexistente, guiada por passadiços e percursos aéreos, que buscam deixar inalterada a autenticidade dos espaços antigos. Tal orientação traduz-se nas categorias de *Diferenciação de Linguagem* de Varagnoli, *Lógica da Harmonia* de Beatrice Vivio e também em qualquer uma das três categorias de Carbonara para a *Relação Dialética*, nomeadamente *Dialética Crítico-Criativa / Reinterpretação*, *Filologia Projetual / Coextensão* e *Reintegração da Imagem/Acompanhamento Conservativo*.

Esta postura concretiza-se através do uso de materiais leves, que procuram fazer sobressair a materialidade que suporta a matriz construtiva da igreja. São utilizados elementos metálicos, como estruturas de suporte, guardas e escada, e elementos de madeira, como os pavimentos do coro das freiras e do piso superior. Pode-se destacar também neste contexto, a colocação do pavimento em aço cortén no piso térreo da igreja, onde cada chapa metálica foi projetada para colmatar as lacunas da pedra preexistente, dentro de uma modulação especificamente pré-definida.

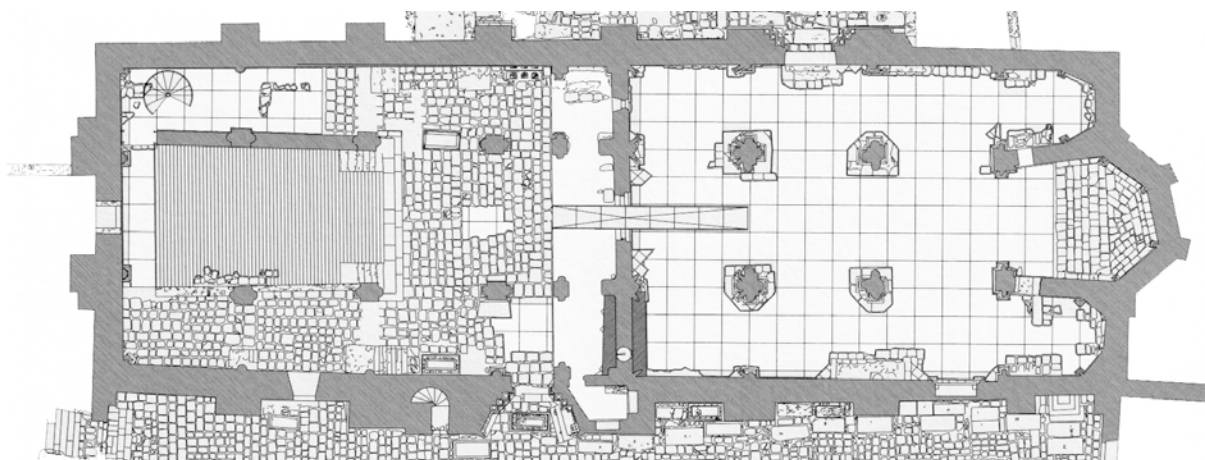


Figura 5.18 – Planta nível térreo com a modulação do piso de cortén. (Atelier 15, 2014, p. 170)





Figura 5.19 – Detalhes do encaixe das chapas de cortén com a preexistência. (Acervo pessoal, 2016)

Há também, no projeto, uma forte preocupação com a manutenção das marcas do tempo nos materiais antigos. Este registro do tempo que o edifício foi absorvendo confere-lhe uma dramaticidade que compõe grande parte do valor agregado ao edifício ao longo dos séculos de abandono.

Uma outra questão que se coloca neste aspecto é referente à marca d'água que estava fortemente presente na diferença de coloração dos materiais que estavam submersos, em relação àqueles que ficaram expostos ao ar, e que foi amortecida como princípio de intervenção. Neste caso, prevaleceu como premissa de projeto a leitura da totalidade da igreja, ao invés de uma diferença de leitura do material. É certamente uma opção de projeto legítima, mas que, de certa forma, acaba por atenuar um dos aspectos mais marcantes do edifício ao longo do tempo.



Figura 5.20 – Fachada sul com a diferença de tonalidade ainda evidente na pedra. (IPPAR, 1998.)



Figura 5.21 – Fachada sul após intervenção para unificação da tonalidade. (Acervo pessoal, 2016)

Finalmente, o terceiro movimento está ligado à consolidação das ruínas do claustro, que se inserem numa leitura muito mais voltada para a restituição dos vestígios arqueológicos, com a intenção de possibilitar a percepção e entendimento do que teria sido o edifício preexistente. Nesse sentido, há um evidente predomínio do antigo, que é apenas trabalhado para a participação ativa do visitante na vivência do espaço preexistente, através da apresentação didática dos artefatos arqueológicos. Essa postura articula-se com aquela definida por Varagnoli na categoria *Reconstrução*, bem como com a *Conservação Imaterial/Apresentação* de Carbonara e ainda, possivelmente, com a *Mínima Intervenção* de Beatrice Vivio, ainda que para isso tenha sido necessária a execução de uma obra altamente complexa como a construção da ensecadeira.

O esquema a seguir ilustra e sintetiza os três movimentos de diálogo linguístico encontrados no projeto de intervenção:

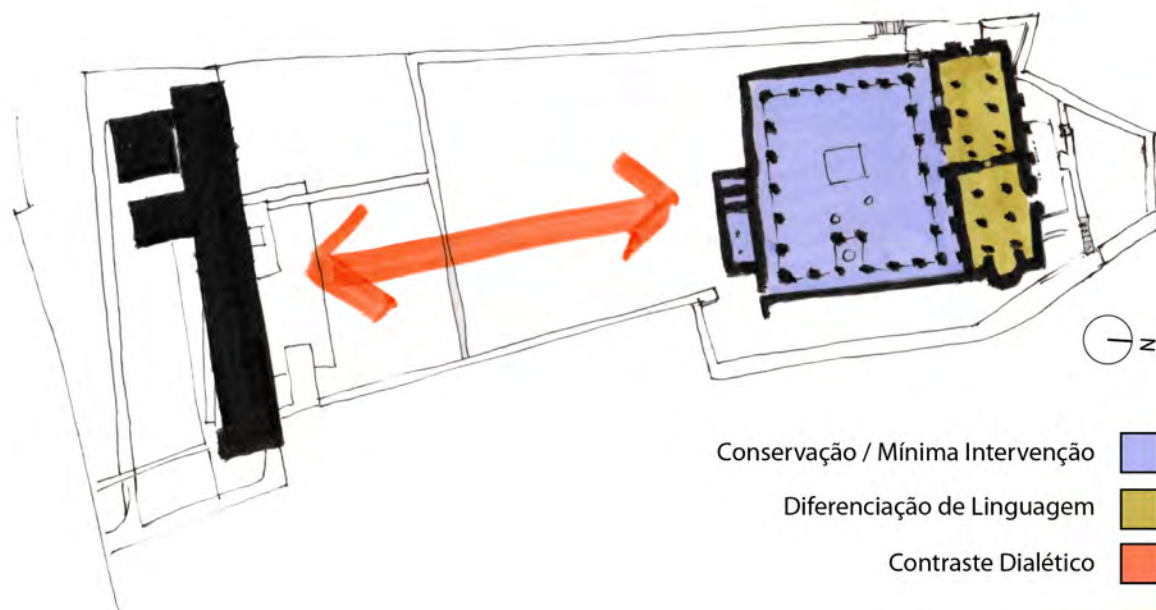


Figura 5.22 – Esquema de síntese com os movimentos de diálogo entre a preexistência e o novo, observados no projeto de valorização do Mosteiro de Santa Clara a Velha.

Ainda que existam três posturas distintas nas diferentes zonas de intervenção, mantém-se, em todo o projeto, a utilização de uma linguagem claramente contemporânea. A marcação da intervenção como um elemento novo completamente distinto, e na maior parte das vezes reversível, é seguida como princípio em todo o projeto, seja na estruturação dos percursos através do terreno, na organização interna da igreja ou na concepção do novo edifício. Não obstante, é discernível uma preocupação latente de que esta linguagem contemporânea constitua um diálogo com o antigo, sem sobrepor-se ou ofuscá-lo em todo e qualquer momento, de modo a potenciar a sua valorização.

#### 5.4.2 Uso e programa

*“Deixamos isso tudo como uma ruína. Consideramos que era uma ruína consolidada e portanto deveria continuar como ruína. Não quisemos fechar isso e transformar numa coisa como um centro cultural ou qualquer outra, mantivemos isso como ruína.” (COSTA, 2017)*

O projeto de intervenção não parte do princípio do reuso do edifício preexistente, mas pelo contrário, procura reforçar o seu caráter já consolidado de ruína, através do enaltecimento de seus valores históricos e estéticos adquiridos ao longo dos séculos. Assim, a preexistência encontra-se no centro do projeto, como elemento a ser enobrecido através da intervenção, que visa apenas aprimorar a leitura e a fruição desta obra simbólica. Nesse sentido, Alves Costa ressalta que:

*“Toda a intervenção tem como objetivo valorizar a leitura e a visita do que resta. Não é apenas consolidar, mas não é, certamente, restaurar, repor, recuperar ou reutilizar. A sua utilidade será apenas a que puder conviver com a sua precariedade e sempre dramatizada pelo seu caráter.” (Arquitectura Ibérica, n.30, p. 86)*

A autonomia de percursos proposta aos visitantes, torna o uso do conjunto ainda mais flexível, permitindo uma série de narrativas diversas, que dependem da experiência pessoal de cada um. Desse modo, o uso e a fruição dos espaços não está condicionado a interpretações pré-concebidas, mas a uma liberdade de percepções subjetivas, que podem ser descobertas ao vivenciar o edifício antigo.

Do ponto de vista da espacialidade preexistente, vários princípios de intervenção contribuíram com a sua manutenção. É o caso, por exemplo, da demolição dos muros funerários descobertos no interior da igreja, que procurou reestabelecer o caráter unitário do espaço religioso e sua apreensão global. Da mesma forma, a consolidação do claustro como espaço de circulação, conserva a sua qualidade de elemento organizador do conjunto monástico, dando acesso a todas as alas e perpassando os diferentes atividades cotidianas que preenchem o dia-a-dia da vida conventual.

No que diz respeito ao novo edifício, ele funciona como infraestrutura de apoio à preexistência, onde se concentra todo o programa do equipamento cultural. Sua implantação na margem sul do terreno, além de configurar o distanciamento e contraste linguístico já comentado, também tem um sentido funcional, pois opera como um filtro entre a cidade e o

sítio arqueológico, que recebe os visitantes e os prepara para a experiência que será iniciada a seguir.

Por fim, pode-se dizer que a colocação do novo edifício sobre pilotis é consequência de um apuro funcional, pois configura uma preocupação com as inundações provenientes das cheias do Mondego, evitando que todo o acervo museológico seja atingido.

#### 5.4.3 Tempo

*“Pretende-se, assim, manter a ruína em silêncio, aberta ao tempo e ao mau tempo, consagrando o seu abandono.” (Arquitectura Ibérica, n.30, p. 86)*

Pode-se considerar que o “congelamento” da ruína através dos séculos representa uma forma de temporalidade interrompida, que permaneceu adormecida ao longo do tempo e foi transportada diretamente a uma nova contemporaneidade, que diz respeito ao tempo presente. Apesar de não manter a sua gênese funcional, a ruína adquire uma série de valores particulares e torna-se símbolo de um passado que, através dela, permanece de alguma forma salvaguardado.

Os sucessivos alteamentos do nível interno da igreja são marcos dessa passagem do tempo no edifício e também de sua difícil convivência com as águas. As diferentes fases pelas quais o conjunto passou estão materializadas nessas intervenções e caracterizam um testemunho edificado, que torna-se fonte de conhecimento sobre o processo histórico.

Neste contexto, o projeto trabalha diretamente com a componente temporal quando reinsere a ruína no presente, como um fragmento histórico reinterpretado e ressignificado com a consciência contemporânea, através dos princípios já mencionados. Deste modo, marca-se um novo tempo, onde o passado permanece vivo em todo o dramatismo que transborda da ruína e alimenta novas interpretações e relações espaciais no tempo presente.

## 6 CASO DE ESTUDO III: MUSEU NACIONAL MACHADO DE CASTRO

### 6.1 Enquadramento

O projeto de Remodelação e Ampliação do Museu Nacional Machado de Castro é fruto de um concurso público promovido pelo IPM (Instituto Português dos Museus), que premiou a proposta do arquiteto Gonçalo Byrne e sua equipe em 1999. Localizado no coração da Alta de Coimbra, o conjunto edificado assenta sobre as muitas camadas históricas existentes desde a fundação da cidade romana de *Aeminium* que, após o domínio visigótico, usurparia o nome de sua vizinha Conímbriga.



Figura 6.1 – Vista do pátio de entrada do museu. (Acervo pessoal, 2016)

Figura 6.2 – Localização do edifício intervencionado na cidade de Coimbra. (Google Earth, 2018)

Instalado no antigo Paço Episcopal de Coimbra e classificado como Monumento Nacional desde 1910, o museu conserva, além de seu riquíssimo e variado acervo, testemunhos de construções civis e religiosas que abarcam um leque temporal que se estende do séc. I d.C. até a atualidade. O resultado final da remodelação tornou-se visível ao público em dezembro de 2012, com a abertura progressiva de todo seu espaço visitável.



## 6.2 A Preexistência

*“No espaço de dois milênios a história do sítio acumula de fato o cruzamento de muitas histórias e o sítio arqueológico mostra-nos não um, mas vários edifícios que se continuavam, ou sobrepuseram ou se cruzaram, gerando residualidades, hesitações abusos, mas também revelações fantásticas, fascinantes e belíssimas.” (BYRNE, 2005)*

A preexistência caracteriza-se como um conjunto de fragmentos de diferentes momentos históricos reunidos num sítio carregado de simbologias e significados diversos, com mais de 2000 anos de história. De centro administrativo, político e religioso na época romana, templo cristão desde o séc. XI, Paço Episcopal entre os séc. XII e XIX e, finalmente, museu a partir de 1913, o conjunto edificado passou por muitas transformações ao longo dos séculos, funcionando como um condensador arquitetônico da história da cidade de Coimbra.

No sentido de se compreender melhor a intervenção realizada por Byrne e a sua equipe, torna-se essencial um conhecimento mais aprofundado das diferentes fases e respectivos fragmentos que constituem e integraram o conjunto edificado.

### 6.2.1 Histórico

No local onde se situa hoje o Museu Nacional Machado de Castro, ergueu-se na época romana o fórum da cidade de *Aeminium*. Os vestígios arqueológicos encontrados revelam que existiu, na extensão da implantação do conjunto edificado, um povoado da Idade do Ferro, o que indica que o próprio Fórum Romano já foi construído sobre uma preexistência (BYRNE, 2017). No entanto, tais vestígios não configuram qualquer coerência do traçado urbano, surgindo ao nível da caracterização do edificado. Nesse sentido, considera-se que a primeira fundação com caráter verdadeiramente urbano ocorre com os romanos (idem), por volta do séc. I d.C.

Há indícios de um primeiro fórum da época do Imperador Augusto (27 a.C. – 14 d.C.), que depois foi substituído por um mais moderno no Império de Cláudio (41 d.C. – 54 d.C.) (ALARCÃO [et al], 2009, p. 35). A obra claudiana é considerada notável por sua originalidade de concepção e pela maestria de execução técnica, através da construção de um criptopórtico que venceu a encosta íngreme e criou uma plataforma horizontal para apoio do fórum. Atribui-se seu projeto e execução a *Caius Sevius Lupus*, o mesmo arquiteto que construiu o farol da Corunha (ALARCÃO [et al], 2009, p. 37).

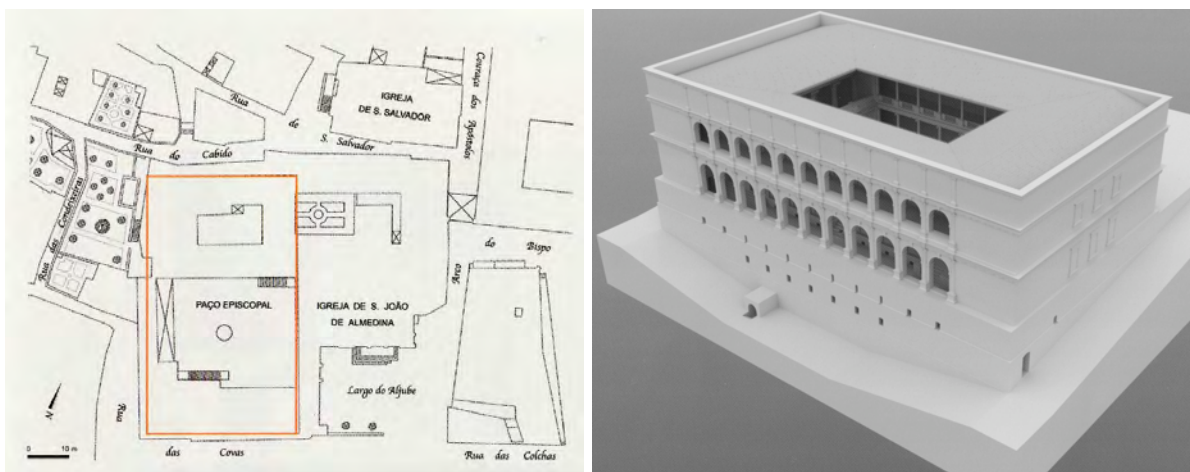


Figura 6.3 – Extrato da planta da cidade de Coimbra desenhada por F. E C. Goulart em 1873-74.

O traço colorido representa a área do Fórum de Cláudio. (ALARCÃO [et al], 2009, p. 27)

Figura 6.4 – Perspectiva em 3D do Fórum de Cláudio, Pedro Bastos. (ALARCÃO [et al], 2009, p. 12)

O fórum provavelmente manteve-se como tal até o séc. V, quando *Aeminium* é tomada pelos invasores germânicos. Das novas ocupações que essa zona nobre da cidade teve, nada se conhece com rigor até ao séc. XI, mas especula-se que tenha sofrido algumas alterações e reconstruções ao longo do tempo, sobretudo no período visigótico (585 a 711) e ainda durante a primeira reconquista de Coimbra aos Muçumanos (878 a 987) (ALARCÃO [et al], 2009, p. 25).

Com a Reconquista Cristã, a cidade passou por muitas transformações e tornou-se um dos locais de maior permanência da Corte Portuguesa na época medieval. Foi fundada a Sé Velha e as ruínas do antigo fórum foram transformadas em Paço Episcopal. Sabe-se, por prova documental, que em 1083 existia uma igreja dedicada a São João, localizada no lado mais oriental, possivelmente alinhada pelo muro exterior da antiga construção romana. No mesmo período supõe-se que tenha tido início a construção do Paço Episcopal. (idem, 2009, p. 26). O claustro da igreja de São João, cujos capitéis foram descobertos em obras de remodelação do museu nos anos de 1940, seria construído apenas por volta de 1130 (ALARCÃO, 2008, p. 107-108).

A primeira igreja teria sido demolida na segunda metade do séc. XII, dando lugar a um novo templo românico consagrado entre 1192 e 1206, do qual subsistem parcialmente as paredes laterais e o embasamento de dois pilares colunados que sustentavam a abóbada. Este templo, por sua vez, veio a ser demolido por D. João de Melo (1684-1704), para edificar a igreja barroca, com orientação perpendicular à anterior. (ALARCÃO [et al], 2009, p. 29)

No tempo do bispo D. Jorge de Almeida (1483-1543) o Paço encontrava-se habitado e o corpo a norte do pátio principal provavelmente ganhou tetos mudéjares e elementos

manuelinos, que subsistiram até o séc. XIX (idem, 2009, p. 30). Posteriormente, o bispo D. Afonso de Castelo Branco (1585-1615) também realizou grandes obras no Paço, como é o caso do portal de acesso que ostenta a data 1592 e os seus brasões, e da *loggia* da fachada poente do edifício, atribuída ao arquiteto renascentista Filippo Terzi (idem, 2009, p. 32).



Figura 6.5 – Fragmentos do claustro da igreja pré-românica de S. João (Registo SIPA, 1939); embasamento dos pilares do templo românico (Acervo pessoal, 2016); e *Loggia* de Filippo Terzi (Registo SIPA, 1967).

Com projeto do Eng.º Adolfo Loureiro, o bloco norte recebe, no séc. XIX, uma reformulação que inclui o pátio anexo, tomando o edifício feição neo-manuelina. Apesar disso, o estado geral do Paço, no final do século, é tão degradado que o Bispo D. Manuel de Bastos Pina se vê forçado a deixá-lo (MNNMC, s.d.).



Em 10 de fevereiro de 1912 o Paço é cedido à Câmara Municipal de Coimbra, mediante pagamento de uma renda, para instalação do Museu, iniciando-se logo no mês seguinte as obras mínimas de adaptação para sua abertura ao público no ano seguinte (MNMC, s.d.). A partir daí, o conjunto edificado passou por sucessivas intervenções que buscavam a melhoria das condições de funcionamento do museu e a qualidade de exposição de seu acervo, sobretudo no período da direção de Vergílio Correia. Contudo, tais intervenções deram-se por ações pontuais e fragmentadas, por falta de um programa global que contemplasse, de forma crítica, o significado e as potencialidades conjugadas dos edifícios e das coleções (ALARCÃO, 2001, p. 14).



Figura 6.6 – Obras na fachada do museu, s.d.; obras na Ala Norte do Museu em 1934; e situação dos pátios a norte em 1939. (Registo SIPA)

Soma-se ainda, a este intrincado contexto, a incorporação de um elemento arquitetônico adicional: a Capela do Tesoureiro, obra de João de Ruão originalmente pertencente à igreja de São Domingos, na Rua da Sofia. Esta igreja, que se encontrava em estado avançado de ruína, foi transformada, nos anos de 1960, num centro comercial. Os historiadores de arte da Universidade de Coimbra fizeram um movimento e angariaram fundos para a desmontagem da capela e a sua transladação para o antigo pátio do Museu. Contudo, a obra ficou exposta às intempéries e o seu estado de degradação acentuou-se (BYRNE, 2017).

Na década de 1980, inicia-se um processo de aquisição do terreno adjacente, a oeste, que culminaria em 1999, com o lançamento do concurso internacional pelo antigo Instituto Português de Museus (IPM) para sua remodelação e ampliação. A necessidade de uma intervenção de fundo que justificou o concurso baseava-se em dois aspectos fundamentais: a exigência de modernização das questões funcionais e construtivas, por um lado, e a clarificação do conjunto de estruturas edificadas, por outro. Apenas cinco concorrentes apresentaram propostas, das quais seria vencedora a do Arq. Gonçalo Byrne (BANDEIRINHA e RABAÇA, 2016, p. 136).

### 6.2.2 Caracterização Arquitetônica

A estrutura mais antiga do conjunto edificado é o criptopórtico romano, considerado uma das mais notáveis obras da arquitetura romana subsistentes em Portugal (ALARCÃO [et al], 2009, p. 25). A construção consiste num complexo de galerias abobadas em dois níveis, que sustenta uma plataforma horizontal, vencendo o terreno naturalmente inclinado. Este elemento acabou por condicionar todas as outras construções que se elevaram sobre ele: o Fórum Romano, o Paço Episcopal e, finalmente, o Museu.

O piso superior desenvolve-se em função de duas galerias acopladas e unidas também transversalmente por um conjunto corrido de sete celas retangulares que se abrem para o exterior, ao longo da fachada principal, através de frestas de iluminação e ventilação. O piso inferior circunscreve-se a uma galeria disposta transversalmente em relação a uma outra série de sete celas intactas, mais altas e espaçosas do que as do piso superior, e que se comunicam por passagens estreitas e abobadadas. Os dois níveis interiores estavam originalmente ligados por dois lances de escada situados em locais opostos, no lado ocidental do edifício. Já o acesso ao nível externo do Fórum, onde as duas ruas principais da cidade se cruzavam, era feito por lances de escada situados no quadrante sudeste do edifício (MNMC, s.d.).

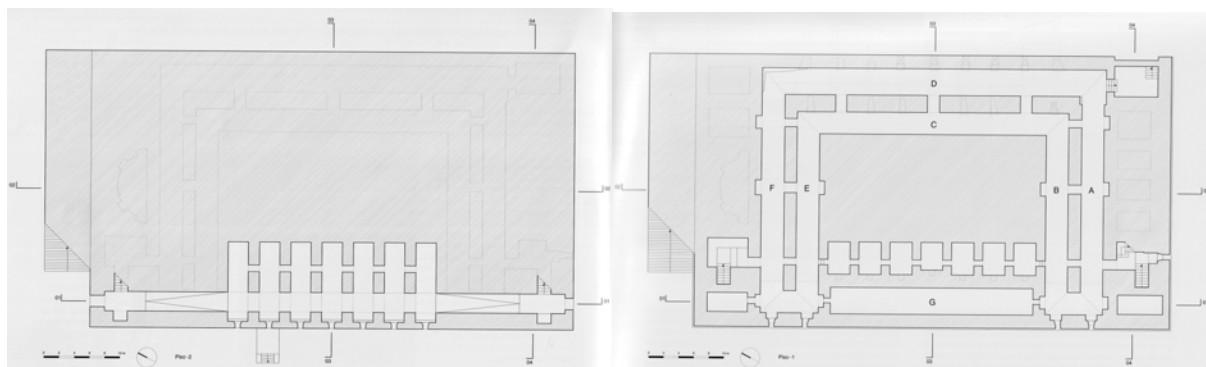


Figura 6.7 – Plantas dos pisos inferior e superior do criptopórtico.(ALARCÃO[et al], 2009, p. 44-45)

Ao optar pela construção de um sistema de galerias para obter o necessário embasamento, e não pela acumulação de um volumoso aterro, o arquiteto conseguiu ganhar mais espaço coberto de circulação associado às atividades desenvolvidas no fórum. Algumas áreas deste espaço podem ter servido para armazéns, enquanto outras destinaram-se à livre circulação dos usuários pelo edifício (idem).

Acredita-se que, no tempo de D. Jorge Almeida, o criptopórtico estivesse em grande parte vazio, mas as sucessivas obras no Paço resultaram no seu entulhamento progressivo (ALARCÃO [et al], 2009, p. 32). Vergílio Correia, quando assumiu a direção do museu nos anos de 1940, deu início ao processo de esvaziamento do criptopórtico, que ficou interrompido por muitos anos. Apenas na década de 1990, novas escavações permitiram datar o fórum e fazer o registro do seu desenvolvimento espacial ao nível do piso principal (CARVALHO, 1998).



Figura 6.8 – Trabalhos de escavação e reconstrução da abóboda de uma das galerias do criptopórtico pela DGEMN. (Acervo Instituto dos Museus e da Conservação)

Do período posterior, surgem os vestígios da igreja românica de São João de Almedina e do seu claustro pré-românico. Os elementos deste templo conservados *in situ* permitem verificar que possuía largura superior à própria catedral (Sé Velha) e sugerem que, eventualmente, a sua localização e dimensão correspondiam à preexistência da época romana (MNMC, s.d.).

De acordo com Adília Alarcão (2001, p. 14), a residência episcopal não é um edifício, mas sim uma justaposição de edifícios ligados entre si, ainda que individualizados pela compartimentação das coberturas, que perpetua uma antiga tradição de raiz mulçumana. A mesma influência se vê na porta da cerca medieval, ainda conservada. Supõe-se ainda que tanto o Paço, como as duas sucessivas igrejas, foram construídos na área do fórum ocupada

por edifícios. À praça viria a corresponder, desde esses tempos medievais, o pátio grande, usado pelos bispos como cemitério (MNMC, s.d.).

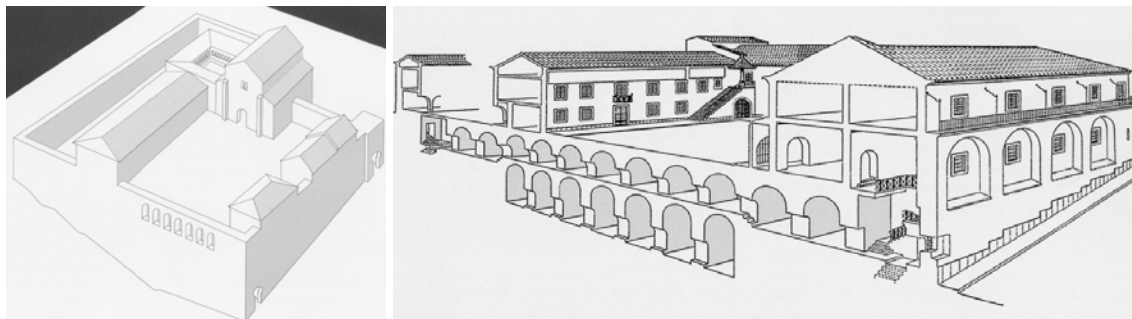


Figura 6.9 – Reconstituição da área do paço episcopal nos meados do séc. XII. O desenho, da autoria de José Luís Madeira, não pretende rigorosa verdade histórico-arqueológica, mas tão-somente sugerir a disposição volumétrica dos edifícios então existentes (ALARCÃO [et al], 2009, p. 14) e antigo Paço Episcopal, reproduzido de Oleiro e Alarcão, 1973 (ALARCÃO [et al], 2009, p. 24).

A *loggia* de Filippo Terzi, acrescentada no final do século XVI, integra-se na primeira grande reforma do Paço, da iniciativa de D. Jorge de Almeida e concluída por D. Afonso de Castelo Branco, os dois bispos recordados pelos respectivos brasões no portal de entrada, edificado em 1592. É possivelmente o elemento mais emblemático do conjunto e possui uma importante característica na sua implantação, como mencionada pelo Arq. Byrne:

*“O que é mais interessante é que a praça do fórum romano que era paralela ao rio, com essas adaptações realizadas pelo Bispo, roda em 90° e, finalmente, fica enquadrada com a loggia de Terzi, virada para o rio e para o casario da cidade, deixando o palácio do Bispo aberto sobre a Sé Velha.” (BYRNE, 2017)*

Para a execução da *loggia*, supõe-se que Terzi tenha realizado um corte em parte da estrutura do criopórtico voltada para a rua, construindo um muro que funcionava como fundação externa para a colunata. No piso mais baixo do criopórtico há uma passagem em que se vê este corte nas abóbodas romanas e uma construção de pedra, muito mais nova, que corresponderia à suposta fundação:

*“Esta intrusão, sentida no intradorso das galerias onde atinge numa dimensão dramatizante pela rotura que estabelece com o sistema de abóbodas romanas, consolida do lado exterior o plano de apoio da galeria renascentista, projetando a sua lógica até ao embasamento de ‘opus romana’.” (BYRNE, 2005)*

Durante o séc. XVII ocorreram outras alterações no Paço, como os tetos de caixotão do bloco sul e a fonte do pátio principal. Todavia, entre todas as mudanças que o edifício sofreu, a mais significativa foi a substituição da igreja românica por uma nova igreja barroca, em orientação



perpendicular à anterior. Essa mudança, encabeçada pelo Bispo D. João de Melo, permitiu o acesso direto à igreja a partir da rua, conferindo ao pátio uma privacidade que nunca antes tivera (MNMC, s.d.).

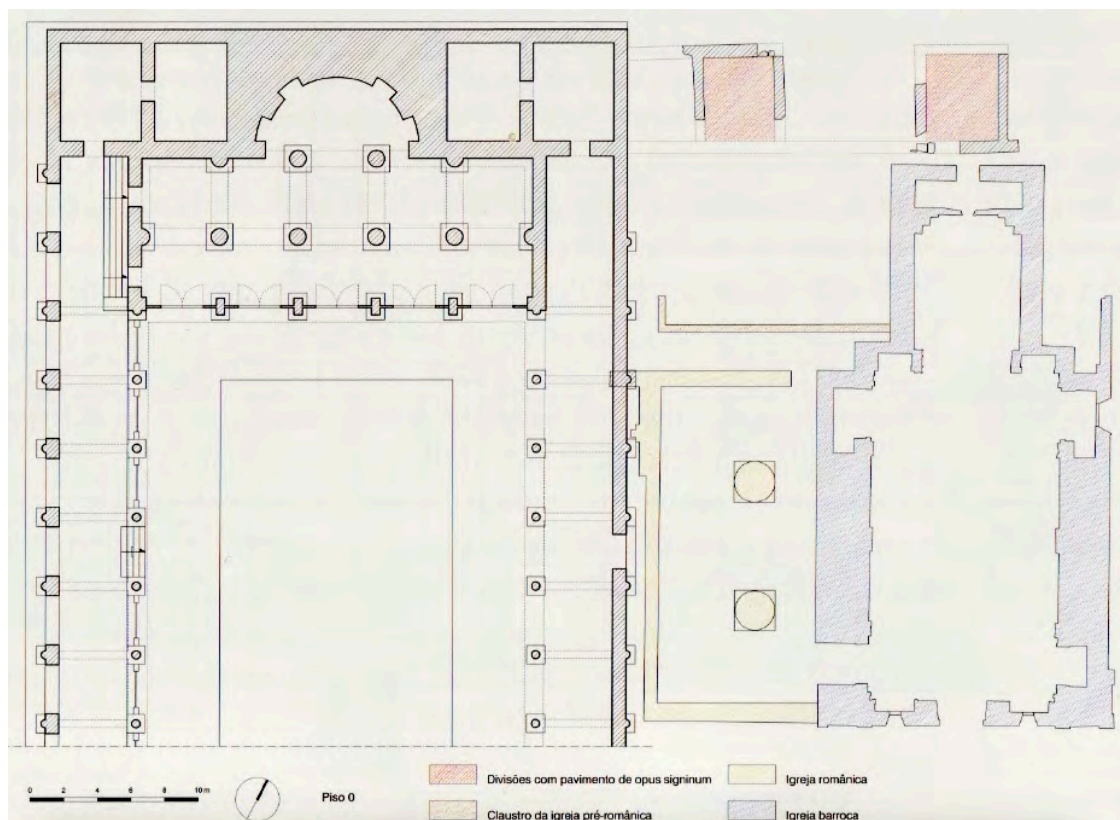


Figura 6.10 – Justaposição da planta da basílica do fórum de Cláudio, ao claustro da igreja pré-românica de S. João, aos pilares colunados da igreja românica e à igreja barroca. (ALARCÃO [et al], 2009, p. 66)

Segundo Adília Alarcão (2001, p. 15), o bloco norte do conjunto era o menos interessante e o que foi mais vezes alterado ao longo dos séculos. A última intervenção de iniciativa episcopal neo-manuelina, pela mão do Arq. Álvaro Augusto Machado, foi completamente obliterada pelos sucessivos programas de adaptação a museu, entre 1912 e 1960, e incorporada de modo pouco articulada, tanto ao nível das fachadas, quanto ao nível da compartimentação interna. Para completar, o acréscimo da Capela do Tesoureiro no pátio norte, acabou por agravar as questões funcionais e de conservação desta ala:

*“A inclusão nesta zona, em 1966, da Capela do Tesoureiro rompeu a escala e a funcionalidade do bloco, dando também lugar a um processo de degradação acelerada do edifício - facilitando múltiplas infiltrações - e da própria Capela com todo o seu recheio escultórico, por exposição aos agentes naturais e à ação dos pombos que ali dormiram e nidificaram durante três décadas.” (ALARCÃO, 2001, p. 15)*



Figura 6.11 – Capela do Tesoureiro inserida no pátio norte do museu. (Registo SIPA, 1968)

### 6.3 A intervenção

Reconhecendo a complexa condição fragmentária do conjunto edificado preexistente, Gonçalo Byrne e a sua equipe desenvolveram, num tempo curtíssimo, uma proposta de intervenção no sentido do reconhecimento de uma identidade unitária para os espaços. De acordo com o arquiteto, a proposta procurou colocar em funcionamento um novo edifício coeso e reconhecível, potencializando sua fragmentação como narrativa histórica através do juízo crítico em relação aos elementos preexistentes, com base numa leitura global do conjunto.

*“Esta condição híbrida, a meio caminho entre uma espacialidade doméstica herdada do Paço e a fragmentária e pontual promoção a encenações de monumentalidade, instauram uma promiscuidade em que o edifício se confunde com a obra exposta em clara ausência de contexto. Sem dramatizar, aceitamos que essa condição já faça parte do historial recente do museu, sobre a qual pensamos adotar uma posição de ‘aceitação crítica’, corrigindo quando possível e oportuno, recontextualizando quando recomendável, ou simplesmente autonomizando quando aconselhável, mas para todos os efeitos integrando numa nova estratégia global os vários edifícios e coleções dentro dum espaço museológico que busca uma nova condição unitária.” (BYRNE, 2011, p. 17)*

Para tal, foram estabelecidos, pelo arquiteto, três aspectos fundamentais como princípios de intervenção:

*“1º - Tornar clara ao visitante que o valor unitário do edifício reside precisamente em torno da sua evolução histórica convergente no uso atual. Neste sentido a diversidade e diferentes especificidades do seu longo percurso ajudam a solidificar o seu valor unitário como Museu.”*

2º - Um segundo aspecto complementar do anterior tem a ver com criar uma nova escala de referência para o edifício, para o que contribui a cobertura alta do pátio da Capela do Tesoureiro e a criação da plataforma avançada da nova galeria e respectivo volume cúbico sobre ela.

3º - Finalmente o reajuste ambiental entre as arquiteturas e conteúdos expositivos deve convergir no reforço da identidade museológica.” (BYRNE, 2011, p. 18)

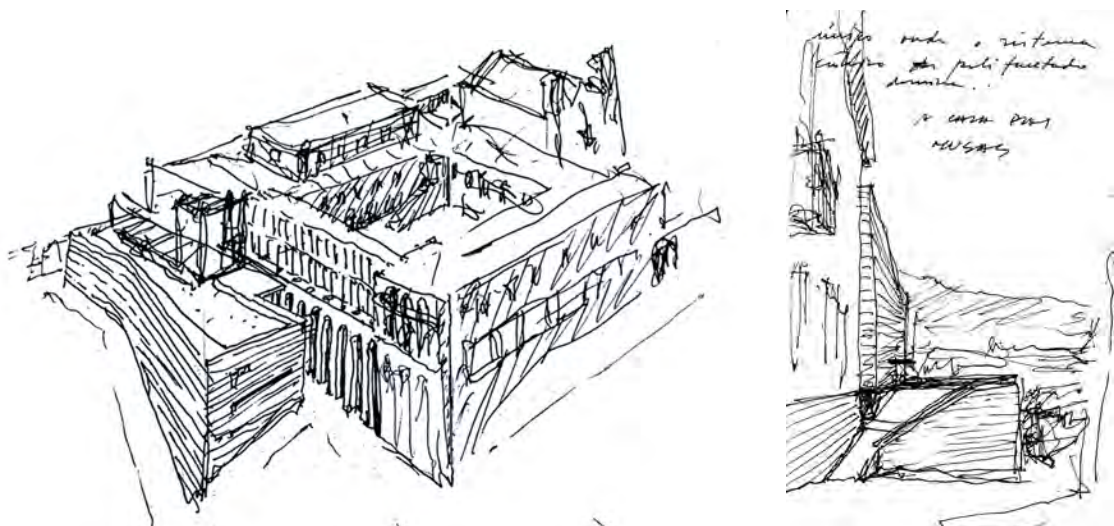


Figura 6.12 – Esquissos de projeto. (BYRNE, 1999)

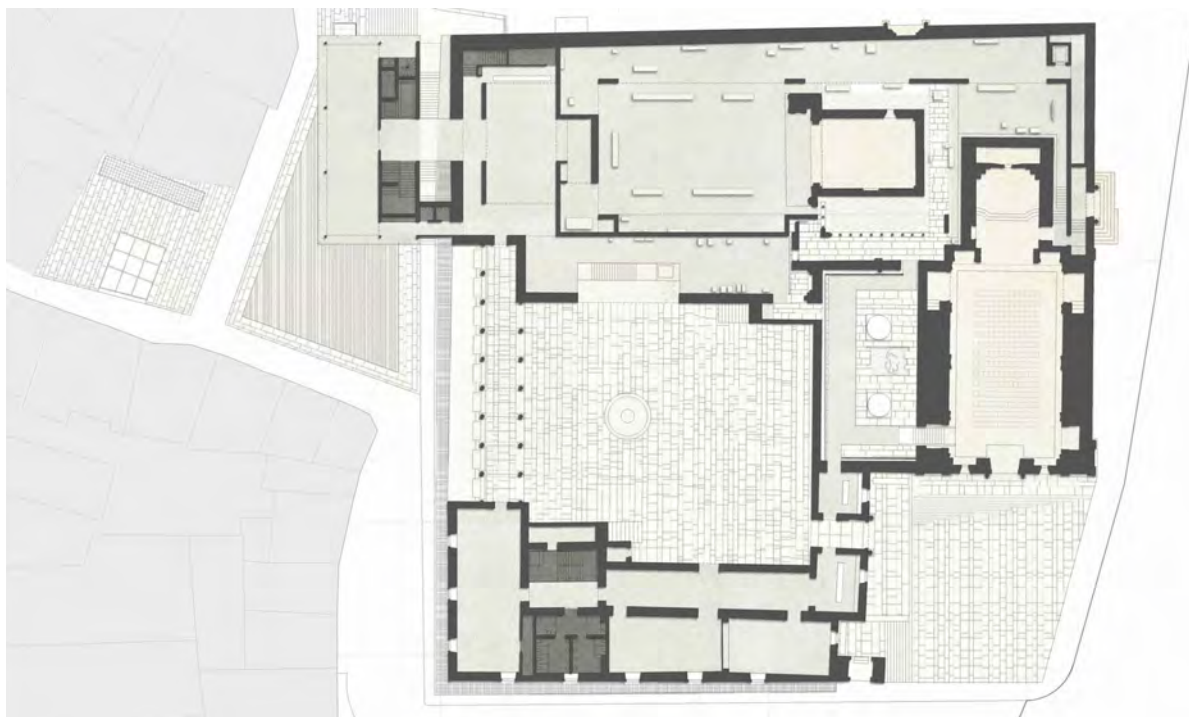


Figura 6.13 – Projeto de intervenção, planta nível térreo (acesso pátio principal). (BYRNE, 1999)



A estratégia adotada por Byrne partiu do já alargado estudo sobre os fragmentos arquitetônicos preexistentes, considerando as principais fragilidades e potencialidades do conjunto, e tentando perceber as lógicas de transformação ao longo dos séculos. Assim, foi clarificando-se o caminho a percorrer com o projeto, bem como os locais onde poderia intervir com maior liberdade e aqueles que, ao contrário, deveria ter uma postura mais conservativa. Nesse sentido, o trabalho em conjunto com os arqueólogos, ao longo da obra, foi essencial para o bom desenvolvimento do projeto:

*“O conhecimento que os arqueólogos, fazendo escavações prévias, adquiriram do fórum romano e do Paço Episcopal habilitou-os a preverem e como que a traçarem uma "carta de sensibilidades", com áreas em que deveriam ser feitas escavações em curso de obra e onde seria de esperar encontrarem-se vestígios mais importantes, e outras áreas em que a possibilidade de surpresas era mais reduzida ou a eventualidade de encontrar estruturas que obrigassem a revisão do projeto de arquitetura era menor, ou mesmo reduzida a quase nulidade.” (ALARCÃO [et al], 2009, p. 16)*

Como primeiro gesto de projeto, Byrne considerou que seria essencial "reabilitar as funções de um fórum à escala de Coimbra". Isso significava transformar o pátio do Paço Episcopal numa praça urbana, reforçando as valências de permanência e uso quotidiano ligadas à cidade. Nesse sentido, o novo pavimento em pedra, que unifica o piso até à *loggia* de Terzi, enobrece o espaço e confere-lhe um caráter público, em contraposição ao jardim preexistente, de caráter fortemente doméstico. Além disso, o pátio funciona também como um elemento agregador dos fragmentos, que esteve fortemente presente nas diferentes fases do conjunto.



Figura 6.14 – Acesso principal do museu e pátio com a *loggia* de Terzi. (Acervo pessoal, 2016-17)

A partir das fotos de satélite realizadas antes, durante e depois da intervenção, é possível observar as áreas que sofreram demolições e que, posteriormente, foram reconstruídas com novos critérios contemporâneos, durante a intervenção.



É possível perceber que a ala Norte foi a que sofreu a intervenção mais impactante, devido ao seu caráter híbrido e fora de escala, adquirido com as muitas alterações pontuais realizadas ao longo do último século. Nesta zona do edifício, o próprio edital do concurso já reconhecia uma fragilidade problemática para a globalidade do museu e permitia alterações mais profundas, por não apresentar a conservação de valores tão significativos quanto as outras áreas do complexo edificado.



Figura 6.15 – Imagens de satélite do conjunto edificado. (Google Earth, 2006, 2007 e 2013)

Nesta área, estava previsto pelo edital que fosse realizada uma nova construção que cobrisse a Capela do Tesoureiro, já que estava completamente fora de questão deslocá-la novamente devido ao seu estado de conservação. Assim, o arquiteto procedeu à construção de uma espécie de nave para a capela, com estrutura metálica e revestimentos muito leves, a fim de evitar que se sobrecarregasse a estrutura do criptopórtico. Trata-se de um contentor que procura ser atemporal e neutro, valorizando os fragmentos históricos e promovendo a sua coexistência. O pavimento radiante inserido nesta área funciona com bomba de calor e painéis solares, gerindo também uma componente de sustentabilidade e eficiência energética.

De acordo com Byrne (2017), o tema central do projeto é a criação de um circuito que possibilita a percepção da fragmentação e o reconhecimento das diferentes identidades históricas ao longo da visita. Nesse sentido, ele evidencia que o próprio edifício é parte importante do espólio museológico, pois através dele é possível ter uma leitura do processo histórico, expondo o valor de cada um dos fragmentos que o compõem.

Neste contexto, houve um tratamento específico para cada um dos fragmentos, como é o caso, por exemplo, do claustro pré-românico de São João de Almedina, que se encontrava parcialmente entaipado. A intervenção optou por libertá-lo e integrá-lo no circuito museológico, criando uma relação entre fragmentos que se encontram no seu local de origem e fragmentos deslocados, como é o caso da Capela do Tesoureiro.

Estabelecido o sentido do circuito museológico, foi realizado um trabalho ao nível do controle da luz natural no espaço interior do museu. Ao contrário da tradição mais conservadora da museologia, que pretende transformar o museu num contentor selado, a fim de prolongar ao máximo a conservação das peças expostas, o projeto promoveu a relação das obras com a luz natural, sobretudo no que diz respeito à fruição dos fragmentos arquitetônicos. A iluminação natural indireta foi utilizada na grande nave da Capela do Tesoureiro, bem como no fragmento do claustro da Almedina, procurando trazer uma tonalidade mais neutra e homogênea para o espaço expositivo.

Também na ala das pinturas flamengas há a inserção ocasional de aberturas para entrada de luz indireta, a fim de possibilitar uma percepção ligada à própria origem das obras, que referenciava a uma apreciação doméstica, com o foco na diferenciação entre a luz da manhã e a luz do fim do dia, por exemplo. Já na coleção de joalheria, o tratamento espacial é o oposto, promovendo uma apreciação mais intimista, quase de penumbra.



Figura 6.16 – Os diferentes usos da iluminação nas salas expositivas: luz natural difusa na nave da Capela do Tesoureiro, iluminação direta nos fragmentos do claustro da Almedina e iluminação controlada nas salas de jóias e pintura flamenca. (Acervo pessoal, 2016)

Na parte histórica dos edifícios, foram utilizados, em alguns casos, tetos e pavimentos falsos para a passagem de cabos e/ou redes infraestruturais. Contudo, nos blocos do antigo Paço Episcopal nem sempre essa solução foi possível, devido ao valor presente nos forros e pavimentos trabalhados em madeira, que não poderiam sofrer intervenções. Nestas áreas específicas foram implantados outros sistemas de aquecimento, com convectores tradicionais.



Figura 6.17 – Salas de exposição no antigo Paço, com forros em madeira. (Acervo pessoal, 2016)

No que diz respeito ao criptopórtico, a intervenção foi mais contida, pois já havia sido feito um restauro de suas estruturas conduzido a partir das escavações arqueológicas. Foram realizados apenas trabalhos pontuais de consolidação e reforço, além de intervenções para acabar com os problemas de humidade provenientes de infiltrações. As galerias interiores foram incorporadas no circuito da visita, permitindo a vivência de praticamente toda a estrutura romana.

Exteriormente, foi inserido um elemento metálico leve para recuperar o perímetro original do criptopórtico, que havia sido interrompido pelo corte estrutural realizado por Terzi. O novo desenho proposto repõe o plano de fachada com uma grelha metálica com mais de 90 metros de comprimento, que assume a sua condição contemporânea e ainda garante a sua reversibilidade. A estrutura segue a modulação original das abóbodas transversais do criptopórtico, mostrando externamente a modulação romana oculta no criptopórtico. Além disso, o espaço interno gerado pela colocação do gradil metálico foi utilizado para instalações técnicas do edifício, como aparelhos de ar condicionado e outros equipamentos.

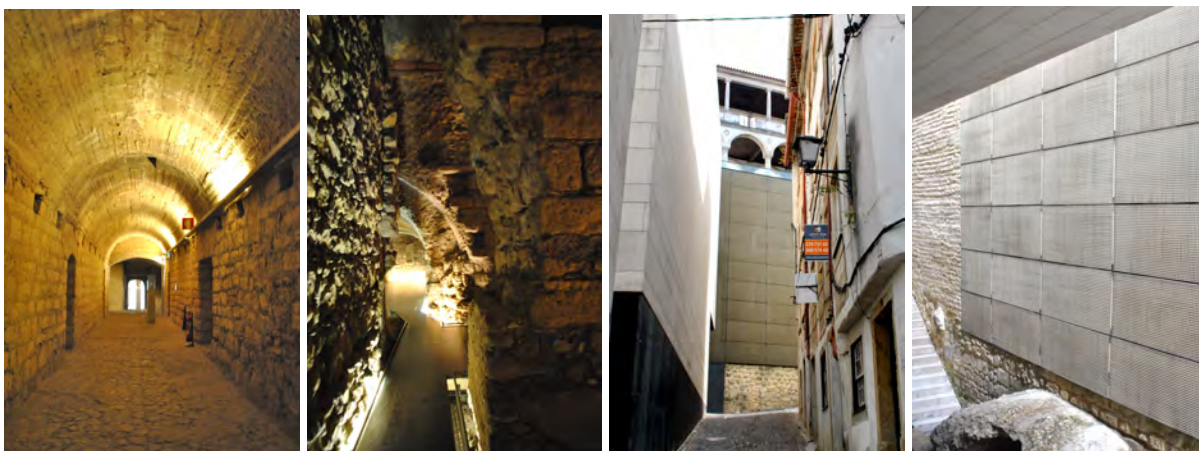


Figura 6.18 – Intervenção no criptopórtico e gradil metálico exterior. (Acervo pessoal, 2016)



Outro desafio enfrentado pelo projeto foi a resposta ao programa do museu, que era demasiado extenso para o volume de construção existente. Foi necessária a criação de um volume anexo, que abrigasse as atividades técnicas ligadas ao acervo, inserido nos terrenos devolutos adjacentes, entre o beco das Condeixeiros e a rua Borges Carneiro. A construção deste novo volume permitiu a libertação de áreas do conjunto preexistente, além de proporcionar a criação de um volume de remate.

Durante as escavações para a construção do bloco anexo, foram encontrados vestígios de uma antiga cloaca romana, que provocou uma alteração no projeto inicial. Ao invés da construção de duas caves para depósito como estava previsto no projeto inicial, optou-se por realizar toda a construção acima da cota dos vestígios romanos. Foi necessário o redimensionamento das áreas de depósito e oficinas, bem como o pátio de serviço e a respectiva zona de cargas e descargas. Neste ponto foi inserida uma escadaria externa, que promove um atravessamento do terreno e permite a visualização dos vestígios da cloaca romana a partir da rua.

O novo edifício é constituído por um embasamento de pedra calcária sobre o qual se apoia um cubo de vidro, com proteção solar exterior, que contem a cafetaria, restaurante e uma esplanada e, no piso superior, parte da galeria de exposições temporárias. Nele está concentrada a maior parte das infraestruturas de apoio ao museu, como uma central técnica na cave e outra na cobertura, bem como os elevadores monta-cargas e as caixas de escadas. Essa infraestrutura consegue, assim, articular todos os níveis do museu, inclusive dos edifícios preexistentes, evitando outras intervenções que poderiam vir a ser demasiado invasivas.



Figura 6.19 – O novo edifício com embasamento em pedra e parte superior em vidro, e a esplanada do restaurante com vista para o Mondego. (Acervo pessoal, 2016-17)

Em 2014, o projeto recebeu o Prêmio Piranesi / Prix de Roma, devido à sua “capacidade de harmonizar e articular os seus traços contemporâneos com o registro histórico da zona em que se encontra edificado, funcionando como um novo catalisador cultural para o centro histórico da cidade de Coimbra” (PÚBLICO, 2014).

## 6.4 Diálogos

### 6.4.1 Linguagem e Materialidade

O projeto de intervenção apresenta diferentes níveis de diálogo entre as preexistências edificadas e a intervenção contemporânea, no que diz respeito à linguagem e a materialidade de cada solução encontrada para cada área específica do conjunto. Isso deve-se sobretudo ao fato de que houve uma grande preocupação de projeto com a adaptação das tecnologias ao serviço da arquitetura preexistente, como um sistema de escolhas feitas para cada caso e para cada situação, geridas com uma coerência global.

Primeiramente, observa-se um movimento global de amarração dos fragmentos preexistentes numa narrativa histórica coesa, que se desenvolve numa linguagem completamente contemporânea. O projeto procede à criação de percursos museológicos, com passarelas e conexões, ao trabalho com a diferenciação de pavimentos, além de uma preocupação com o controle da iluminação.

Ainda que se fale em fragmentos preexistentes, não se trata de um processo de *Deslocação*, como definido por Varagnoli, pois estes fragmentos estão todos reunidos dentro de um contexto estratigráfico no conjunto edificado e, na maior parte das vezes, permanecem no seu próprio local de origem. Portanto, pode-se dizer que esta orientação aproxima-se muito mais da *Diferenciação de Linguagem*, de Varagnoli, *Lógica da Harmonia* de Vivio e também das categorias de Carbonara referentes à *Relação Dialética*, caracterizando um grau elevado de equilíbrio e diálogo entre o que é novo e o que é antigo, e também dos fragmentos entre si.

No seguimento, detecta-se uma postura mais orientada para a questão do novo, que diz respeito aos volumes construídos de raiz, de modo a obter um equilíbrio na composição arquitetônica. A criação de uma nova escala de referencia para o edifício atribui-lhe uma unidade e uma imagem referencial, que promove uma inédita relação entre os fragmentos e também do conjunto com a cidade. Algumas críticas realizadas ao projeto apontam a questão do elevado contraste dos novos materiais e volumes, que potencialmente instiga leituras de destaque relativamente à paisagem urbana da Alta de Coimbra. Nesse sentido, os novos volumes aproximam-se das categorias de *Destaque* ou *Distinção*, de Carbonara, ou mesmo da *Autonomia do Novo* e *Contraste Dialético* de Vivio.

Contudo, levando-se em consideração a explicação conceitual do arquiteto sobre os novos volumes, passamos a interpretar a intervenção sob uma nova perspectiva. A relação estabelecida pelo embasamento em pedra do bloco anexo com a estrutura preexistente do criptopórtico, por exemplo, evidencia uma espécie de analogia entre o antigo e o novo, na

qual “o peso fundador e germinal do criptopórtico contamina o contemporâneo” (BYRNE, 2001, p. 18). Dessa forma, o processo de concepção da nova forma estabelece uma relação linguística com a preexistência que se aproxima mais das orientações voltadas à *Descodificação* de Varagnoli, na qual o arquiteto opera com os elementos compositivos da obra preexistente e os revisita segundo os códigos arquitetônicos contemporâneos, de forma que o projeto busque reinterpretar os elementos, ritmos e lógicas construtivas do edifício antigo.

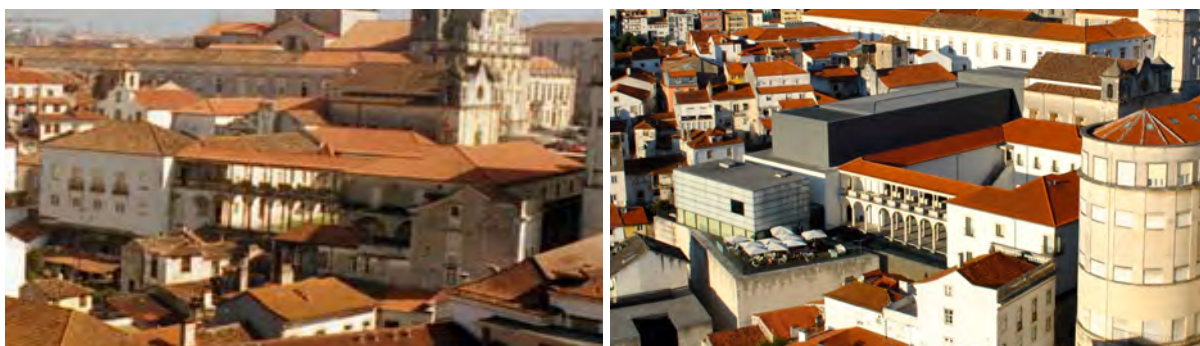


Figura 6.20 – Vista geral do conjunto com os volumes preexistentes (Registo SIPA, 1988) e vista geral do conjunto com os novos volumes propostos (Acervo pessoal, 2016).

Outro caso de diálogo linguístico entre o antigo e o novo está na criação de grandes janelas para o exterior, que promovem novas leituras de ritmo nas fachadas e trabalham com o enquadramento de elementos específicos existentes no contexto urbano adjacente. É o caso do “janelão” aberto na sala da pintura flamenga que enquadra a Sé Velha, da janela lateral que se abre para o Largo da Igreja de São Salvador, ou mesmo da “janela interior”, que permite uma visão panorâmica da Capela do Tesoureiro. Estes enquadramentos estratégicos integram a ideia de narrativa do percurso museológico e, segundo Byrne (2017), permitem perceber que a cidade e a envolvente próxima se desenvolvem também em contemporaneidades sucessivas, que estão, de certo modo, condensadas no próprio edifício.

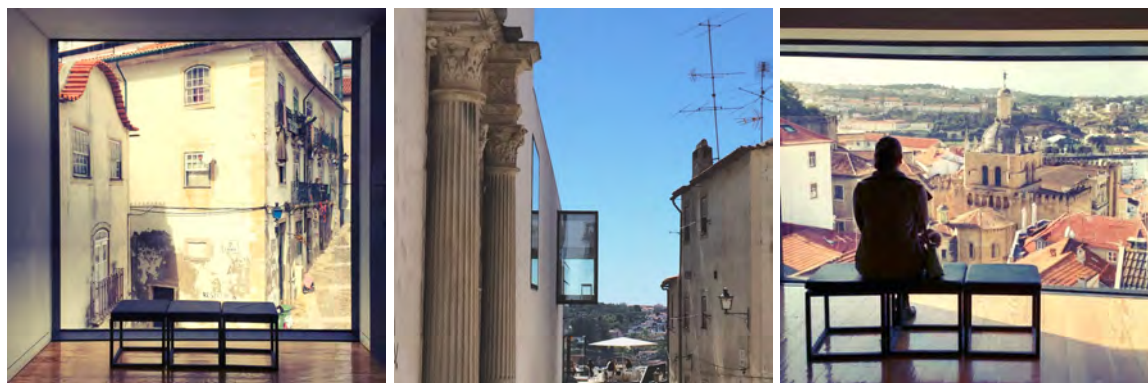


Figura 6.21 – Os “janelões” criados por Byrne para enquadrar elementos específicos do entorno (Acervo pessoal, 2016-17).

No que diz respeito à intervenção no criptopórtico propriamente dita, internamente percebe-se uma postura muito mais conservadora, voltada à *Mínima Intervenção* de Vivio e ao *Acompanhamento Conservativo* de Carbonara. Já externamente, onde ocorre a reposição da volumetria através de um elemento metálico leve, pode-se dizer que há uma *Integração Diferenciada*, definida por Vivio, uma *Restituição Tipológica*, estabelecida por Carbonara, ou mesmo uma *Restituição*, segundo o entendimento de Varagnoli. Em todas essas modalidades, a intervenção caracteriza-se pela recomposição de lacunas com linguagem contemporânea, voltadas à compreensão da obra antiga e das suas características tipológicas e construtivas, mas reforçando também a ideia de leveza e reversibilidade da intervenção.

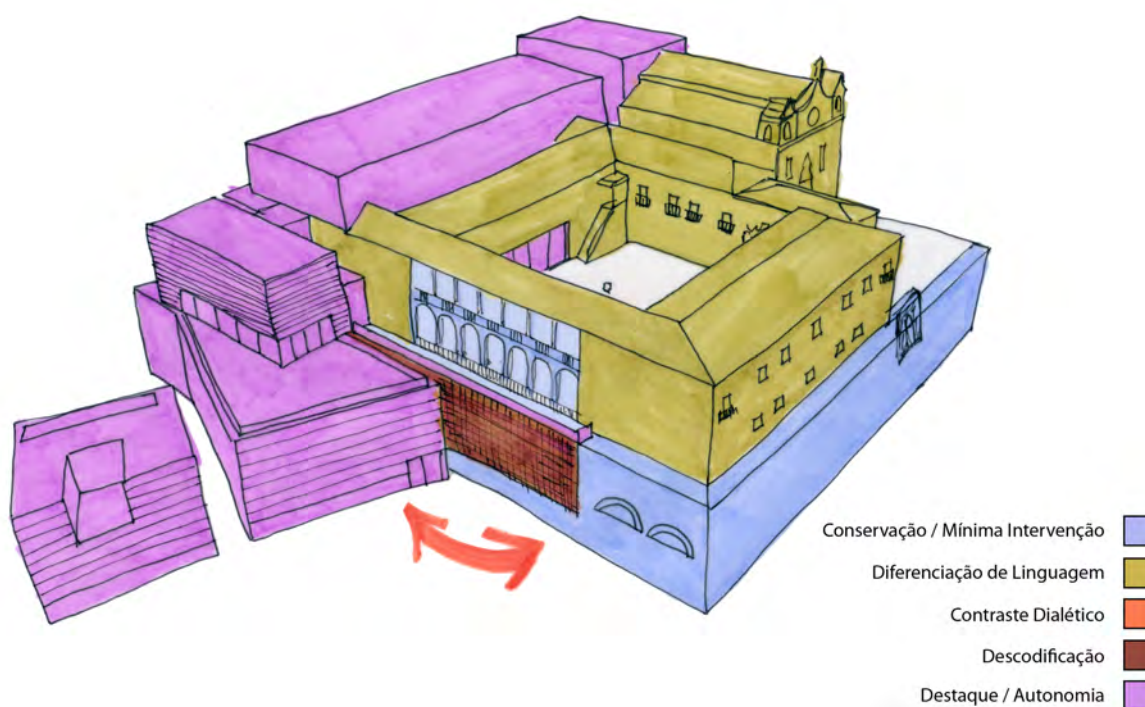


Figura 6.22 – Esquema ilustrativo das relações dialéticas de Linguagem e Materialidade observadas no projeto do Museu Nacional Machado de Castro.

#### 6.4.2 Uso e Programa

*“Se é verdade que a evolução do sítio se inicia com o caráter eminentemente público do Fórum para passar à condição religiosa e doméstica do Paço Episcopal, a valorização do atual e futuro uso cultural e museológico deve repor o reforço da sua condição pública, cívica e pedagógica procurando uma escala e ambiente arquitetônico ajustados a esse objetivo.” (BYRNE, 2011, p. 17)*



Segundo o Arq. Byrne, o projeto de intervenção procurou recuperar a dimensão de espaço público que o conjunto possuía no seu uso primitivo sem, no entanto, relegar para segundo plano as limitações e condicionamentos necessários às zonas museológicas. Nesse sentido, o projeto investiu em fazer convergir no pátio central, na loja e na cafeteria, acessos que se interligassem a cidade com o museu, redesenhando as entradas e os espaços urbanos de transição numa perspectiva de qualidade do acolhimento dos visitantes. Isso representa a recuperação de um valor do uso primitivo, na qual o conjunto se abre para a cidade e volta a ser um local de referência urbana.

De maneira geral, pode-se dizer que o projeto equacionou bem a questão programática em relação aos espaços preexistentes, evitando que se gerassem grandes conflitos entre as novas necessidades de uso e os valores intrínsecos às preexistências edificadas. Isso deve-se, em parte, à assertiva escolha de construção de um bloco anexo, que possibilitou a libertação de áreas nos edifícios preexistentes e proporcionou uma melhoria nas circulações, bem como uma mais adequada percepção de suas espacialidades.

A colocação dos fragmentos numa lógica de percurso museológico caracteriza uma condição de uso destinada à sua fruição estética e espacial, bem como à sua valorização numa perspectiva de narrativa histórica. A adaptação dos espaços do Paço Episcopal para exposição, por sua vez, conseguiu respeitar as escalas e espacialidades preexistentes de maneira adequada e, ao mesmo tempo, garantir as condições necessárias ao uso museológico.

### 6.4.3 Tempo

*“O mergulho no tempo (o que é a arquitetura senão a impressão do tempo no artifício edificado) é obsessivo na ânsia de encontrar o filão das sucessivas transformações e as fundamentações que as levam a fabricar. O processo nem sempre foi contínuo e linear e se as roturas parecem mais impermeáveis as lacunas históricas são por vezes desesperantes. O arquiteto precisa em absoluto da história porque pisa territórios preexistentes, mas sobretudo porque o projeto que orienta a transformação vive do tempo e no tempo.” (BYRNE, 2001, p. 16)*

Do ponto de vista da análise temporal, pode-se considerar que a intervenção realizada por Byrne consiste em mais uma camada somada à extensa estratificação histórica do conjunto. O caráter de contemporaneidade presente no projeto evidencia não só uma linguagem própria, mas uma condição do arquiteto que intervém em seu próprio momento histórico.

Byrne (2017) considera que no conjunto preexistente é identificável uma sequência, nem sempre contínua, de contemporaneidades sucessivas, na qual cada um dos arquitetos interveio



de acordo com as lógicas de sua própria época. Este seria o caso, por exemplo, do arquiteto romano na construção do criptopórtico, ou mesmo de Filippo Terzi, quando intervém no Paço Episcopal para a construção de sua *loggia* na renascença. Portanto, Byrne defende que a contemporaneidade é uma condição e não uma característica estática, não sendo possível atuar de qualquer outra forma sobre a preexistência.

O arquiteto ressalta também que a perspectiva de trabalho do arquiteto não é uma perspectiva de cortes sincrônicos como a do historiador, mas sim uma perspectiva diacrônica, de transição. Nesse sentido, sinaliza que a compreensão das dinâmicas de transformação dos fragmentos preexistentes foi essencial para que essa nova camada fizesse sentido junto das demais:

*“O que para nós era muito importante no concurso era olhar para esse edifício e tentar entender como é que ele vai se fazendo e desfazendo, se construindo e se demolindo ao longo do tempo. Tentar perceber não só o seu código genético, mas a própria dinâmica dos layers que vão se sobrepondo. Isso porque a nossa interpretação do concurso entendia que estava sendo pedido justamente um novo layer, com um programa que não alterava o uso, mas sim suas características para atender às necessidades de um museu contemporâneo.” (BYRNE, 2017)*

Ao trabalhar com essa dinâmica dos *layers* e com a inserção de uma nova camada para a amarração dos fragmentos históricos, o projeto assegura uma unidade global de conjunto, promovendo uma leitura contínua da história, que vai desde o período romano até os dias de hoje. O projeto consegue diluir a passagem do tempo, tanto na uniformização dos fragmentos sob uma narrativa coesa, quanto na afirmação do novo, de forma a encontrar um ponto de equilíbrio entre as duas coisas. O conjunto edificado passa, dessa forma, a ser uma espécie de condensador, capaz de materializar os diferentes tempos numa mesma realidade.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou desenvolver e aprofundar alguns dos temas ligados ao projeto de intervenção contemporânea em preexistências históricas, no âmbito da Reabilitação de Edifícios. Realizou-se uma leitura crítica dos três casos de estudo selecionados no município de Coimbra, com base nos aspectos observados através do estudo das teorias elaboradas pelos três teóricos italianos ligados ao Restauro Crítico.

Ainda que a tradicional expressão “cada caso é um caso” seja legítima no contexto das intervenções no patrimônio, a elaboração de um conhecimento holístico para o tratamento dos casos mostra-se cada vez mais indispensável no sentido de sua valorização, em equilíbrio com o atendimento às novas necessidades de uso contemporâneas. Nesse sentido, o estudo das categorias interpretativas propostas por Varagnoli, Carbonara e Beatrice Vivio mostrou-se extremamente significativo para o desenvolvimento de um conhecimento de suporte para as práticas de intervenção em preexistências históricas.

As leituras dos projetos, por sua vez, demonstraram-se bons exercícios de análise crítica, procedendo a uma positiva aproximação da teoria arquitetônica e do restauro à prática de projeto, que pode ser considerada como um dos principais desafios da Arquitetura dos nossos dias. Tais leituras podem ser entendidas como ensaios para o desenvolvimento de novas metodologias de projeto, de modo a incorporar mais satisfatoriamente a componente crítica no processo de intervenção arquitetônica.

Os três casos estudados demonstraram um assertivo uso da Linguagem Contemporânea no sentido da valorização e clarificação das suas respectivas preexistências. Ainda que esta linguagem apresente-se com diferentes graus de diálogo em cada caso, os três arquitetos clarificam a importância da contemporaneidade como uma condição à partida no projeto, motivada também pela utilização de materiais e técnicas atuais em resposta às necessidades dos novos usos. Neste contexto, também a reinterpretação de elementos, que aparece em alguns dos casos, configura um processo de tradução do antigo numa linguagem atual, reforçando essa condição contemporânea do projeto e promovendo uma forma de diálogo por assimilação. Essa leitura relaciona-se diretamente com o olhar do arquiteto, condicionado sobretudo por um sentido estético do contexto temporal em que se insere.

Em relação à questão do Uso e Programa, identifica-se nos três casos estudados uma preocupação com sua adaptação às respectivas preexistências, de modo a tornar-se compatível com suas limitações e potencialidades. Nesse sentido, pode-se destacar que o sucesso de uma intervenção está diretamente relacionado ao conhecimento do arquiteto sobre o edifício, por um lado, e sobre o domínio do programa, por outro. Ao conhecer a matéria e o contexto em que se intervém, torna-se possível proceder a operações harmônicas e coerentes, capazes de dignificar as camadas históricas preexistentes, bem como possibilitar a sua leitura no presente e transmissão ao futuro, sem perder a atenção às necessidades dos novos usos.

No que diz respeito às relações de Temporalidade, cada projeto apresenta aspectos próprios de diálogo, condicionados por cada um dos contextos e valores presentes nas suas respectivas preexistências. No projeto do CAV, observa-se uma forma de temporalidade cíclica, que considera a preservação de um contentor perene, capaz de resistir aos séculos de transformações, e a inserção de novos elementos efêmeros, de caráter reversível. Já no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, percebe-se uma temporalidade previamente interrompida e retomada pelo projeto contemporâneo, através do trabalho de reinserção e ressignificação da ruína no tempo presente. O projeto do Museu Machado de Castro, por sua vez, trabalha com uma série de temporalidades fragmentadas, que configuram diferentes camadas históricas, “costuradas” pela intervenção contemporânea, que dá um novo sentido e promove uma narrativa contínua dos acontecimentos.

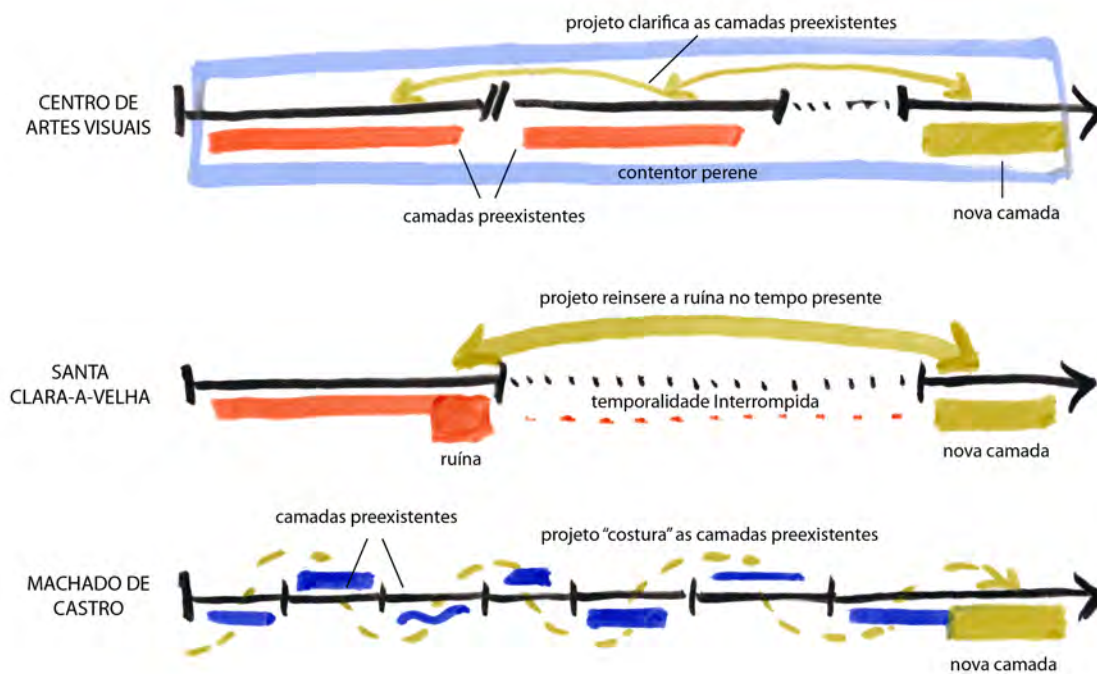


Figura 7.1 – Esquema ilustrativo das relações temporais entre os projetos de intervenção estudados e as suas respectivas preexistências.

Ainda que os três casos de estudo analisados representem apenas uma pequena amostra do panorama de intervenções contemporâneas em preexistências históricas em Portugal, os projetos são capazes de ilustrar um horizonte de referência no que diz respeito às boas práticas de intervenção no patrimônio. Os três arquitetos demonstraram um completo domínio sobre a prática projetual em diálogo com a preexistência, destacando, de diferentes formas, a importância da valorização do antigo através da intervenção contemporânea. Isso caracteriza um satisfatório equilíbrio entre teoria e prática arquitetônica que pode ser observado no cenário da arquitetura portuguesa contemporânea, complementado também por tantos outros exemplos de boas intervenções realizadas neste mesmo contexto e que poderiam vir a ser estudadas sob esta mesma metodologia.

Finalmente, é importante ressaltar que as questões aqui levantadas não se encerram dentro do recorte abordado mas, ao contrário, procuram promover uma ampliação do tema para outros casos e contextos, expandindo o conhecimento teórico de suporte no âmbito da Reabilitação de Edifícios. Este conhecimento insere-se num território ainda pouco explorado pelos estudiosos de arquitetura, configurando uma série de conceitos e metodologias em plena condição de serem desenvolvidos e aprimorados, através de novas experiências projetuais e concepções teóricas.

Neste sentido, caberiam, certamente, novas propostas de sistematização para as categorias interpretativas estudadas, capazes de atualizar o debate em questão e, porventura, inserir as componentes que não foram integralmente abordadas pelos referidos autores no que respeita ao aspectos relativos ao Uso e Programa. Da mesma forma, verifica-se um potencial de desenvolvimento relacionado com a metodologia de análise, através da elaboração de novas ferramentas para a leitura dos projetos baseadas nos aspectos fundamentais aqui apresentados.

## 8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 8.1 Suporte Teórico

- BOGÉA, M. (2014) *Tempo: Matéria-prima da Arquitetura*. In: Juliano Caldas Vasconcelos e Tiago Balem. (Org.). Bloco (10). 1 ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2014, v. 1, p. 102-110.
- BRANDI, C. (2004). *Teoria da Restauração*. Trad. Beatriz Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial.
- CARBONARA, G. (1997). *Avvicinamento al restauro: teoria, storia e monumenti*. Napoli: Liguori Editore.
- CARBONARA, G. (2013). *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*. Torino: UTET.
- PURINI, F. (2012) *Linguaggio Architettonico*. 10 gen 2012. Wikitecnica. Acessado 01 fev 2018. Disponível em: <<http://www.wikitecnica.com/linguaggio-architettonico/>>
- RIEGL, A. (2013). *O Culto Moderno dos Monumentos*. Lisboa: Edições 70.
- SERAFINI, L. (2007). *Sopra, accanto, con l'antico. Il destino della preesistenza nel restauro contemporaneo*. In: FERLENGA, A.; VASSALLO, E.; SCHELLINO, F. (org.). Antico e Nuovo. Architetture e Architettura. Atas da Convenção “Antico e Nuovo. Architetture e Architettura”, Venezia, 2004. Padova, II Poligrafo, 2007, p. 953-969.
- SOLÁ-MORALES, I. (2006). *Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica*. In: NESBITT, K. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, p. 252-263.
- VARAGNOLI, C. (2002). *Claudio. Edifici da Edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000*. L'industria delle costruzioni, Roma, anno XXXVI, n. 368, p. 4-15, nov./dic. 2002.

VARAGNOLI, C. (2004). *Antichi Edifici, Nuovi Progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni novanta ad oggi*. IN: Atti del Convegno “Antico e Nuovo. Architetture e Architettura”. Padova: Il Poligrafo, 2004, p. 835-854.

VIVIO, B. (2007). Beatrice. *Il moderno sull’antico. Lettura dell’intervento contemporâneo*. In: CARBONARA, G. Trattato di Restauro Architettonico. Primo Aggiornamento. Grandi Temi di Restauro, vol. IX. Torino: UTET.

## 8.2 Casos de Estudo

### 8.2.1 Centro de Artes Visuais

ALHO, C. [ed.] (2016). *João Mendes Ribeiro, Projetos*. ArchiNews, n. 34. Lisboa: Archi&Book’s.

BRANDÃO, M. (1924-1933), *O Colégio das Artes*. Coimbra: Imprensa da Universidade, vol. I, 1924, vol. II, 1933.

BRANDÃO, M. (1948-1969), *A Inquisição e os professores do Colégio das Artes*. Coimbra: Imprensa da Universidade, vol. I, 1948, vol. II, 1969.

CRAVEIRO, M. L. (2006), *O Colégio das Artes*. Revista Monumentos n. 25. Setembro de 2006. Lisboa: Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 46-53.

DIAS, M. G. (2003) *O código leve. Duas obras de requalificação em Coimbra*. In Expresso, “Actual”, 18 de Abril, 2003, p. 34-35.

EIRAS, C. (2005) *Centro de las Artes Visuales en Coimbra. João Mendes Ribeiro*. In: Revista Tectónica #18. Rehabilitación (I) Estructuras, jan/2005. Madrid: A.T.C. Ediciones, p. 48-61.

FRADE, H. & CAETANO J. C. (1994). *O Pátio da Inquisição (Coimbra) – Notas histórico-arqueológicas*. Braga: Encontro de Arqueologia Urbana.

LOPES, D. (2003). *A Casa das Imagens*, Suplemento Público, 14 de Fevereiro, 2003, p. 4-7.

MARQUES, C., coord. [et. al] (2011a). *Dossier de candidatura à inscrição na Lista do Património Mundial da UNESCO do bem “Universidade de Coimbra – Alta e Sofia”*.

Livro 05 – Planos Diretores. Coimbra: Universidade de Coimbra. Acessado 5 dez 2017. Disponível em: < [http://www.uc.pt/unesco\\_old/dossie/files/planosdiretores.swf](http://www.uc.pt/unesco_old/dossie/files/planosdiretores.swf)>

MARQUES, C., coord. [et. al] (2011b). *Dossier de candidatura à inscrição na Lista do Património Mundial da UNESCO do bem “Universidade de Coimbra – Alta e Sofia”*. Livro 06 – Execução. Coimbra: Universidade de Coimbra. Acessado 5 dez 2017. Disponível em: < [http://www.uc.pt/unesco\\_old/dossie/files/execucao.swf](http://www.uc.pt/unesco_old/dossie/files/execucao.swf)>

RIBEIRO, J. M. (2003a). *Centro de Artes Visuais - Memória Descritiva*. Coimbra: João Mendes Ribeiro, Arquitecto.

RIBEIRO, J. M. (2003b) *João Mendes Ribeiro, Obras e Projectos 1996-2003*. Porto: Edições ASA.

RIBEIRO, J. M. (2004) *João Mendes Ribeiro, Arquitectura e Cenografia*. Coimbra: Edição XM.

RIBEIRO, J. M. (2008). *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitectura. Tese de Doutoramento.

RIBEIRO, J. M. (2017). *Entrevista concedida a Mariana Lunardi Vetrone*. Coimbra, 16 de outubro de 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no “Apêndice A” da presente dissertação].

ROSSA, W. (2006). *A Sofia, Primeiro episódio da reinstalação moderna da Universidade portuguesa*. In: Revista Monumentos, n. 25 (Setembro de 2006), p. 16-23.

TOSTÕES, A. & BARRANHA, H. (2007). *Museums and centres of contemporary art inside historical buildings: Three cases in Portugal*. In: Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture X. Southampton: WITPress, p. 33-42.

### 8.2.2 Mosteiro de Santa Clara-a-Velha

ATELIER 15. (2009). *Out of the water. Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha*. In: Revista Arquitectura Ibérica, n. 30 - Reabilitação, Casal de Cambra: Caleidoscópio, p. 86-94.



- 
- ATELIER 15. (2010). *Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra*. In: Revista ecdj, n. 12, mar. 2010. Coimbra: EdArq.
- CÔRTE-REAL, A. [et. al] (2002). *Intervenção no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra*. In: Revista Estudos Património n. 2, 2002. Lisboa: IPPAR, p. 23-32.
- CÔRTE-REAL, A. (2010). *Dos lodos também nascem as histórias*. In: Revista ecdj, n. 12, mar. 2010. Coimbra: EdArq.
- COSTA, A. (2015). *O Espaço do Olhar*. In: Revista de Cultura Arquitectónica. Joelho, n. 06. Coimbra: EdArq, p. 36-49.
- COSTA, A. (2016). *Quando a luz se encontra com o silêncio*. San Sebastian: IX Congresso do Docomomo Ibérico, 16 a 18 de novembro de 2016.
- COSTA, A. (2017). *Entrevista concedida a Mariana Lunardi Vetrone*. Porto, 16 de novembro de 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no “Apêndice B” da presente dissertação].
- COSTA, A. & FERNANDEZ, S. (2014). *Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha e Terrenos Envolventes*. In: Atelier 15, Ed. José Manuel das Neves, Lisboa: Uzina Books, p. 160-186.
- DGPC. (2012). *Mosteiro de Santa Clara-a-Velha*. Sistema de Informação do Património Arquitetónico. Registo IPA.00002807. Acessado 1 fev 2018. Disponível em: <[http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=2807](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2807)>
- DIAS, M. G. (2010). *Sete Séculos para Vencer a Razão: Arquitectura de Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra*. In: Revista ecdj, n. 12, mar. 2010. Coimbra: EdArq. Disponível em: <<http://impactum-journals.uc.pt/ecdj/article/view/389>>
- IPPAR. (2004) *Concurso Público Internacional nº 93/IPPAR-C/E/04 – Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha*, Coimbra – Processo de Concurso.
- MARQUES, F. *A cortina de contenção hidráulica*. In: Revista ecdj, n. 12, mar. 2010. Coimbra: EdArq. Disponível em: <<http://impactum-journals.uc.pt/ecdj/article/view/402>>
- PEREIRA, P. (2010). *A invenção de um monumento*. In: Revista ecdj, n. 12, mar. 2010. Coimbra: EdArq. Disponível em: <<http://impactum-journals.uc.pt/ecdj/article/view/399>>
-

### 8.2.3 Museu Machado de Castro

- ALARCÃO, A. (2001). *Museu Nacional Machado de Castro: Dificuldades e opções de um novo programa*. In: Revista Pedra & Cal, n. 12 – Intervenções em Museus. Lisboa: GECORPA, p. 14-15.
- ALARCÃO, J. (2008) *Coimbra: a montagem do cenário urbano*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- ALARCÃO, J. [et al.] (2009) *O Fórum de Aeminium - A Busca do Desenho Original*. Coimbra : IMC - Instituto dos Museus e Conservação, Museu Nacional Machado Castro. Edifer.
- BANDEIRINHA, J. & RABAÇA, A., (2016). *Museu Machado de Castro, Coimbra 1991-2010. Exercícios de Sobreposição*. In: BAPTISTA, L. *Arquitetura em Concurso*. Lisboa: Dafne Editora, p. 136-143.
- BYRNE, G. (1999). *Museu Nacional Machado de Castro - Projeto de Remodelação e Ampliação do Museu. Gonçalo Byrne Arquitectos*. Acessado 1 fev 2018. Disponível em: <[http://www.byrnearqu.com/?lop=projectos&list\\_mode=1&id=1f0e3dad99908345f7439f8ffabdfc4](http://www.byrnearqu.com/?lop=projectos&list_mode=1&id=1f0e3dad99908345f7439f8ffabdfc4)>
- BYRNE, G. (2001). *Museu Nacional Machado de Castro. Extractos da Memória do Concurso*. In: Revista Pedra & Cal, n. 12 – Intervenções em Museus. Lisboa: GECORPA, p. 16-18.
- BYRNE, G. (2005). *Museu Nacional Machado de Castro - Memória Descritiva*. Coimbra: Gonçalo Byrne Arquitectos.
- BYRNE, G. (2015). *Projeto de remodelação e ampliação do Museu Nacional Machado de Castro / Gonçalo Byrne*. 23 Abr 2015. ArchDaily Brasil. (Trad. Delaqua, Victor) Acessado 3 Jul 2017. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/765791/projeto-de-remodelacao-e-ampliacao-do-museu-nacional-machado-de-castro-goncalo-byrne-arquitectos>>
-

- BYRNE, G. (2017). *Entrevista concedida a Mariana Lunardi Vetrone*. Lisboa, 22 de novembro de 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no “Apêndice C” da presente dissertação].
- CARVALHO, P. (1998). *O forum de Aeminium*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- DGPC. (2007). *Paço Episcopal de Coimbra/Museu Nacional Machado de Castro*. Sistema de Informação do Património Arquitetónico. Registo IPA.00005683. Acessado 1 fev 2018. Disponível: <[http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5683](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5683)>
- MILHEIRO, A. V. (2013). *Arquitectura: clarificar dois mil anos de história no Museu Machado de Castro*. Jornal Público. Acessado 19 out 2016. Disponível em: <<https://www.publico.pt/temas/jornal/clarificar-dois-mil-anos-de-historia-26241240>>
- MNMC (s.d.). O edifício e as marcas do tempo. Acessado 7 fev 2018. Disponível em: <<http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/museu/edificio/ContentDetail.aspx>>
- PÚBLICO (2014). *Projecto do Museu Machado de Castro em Coimbra recebe prémio internacional*. In: Caderno de Cultura Ípsilon, 2 de setembro de 2014. Acessado 21 nov 2017. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/09/02/culturaipsilon/noticia/projecto-do-museu-machado-de-castro-em-coimbra-recebe-premio-internacional-1668456>>



## APÊNDICE A

### Entrevista com o Arquiteto João Mendes Ribeiro

*Coimbra, 16 de outubro de 2017*

**Mariana Vetrone (MV)** – Como é que se deu o início do projeto para o concurso do Centro de Artes Visuais? Quais foram os principais desafios enfrentados?

**João Mendes Ribeiro (JMR)** – 1997 foi o ano do concurso. Esse concurso era para uma zona mais alargada, não era só o Centro de Artes Visuais. Ainda assim, nós entendemos que a forma como estavam desenhados os subprojetos dentro deste concurso não tinham uma visão do conjunto, do todo. E portanto nós fizemos uma crítica e alargamos esse programa a outras áreas. Esse documento faz a redistribuição do programa em função das áreas propondo extensões que não estavam previstas. Por exemplo, o Centro de Artes Visuais estava previsto apenas para o piso térreo da Ala Poente do Colégio das Artes e essa área era para ser dividida com a Escola da Noite. Era uma coisa que eu diria completamente impossível. Portanto está aqui uma tentativa de ratificar o programa e propor alternativas. Nesse sentido, propusemos que na Ala Poente se articulassem os dois pisos, térreo e superior, e que se encontrasse um novo espaço para a Escola da Noite. Daí a proposta da construção do Teatro da Cerca de São Bernardo, que não é um projeto nosso mas é uma ideia nossa.

Isso para explicar muito sumariamente o que aconteceu. Depois desenvolvemos o projeto apenas daquilo que nos dizia respeito. Como nós tínhamos feito uma extensão do programa era muito interessante tratar aquele documento como uma espécie de plano de pormenor para futuras intervenções, mas aquilo que tínhamos que fazer era pegar no dinheiro que existia e fazer aquilo que era exequível. Então o que nós fizemos foi apenas a Ala Poente do Colégio das Artes, piso térreo e piso superior, incluindo o pátio a sul. Fizemos depois o pátio da Inquisição propriamente dito e entregamos o trabalho do jardim da cerca de São Bernardo à Arquitecta Teresa Alfaiate. É este o processo.

Durante a obra da Ala Poente, nós descobrimos que havia algumas estruturas interessantes, que não estavam ainda corretamente claras e alteramos sobretudo o piso superior. Houve uma alteração radical do ponto de vista espacial, porque retiramos o teto que estava previsto e

fizemos com que aquela caixa do desvão do telhado fizesse parte das salas. Essa é uma alteração substancial do projeto, um aditamento que é feito no decorrer da obra.

Portanto, primeiro há uma crítica ao programa, depois é encomendado o projeto de execução do CAV e durante a obra fizemos um projeto de aditamento para corrigir essencialmente o ultimo piso e para introduzir alterações decorrentes do processo de intervenção no edifício. Só para explicar que isso é sempre um processo que decorre muito da relação com o edifício, do conhecimento do edifício, e também com o decorrer da obra. É como uma espécie de workshop de projeto em simultâneo com o decorrer da obra.

Depois todo o resto se entende um pouco melhor ao se explicar isso, porque tem a ver com esse “faseamento”. A obra depois decorre até 2003. Este processo começa em 1997 e vai até 2003. É um processo relativamente alongado, porque depois do projeto concluído não se avançou diretamente para a obra e depois, a meio da obra, há um aditamento que faz atrasar também um pouco o final. Mas este é um processo que tem a ver com isso. E só assim que se explica também este tipo de intervenção.

Houve nos anos 90 uma campanha arqueológica importante. Há uma publicação feita por Helena Frade e José Carlos Caetano, sobre este trabalho de escavação feito no âmbito da Ala Poente do Colégio das Artes. Essa escavação feita nos anos 1990 foi muito importante para o que se deu a seguir.

Devo dizer que nós ganhamos o concurso, mas já tínhamos feito um trabalho anterior ao concurso. Foi a instalação de uma exposição que se chamava “Céu e Inferno”, de Joel Peter Witkin, que foi feita exatamente a partir daquelas descobertas. Tínhamos um pavimento em gradil, muito transparente, que permitia visualizar todas as escavações feitas nos anos 90. E portanto o primeiro contato com aquela realidade, com o edifício, foi através dessa exposição dos Encontros de Fotografia. O início de tudo tem a ver com essa exposição.

Witkin é um fotografo norte-americano que tem alguns trabalhos polêmicos sobre a deformação do corpo, e como isso era um espaço da Inquisição... Foi em 1996, um ano antes do concurso. Nós colocamos então o gradil e uma escada e tínhamos algumas imagens lá embaixo, no espaço escavado.

**MV** – Era já um primeiro diálogo com a preexistência?

**JMR** – Exatamente.

**MV** – O arquiteto comentou sobre a crítica ao programa que foi proposto para o concurso. Como se deu a definição do novo programa e como o novo uso se relaciona com a preexistência?



**JMR** – Como já tínhamos montado a exposição “Céu e Inferno” e como eu já havia colaborado com a montagem de diversas exposições para os Encontros de Fotografia de Coimbra, não naquele sítio, mas em outros, já conhecia bem as necessidades de programa dos Encontros, transformados depois em Centro de Artes Visuais. Assim, percebemos muito claramente que aquilo que era dado como área para o concurso era insuficiente. Portanto, tivemos que encontrar alternativas nos espaços que dispúnhamos e a ideia foi libertar o piso superior onde funcionava a Casa dos Pobres e incluir essa articulação entre os dois pisos. Por um lado, trabalhamos com o conhecimento necessário sobre o funcionamento do Centro de Artes Visuais e, por outro lado, pensamos o projeto à partir das características do edifício.

Parecia-nos absolutamente essencial que o espaço expositivo fosse no piso térreo, de modo que este fosse totalmente preenchido por essa função, pensando que o átrio e a entrada era o pátio a sul, com a arcada. Não podíamos desperdiçar área de exposição, pois a área que dispúnhamos era essencial em sua totalidade. No piso superior teríamos funções complementares e teríamos um grande contentor que funcionava como arquivo e laboratórios de fotografia. Do outro lado, mantendo a parede estrutural a meio, um conjunto de espaços que tinha a ver com salas de formação, biblioteca, zona administrativa e a direção. Na verdade, o edifício, sua forma e suas características, quer do ponto de vista espacial, quer do ponto de vista estrutural e dos temas tradicionais de construção, condicionam toda a forma da intervenção naquele lugar.

**MV** – Quais foram os princípios de intervenção adotados e como eles se materializam no projeto?

**JMR** – O que prevalece é sobretudo esta ideia, que nos pareceu sempre muito importante, de que o edifício do ponto de vista construtivo tinha bastante qualidade em termos estruturais e em termos da definição de sua envolvente. Do ponto de vista dos compartimentos internos eles foram sempre alterados ao longo do tempo, sempre com soluções relativamente leves, ligeiras. Portanto, jogamos um pouco nessa oposição entre um contentor perene, que resiste durante séculos, pelo menos desde 1548 até os dias de hoje, e a manutenção de pequenas estruturas efêmeras, com caráter de instalação, para dar resposta às novas necessidades, que são reversíveis. Porque é esta a ideia: esta oposição entre uma solução que deve ser perene, que tem a ver com a envolvente do edifício e com os sistemas estruturais, a utilização de técnicas e materiais tradicionais para manter a verdade construtiva do edifício; mas depois ter dispositivos que são flexíveis e reversíveis que dão resposta às novas necessidades, sem comprometer aquilo que é estruturado no edifício. Aquilo que o define. É um pouco este o princípio.

Em baixo já tínhamos a ideia de que a estrutura é de tal forma marcante que modela o espaço. E como não temos muitas paredes, temos no fundo um sistema de estrutura a partir de arcos, e

---

mais tarde do século XIX pequenos pilares de ferro fundido, era preciso construir paredes. Essas paredes que vão modelando o espaço são desenhadas a partir da estrutura também. De alguma forma reforçam a componente estrutural do espaço.

Depois, o pavimento é selado em madeira e tem um sistema que permite desmontar um conjunto de peças, como se fossem quarteladas de um teatro, para visitar a arqueologia que está abaixo da cota do pavimento e, eventualmente, poder integrar a própria exposição. Esta tentativa de tornar o pavimento um pouco mais neutro, porque é difícil a convivência de uma estrutura tão marcada com a ideia de espaço de exposição para arte contemporânea, mas simultaneamente há a possibilidade de pontualmente desmontar e fazer participar os vestígios arqueológicos no desenho das exposições.

A mesma coisa em relação à envolvente. Tenho que dizer que este foi um dos temas mais difíceis com o diretor dos Encontros de Fotografia, Allan da Silva Pereira, porque ele queria uma solução o mais neutra possível e eu insisti muito em manter os vãos. Encontramos um dispositivo em que os vãos existem do lado de fora e do lado de dentro estão revestidos com portadas, também de gesso cartonado, que estão seladas com uma cinta, mas que se pode abrir em qualquer momento com estilete e fazer a entrada de luz no espaço. Portanto, é esta ideia de que prevalece a preexistência e depois encontra-se um dispositivo relativamente sutil para dar resposta às novas necessidades, nomeadamente à arte contemporânea.

No início tínhamos pensado que podíamos ter mesmo uma linha de luz tênue a marcar o vão, mas o diretor achou que aquilo era um problema do ponto de vista da montagem das exposições. Portanto selamos com uma cinta de gesso cartonado, mas que se abre a qualquer momento. É um pouco este compromisso sempre entre a preexistência e a arte contemporânea.

Outro mecanismo que nós utilizamos foi não abrir roços nas paredes e criar assumidamente uma nova parede de gesso cartonado, deixando uma caixa entre elas, onde passa toda a rede de infraestruturas. Porque um espaço desses precisa sempre de uma nova rede e existe a dificuldade de como é que se introduz uma nova rede de infraestruturas sem que isso destrua a preexistência.

O gesso cartonado é um material fantástico. No fundo é uma espécie de tabique do fim do século XX, principio do século XXI. Porque estamos a falar de paredes leves, secas, com muita facilidade de montagem e desmontagem e de reparação. Hoje em dia na arte contemporânea, não é admissível ter o sistema de pendurais porque há esta ideia de que as obras pertencem ao espaço, fazem parte do espaço. O sistema de pendurais retira sempre essa possibilidade da obra se agarrar à parede. De modo geral, não há nenhum artista contemporâneo que aceite colocar sua obra através de pendurais. Portanto, nós apostamos no

---

gesso cartonado por ser muito fácil de reparar e permitir que as obras sejam solidárias com o suporte.

Temos também um sistema duplo. Naquelas grandes paredes que são pivotantes, a ideia era que não fosse propriamente um pequeno painel ou uma espécie de biombo rotativo. A nossa ideia era que aquilo tivesse mesmo espessura de parede. Fizemos um sistema de estrutura metálica com um pivô central, que permite modular o espaço com diferentes configurações. Pode ser uma coisa contínua, pode ser uma coisa sala a sala, ou pode introduzir diagonais. A estrutura metálica é revestida com chapas de contraplacado e depois o gesso. O contraplacado é para lhe dar uma resistência que só o gesso não tem e, ao mesmo tempo, o acabamento em gesso serve para anular as juntas, pois o contraplacado ficaria cheio de juntas. É um sistema misto, um material que resiste melhor ao esforço das peças expositivas e outro que anula qualquer tipo de junta. Esse é o sistema que adotamos no espaço expositivo. A preexistência é determinante, mas depois temos que encontrar sistemas onde seja possível o diálogo entre a preexistência e o programa, nomeadamente a exposição de arte contemporânea.

**MV** – Como foi o processo de reconhecimento de valores na preexistência e como eles foram trabalhados no projeto de intervenção?

**JMR** – Como já havia comentado, a estrutura pareceu-nos fundamental. No fundo este edifício tem três *layers*. Um abaixo da cota do pavimento, que tem a ver com a ideia de escavação arqueológica, com as salas da inquisição e espaços de tortura. Há uma espécie de cota que é atingida pelo pavimento e está ligeiramente elevada em relação ao pátio exterior, exatamente para não colidir com nenhuma das estruturas arqueológicas. E aí entra a ideia da escavação. Por isso é que abrimos alçapões, que permitem visitar como se fosse uma cave. Depois o piso térreo é muito marcado pela estrutura. A estrutura define e condiciona o espaço. O piso superior é marcado por dois grandes espaços, definidos pela parede estrutural ao meio, que define duas alas, a sul e a norte. Depois, com a descoberta da estrutura da cobertura quando removemos o teto, percebemos que esses dois espaços, que no início ainda estavam bastante divididos, poderiam ser muito mais abertos e fluidos, deixando a vista toda a estrutura da cobertura.

O que fazemos em cima é um pouco diferente do que fazemos embaixo. Embaixo são painéis que reforçam a estrutura e permitem resolver questões relacionadas com o suporte dos conteúdos. Em cima, a criação de mobiliário ou micro arquiteturas, que tem um caráter de instalação, construções efêmeras em madeira ligadas ao tema da pré-fabricação. Eles estabelecem um confronto, ou um diálogo, com a preexistência, definida por um contentor, que é a parede envolvente, a parede mestra e a cobertura. De alguma forma é este o exercício. Estas novas peças em cima, caracterizam o espaço e dão as condições para o funcionamento do CAV. São peças absolutamente essenciais para seu funcionamento, mas não anulam a preexistência. A preexistência acaba por ser sempre o tema fundamental.

---

**MV** – Qual o papel da linguagem contemporânea no projeto de intervenção?

**JMR** – É uma condição absolutamente central. Quando eu intervenho no patrimônio, estou a fazer nos dias de hoje. E portanto é necessariamente uma condição à partida do arquiteto. Ser contemporâneo é uma condição, não faz sentido ser outra. Não é só um problema de referencial, é também, mas tem a ver com tudo. Tem a ver com a resposta às novas necessidades de hoje, tem a ver com os materiais e as técnicas que temos a disposição, tem a ver com tudo isso. Portanto ser contemporâneo é uma condição do arquiteto hoje como seria em qualquer época. Sempre que um arquiteto intervia, estava a ser contemporâneo em seu próprio período. É uma soma de tempos. Em qualquer altura havia sempre esse gesto de somar mais um tempo e de traduzir uma época, um momento preciso. Portanto é condição do próprio edifício histórico, por um lado, e é condição do próprio arquiteto. Se ele intervém, intervém no tempo presente. Sempre foi assim e sempre tem que ser assim.

O que se passa no projeto do CAV é uma reinterpretação, de alguma forma, de alguns temas. Por exemplo, o lanternim que está sobre a escada é uma réplica dos lanternins que existiam para iluminação do corredor central. Quando tiramos o teto descobrimos que eram lanternins muito interessantes os que lá estavam. Pegamos nesse lanternim e introduzimos sobre a caixa de escadas. O empreiteiro arrumou um jeito de prendê-lo com uma estrutura de arames e eu achei que era a solução para o que lá estava. A solução foi encontrada na própria obra e a peça segura a estrutura de uma forma quase que improvisada. Achei muito interessante como tema, para se perceber que se retirou dali qualquer coisa com essa intenção. A capacidade do arquiteto perceber o que está em jogo, isso sim. Ao fazer isto e transportar o lanternim para outro ponto, isto é uma visão contemporânea, porque é feito nos dias de hoje para resolver um problema. O que ela faz é uma espécie de reinterpretação de alguns temas a partir daquilo que existia.

Um dos outros temas é essa coisa do frente e verso. A estrutura normalmente é oculta e nós revestimos os elementos estruturais para dar acabamento à sala. Eu fiz exatamente o contrário. A estrutura não é oculta. Depois peguei nesse tema do lanternim. O que é importante aqui era resolver um problema estrutural e fazer uma superfície lisa no interior pintada de branco para refletir a luz. Isso são temas que estavam cá e que me pareceram particularmente interessantes e, de alguma forma, eu peguei neles e fiz essa reinterpretação.

Portanto eu diria que a reinterpretação, ou seja, este olhar do arquiteto, é sempre contemporâneo. Sempre. E no limite tem a ver também com esta consciência, com o sentido estético, que é o de nós acharmos que a imperfeição, ou o objeto que tem centenas ou dezenas de anos, e tem uma pátina, pode ser uma peça bela. No limite, tem a ver com esse prazer de encontrar uma peça com que, do ponto de vista estético, nos identificamos e depois fazemos uma espécie de réplica. Mas isso é claramente um olhar contemporâneo. O sentido estético

dos nossos antepassados não tinha nada a ver com isso. Para nós, a ideia de ruína ou, se quisermos, a ideia de encontrar uma peça com muita pátina, com a espessura do tempo... nós encontrarmos nisso um prazer estético.

**MV** – Isso é também um valor contemporâneo?

**JMR** – Sim. No passado a visão era exatamente a contrária. O sentido do belo era um objeto bem acabado e perfeito.

**MV** – Então este é um conceito que pode mudar com o tempo?

**JMR** – Sim. Essa leitura é sempre uma leitura contemporânea. Para dar exemplo de coisas que vamos encontrando e transformando em elementos do próprio processo, como marcas do tempo, mas que depois são recriadas numa leitura contemporânea. De alguma forma, eu acho que nesses casos nunca pode haver uma espécie de receita ou cartilha. Cada caso é um caso. É muito difícil, pois em determinados conceitos o que eu acho que pode ser um erro, pode ser muito interessante e o contrário também. À partida não se deve ter preconceitos com a forma como se intervém no patrimônio e tem que se encontrar aí as soluções mais adequadas à preexistência e ao novo uso. O equilíbrio.

**MV** – Numa perspectiva de ruptura e continuidade, que relações temporais o projeto promove com a preexistência histórica?

**JMR** – Depende um pouco de projeto para projeto. Há projetos onde nós entendemos que a continuidade faz mais sentido e noutros não faz tanto sentido. Há sempre uma tentativa de clarificação da forma do edifício à partir da história, em todos os projetos. A única obrigação que os arquitetos tem é a de conhecer bem o edifício. Isso eu diria que é mesmo obrigatório. Eu não defendo nenhuma cartilha, nenhuma forma única de intervir em patrimônio, mas há uma obrigação, que é conhecer muito bem o edifício. Porque só conhecendo muito bem o edifício é que temos a legitimidade para intervir.

Neste caso concreto do Centro de Artes Visuais, nós, de alguma forma, reforçamos aquilo que foi a evolução histórica do edifício, em todos os seus momentos. Portanto esta distinção entre envolvente e forma de ocupação de seu interior, estava sempre muito ligado com coisas diferentes. Nós reforçamos esta componente. Mas há outros edifícios onde isso não faz sentido. E portanto aí é muito mais um gesto de continuidade. No caso do CAV acho que é um gesto de continuidade, mas por oposição de materiais. Eu defendo sempre esse gesto de continuidade e não a ideia de confronto, à partida, mas pode haver situações onde o confronto faça sentido.

**MV** – Qual a influência da cenografia nas suas obras de intervenção arquitetônica?

---

**JMR** – Para mim não é uma coisa evidente, uma coisa clara, mas obviamente há um cruzamento disciplinar. No caso do CAV, o que há claramente é uma investigação feita no campo da cenografia sobre o significado das formas, por um lado. A forma como os intérpretes contracenam com os objetos cênicos e, portanto, tem muito a ver com a questão da habitabilidade do objeto cênico, que é claramente um tema da área da arquitetura. E com a ideia da pré-fabricação e a utilização de materiais e estruturas leves, que têm a ver com uma investigação corrente, com caráter experimental, que é feito nas artes cênicas. O fato de lidarmos com muita frequência com esses materiais e temas construtivos, permite ter a certeza que vai funcionar. Há uma experimentação feita no campo da cenografia, ou da instalação se quisermos, e que permite ter a certeza de que aquele processo pode ser eficaz na arquitetura. No CAV isso torna-se muito evidente, com temas que passam também pela arquitetura. Por exemplo o contentor dos laboratórios de conservação, é uma espécie de ampliação de um projeto que havíamos feito para os quiosques da Expo 98. Há ali temas que são repetidos e que têm a ver com o grau de investigação. Mas tem muito a ver com esta ideia da utilização da madeira associada à sistemas construtivos muito elementares, mas também muito eficazes porque são muito apurados do ponto de vista construtivo. Apurados num sentido de serem fruto de um processo de investigação que passa pela oficina, com os mestres carpinteiros. Temos aqui algum trabalho de experimentação que é feito na cenografia e depois é transportado para a arquitetura. Eu acho que no CAV isso acontece justamente por nós termos apostado em criar elementos com esse caráter de instalação, de objeto efêmero, que tem processos e materiais construtivos próximos daqueles utilizados nas artes cênicas.

## APÊNDICE B

### Entrevista com o Arquiteto Alexandre Alves Costa

*Porto, 16 de novembro de 2017*

**Mariana Vetrone (MV)** – Como é que se deu o início do projeto para Santa Clara-a-Velha? Quais foram os principais desafios enfrentados?

**Alexandre Alves Costa (AC)** – O concurso de Santa Clara foi um concurso aberto numa altura em que já havia ocorrido um outro concurso para o local. Havia sido ganho pelo arquiteto Rapagão, que fez uma proposta que não cabe comentar aqui. De qualquer maneira, este concurso foi anulado, não sei exatamente por quais razões, mas sei que abriram um outro concurso. Eu inclusive falei com o arquiteto Rapagão e perguntei-lhe se estava de acordo com a minha participação. Ele disse que aceitava que o outro concurso fosse anulado e que ele nem iria concorrer ao próximo, portanto eu estava à vontade para concorrer. Então partimos do zero.

O zero tinha uma coisa diferente do concurso que havia sido feito por Rapagão. Entre os dois concursos os serviços de Patrimônio de Coimbra resolveram tentar encontrar uma solução para o fato daquilo estar sempre inundado. Punha-se o problema de se fazer algumas escavações arqueológicas, que o próprio projeto do Rapagão já tinha proposto para o lado sul do edifício, no sítio onde está o claustro. Começaram a fazer algumas experiências, algumas sondagens e verificou-se que apareciam elementos importantes do claustro a sul da igreja que não eram conhecidos. Então colocou-se a seguinte questão: fazer as escavações parecia evidente para melhor conhecimento do edifício, mas o que fazer depois?

Foram colocadas três hipóteses, postas em discussão pública para a qual foram convidados especialistas de vários sítios, arqueólogos, historiadores, professores de arquitetura, etc. Houve então uma grande discussão e as pessoas dividiram-se bastante. Eu também participei, mas ainda não fazia ideia de que ia concorrer ao concurso. Os arqueólogos defendiam que fosse feita a escavação e que depois tudo fosse fechado outra vez, por considerarem que aquelas estruturas estiveram debaixo d'água e da terra por muito tempo. Não sabiam se aguentariam a relação com a atmosfera, por causa das diferenças de temperatura e humidade, poderiam vir a degradar-se. Para eles a única forma de conservá-las era tapá-las novamente. Uma segunda hipótese que se pôs era uma solução um pouco romântica, de deixar inundado e



---

criar uma espécie de bacia com tratamento d'água que permitisse a observação do conjunto através da água. Verificou-se que era uma solução caríssima e que não era possível, pois seria preciso estar sempre a renovar a água, como numa piscina, para a água estar sempre limpa ou não se veria nada. Essa opinião foi posta de parte imediatamente. E uma terceira solução era a opinião da maior parte dos arquitetos, que achavam que se deveria defender as ruínas das inundações, fazer a escavação completa e deixá-las à vista. Para os arquitetos a vivência do espaço é uma vivência real e não é virtual. Para os arqueólogos basta ter os desenhos, mas para o arquiteto é necessário estar no sítio. E portanto, nessa altura, a Direção Geral da Cultura, que na época se chamava IPPAR, acabou por tomar a decisão final. Por influencia do Dr. Paulo Pereira, ao momento diretor do IPPAR, acabou por concordar com o grupo dos arquitetos para deixar as ruínas à vista, consolidá-las e defendê-las das inundações.

Mas, entretanto, descobriu-se o claustro, que apareceu com muita qualidade, com elementos lindíssimos que ninguém conhecia até então. Pensou-se o que fazer para defender as ruínas e resolveram fazer uma coisa que se chama ensecadeira. Era uma espécie de um muro construído a toda a volta da zona monumental, um contentor de águas impermeável que não deixasse entrar a água do Mondego. Era como colocar a ruína numa espécie de saco de plástico, fazer um contentor e não deixar a água entrar. Foi lançado um concurso público para fazer essa obra e, na minha opinião, foi muito mal feita. Esse traçado não podia ser um traçado qualquer, pois vinha aproximadamente 1,5m acima do solo. Fazer isso à volta de Santa Clara e do claustro era complicado porque podia destruir estruturas existentes, não tinha nada a ver com a lógica de composição do próprio edifício e, portanto, não era fácil de fazer isso. Eles resolveram ir pelo caminho mais fácil e contrataram a empresa que ganhou o concurso público, evidentemente a mais barata. E aquilo ficou rodeado com uma coisa estranha, que não tem nada a ver com o desenho existente e acabou por destruir parte do edifício dos dormitórios das freiras, que ficava junto ao claustro.

A ensecadeira funcionava assim: era uma parede à toda a volta e a água do Mondego não entrava, mas a água da chuva que vinha da montanha entrava e não saía. Portanto criaram uma espécie de uma bacia que piorou a situação. Além daquilo ter uma altura que não resolveu o problema das água do Mondego, porque fizeram só até a altura do solo, também entrava a água das chuvas. E o problema era que depois de entrar, não saía. Tiveram que fazer então um sistema de bombeamento para tirar a água.

Nessa altura, resolveram lançar um concurso para o conjunto da obra: as ruínas da igreja, as ruínas do claustro (que se pensava estarem defendidas das inundações) e a construção do edifício novo, que deveria ser uma espécie de museu do sítio, com salas de exposição para o material arqueológico que fosse encontrado nas escavações, e que tivesse também gabinetes para se poder transformar num centro de investigação. Portanto era tratamento e musealização do material arqueológico e gabinetes para os investigadores. Lançaram o concurso público para fazer esse trabalho. E nós ganhamos esse concurso.

**MV** – Quais foram os princípios de intervenção que nortearam o projeto?

**AC** – Para o concurso em sí, nós propusemos manter a zona da igreja e da ruínas do claustro, consolidando a ruína e criando um sistema de percursos que desse a volta à ruína, e construir um edifício novo que não tivesse nada a ver com o edifício que lá estava. Portanto, o problema da arquitetura para a construção desse edifício era o seguinte: como construir um edifício perto do monumento, que tivesse sua importância, porque era o edifício do museu e tinha que ter alguma importância do ponto de vista de sua qualidade arquitetônica, mas que não fizesse concorrência com a igreja que lá estava e, por outro lado, que não se apagasse.

Propusemos um edifício no fundo do terreno que estava disponível, que fazia um remate. Nós envidraçamos totalmente a fachada voltada às ruínas, para funcionar como uma espécie de um remate virtual, e para o outro lado o edifício era completamente fechado, para que as pessoas, quando entrassem, só vissem a ruína quando estivessem lá dentro.

**MV** – Como é que se deu o processo para a consolidação da ruína?

**AC** – A consolidação da ruína foi uma coisa muito complicada porque nós tínhamos muito material na parte de baixo da igreja, que havia sido abandonada por causa das inundações. Quando abandonaram essa área, fizeram enterramentos lá e construíram muros de contenção de terra para manter os corpos lá dentro. Nós não queríamos que esses muros ficassem porque a igreja apareceu inteira. Houve aí um debate complicado com os arqueólogos porque eles queriam manter os muros e nós não queríamos. De qualquer maneira, a consolidação da ruína e a limpeza para tirar a marca do nível da água, a cor das argamassas, foi uma coisa muito complicada de se resolver, mas finalmente a ruína ficou consolidada tal como estava. Tudo o que apareceu ficou consolidado.

Dentro da igreja nós fizemos uma limpeza de tudo o que impedisse a leitura do espaço e pusemos umas placas de aço cortén nos sítios onde não havia lajeado. Havia uns restos de lajeado que estavam conservados, para as pessoas poderem circular. E por outro lado, se um dia quisessem fazer escavações neste sítio, podiam facilmente tirar essas chapas e fazer as escavações. É tudo reversível.

A igreja era fechada ao meio por uma grade: a igreja de dentro e a igreja de fora. As freiras não podiam passar para o lado de fora. Foi também bastante discutido se haveríamos de abrir a passagem por ali, porque era um sítio que um dia esteve fechado, mas se não fizéssemos a passagem por ali teríamos muita dificuldade na circulação, principalmente por conta das pessoas com dificuldades motoras. Portanto, fizemos ali uma rampa de cortén e conseguimos fazer a passagem para o outro lado do vão.

Daquele lado, aproveitamos o lajeado que lá estava e valorizamos o coro das freiras com um pavimento de madeira. Fizemos uma escada, deixando à vista o que lá estava, e agora isso pode funcionar com novos usos, um palco, uma arquibancada, o que quiser.

Não sabíamos como iríamos subir ao andar de cima, mas resolvemos fazer uma escada completamente moderna, que não tivesse nada a ver com a estrutura preexistente e que mostrasse bem que era uma coisa artificial. Essa escada dava acesso ao último piso em que a igreja ficou antes de ser abandonada pelas freiras. Também fizemos um pavimento em madeira, no mesmo nível que a igreja estaria antes. Deixamos também uma marcação em mármore no mesmo sítio em que estaria o túmulo da Rainha Santa, de modo a evidenciá-lo.

Deixamos isso tudo como uma ruína. Consideramos que era uma ruína consolidada e portanto deveria continuar como ruína. Não quisemos fechar isso e transformar numa coisa como um centro cultural ou qualquer outra, mantivemos isso como ruína.

**MV** – E o projeto para o novo edifício?

**AC** – Em relação ao edifício novo, tem uma fachada totalmente envidraçada, muito simples, voltada para a igreja e uma fechada mais movimentada que está virada para a cidade, totalmente opaca. As pessoas entram, sobem a rampa e chegam à recepção, onde tem uma loja e um bar com esplanada, e só ali dentro é que veem a ruína. Portanto isso está fechado para o lado da rua e completamente aberto para o lado da igreja de Santa Clara. O edifício enquadra a ruína e ela passa a ganhar a importância de objeto principal do museu. Portanto, isso no fundo funciona como uma espécie de ‘máquina para ver’. De todos os sítios se vê, é totalmente envidraçado. Em todos os sítios há a presença da igreja.

**MV** – Como é que a linguagem contemporânea da intervenção interage e dialoga com a preexistência histórica e qual o papel dos materiais escolhidos neste contexto?

**AC** - A coisa mais difícil foi encontrar uma escala para o edifício novo. Uma escala que não se transformasse numa coisa mais importante do que a ruína, mas também não se secundarizasse. Portanto, eu queria que as duas coisas ficassem com um mesmo valor, do ponto de vista visual, apesar de que o novo edifício tenha sido construído para valorizar a ruína.

A escolha de materiais é óbvia porque tinha que ser completamente distinta. Tinha que ser para um edifício moderno, portanto fizemos tudo em betão [concreto] branco aparente. E isso foi muito claro, porque tinha que ser uma coisa que se distinguisse bastante, tanto do ponto de vista da linguagem, obviamente, não podíamos fazer um edifício gótico, e também do ponto de vista da utilização dos novos materiais.

Utilizamos o betão e quisemos que a linguagem fosse uma coisa contemporânea. O fato do edifício estar sobre pilotis não é por causa da arquitetura brasileira, mas porque tivemos que elevá-lo devido às inundações. Porque o edifício poderia vir a ser inundado, como ocorreu no ano passado [2016], e tínhamos que salvaguardar as peças que estão no museu. Então colocamos o edifício sobre pilotis e ficou muito próximo. Parece uma coisa de amor pela arquitetura brasileira, e também o é. Gosto muito da arquitetura contemporânea brasileira dos mestres, sobretudo os do Rio [de Janeiro]. Não só o Niemeyer, mas também o Reidy e esses todos. Nós somos apaixonados por essa arquitetura. Não foi por causa disso, mas calhou bem e deu uma proximidade linguística com a arquitetura brasileira. E acho que é por isso que no Brasil faz muito sucesso. Parece uma homenagem à arquitetura brasileira, mas também acaba por ser.

**MV** – Numa perspectiva de ruptura e continuidade, que relações temporais o projeto promove com a preexistência histórica?

**AC** - Nós queremos sempre que exista uma continuidade, mas, neste caso, nós fomos para uma solução de ruptura de linguagem, porque nós queríamos marcar bem a diferença entre os dois edifícios. Não havia hipótese nenhuma de estabelecer uma continuidade linguística com o estilo gótico. Inclusive a implantação é distante. Eu podia ter feito um edifício colado à igreja, uma espécie de anexo. Mas nós quisemos valorizar o nosso edifício e valorizá-lo também como objeto. Portanto, nesse sentido, é uma opção de ruptura. Mas noutras circunstâncias fazemos exatamente o contrário. Esse ruptura não é uma doutrina. Nessas questões do patrimônio ou em intervenções junto a edifícios patrimoniais, as questões têm que ser vistas caso a caso, não pode haver uma doutrina global para isso. Eu defendo sempre que todas as doutrinas globais sobre patrimônio estão condenadas, não servem, e dão origem a coisas que não têm interesse nenhum. Portanto, em cada caso nós temos que tomar decisões e cada caso é que comanda, o edifício antigo é que comanda as decisões que vamos tomar e aquilo que queremos fazer dele. Se quiséssemos reutilizá-lo seria uma coisa, mas não quisemos. É a conservação de uma ruína tal como tal. Quisemos que a ruína ganhasse valor próprio e que o museu, ou centro de investigação, tivesse também valor próprio. E os dois foram postos em confronto e em diálogo.

**MV** – Durante a obra aconteceu algum imprevisto ou mudança no projeto?

**AC** – Não. Apenas imprevistos normais que aparecem em todas as obras, mas nada que tivesse obrigado a alterar o projeto. O projeto que fizemos para o concurso foi o que nós construímos. Sabemos que muitas vezes isso pode acontecer durante a obra, sobretudo quando há descobertas arqueológicas, mas naquela zona em que está construído o museu não havia nada, portanto não apareceu nada quando abrimos as fundações. Neste caso, a colocação do edifício foi garantida numa zona livre do ponto de vista arqueológico e correu tudo muito bem.



## APÊNDICE C

### Entrevista com o Arquiteto Gonçalo Byrne

*Lisboa, 22 de novembro de 2017*

**Mariana Vetrone (MV)** – Como é que se deu o início do projeto para o concurso do Museu Nacional de Machado de Castro? Quais foram os principais desafios enfrentados?

**Gonçalo Byrne (GB)** – Como sabe, foi um concurso público que nós entramos em 1999. Parecia muito interessante e, ao mesmo tempo, muito complexo, porque intervinha num edifício com quase 2000 anos de história, que é uma coisa única, muito rara de acontecer. A primeira sensação que tivemos foi que o concurso de apenas 3 meses para um edifício com toda essa história, nos parecia francamente muito pouco tempo. Fazia lembrar um pouco uma novela policial, na qual tem que se descobrir o criminoso com um tempo muito limitado. Essa é uma metáfora que eu utilizo para ilustrar esse caso.

De qualquer forma, o edifício já estava bastante estudado e as regras do concurso eram bastante precisas, pois eles diziam exatamente onde é que se podia intervir. A natureza daquele edifício é completamente fragmentária, ou seja, o que lá está é tudo menos uma construção unitária. A única peça que é claramente unitária e está na gênese daquilo tudo é o criptopórtico romano, que estava praticamente intocado. O edifício já havia sido bem estudado pelo Departamento de Arqueologia de Coimbra, sob o comando do Dr. Pedro Carvalho, assim como pelo Dr. Jorge Alarcão e Dra. Adília Alarcão, na época diretora do museu, que foi essencial para o desenvolvimento do projeto.

Quando começou a obra houve uma série de ajustes, mas nós tentamos, já na fase de concurso, responder aos dados do programa, jogando muito com aquilo que era fundamental. Naquela sequência de temporalidades de 2000 anos reduzida a fragmentos, tentamos perceber onde eram os sítios mais sensíveis e os sítios menos sensíveis. O programa no fundo pedia uma transformação de um museu que já existia, mas que havia sido construído no início do século XX com os critérios de museologia da altura. Um museu que tinha uma coleção, um espólio de grande qualidade, cujo núcleo é a escola Renascentista de Coimbra, com expressões muito fortes em arquitetura, pintura e sobretudo escultura.

---

Esse concurso foi feito, em tempo muito curto, tentando perceber aquilo que existia. A preexistência não é um edifício unitário, é um edifício fragmentário, disperso, correspondente a tempos completamente diferentes. Essa narrativa diacrônica da sequência do tempo, nem sempre linear ou pacífica, pois há sempre destruições, alterações e adaptações que se vão fazendo ao longo do tempo.

**MV** – Como o projeto dialoga com as diferentes camadas históricas da preexistência e qual o papel da linguagem contemporânea nesse diálogo?

**GB** – O que se sabe é que o conjunto edificado nasceu do cruzamento de um *Cardo* com um *Decumanus* sinuoso, que tentava vencer a pendente forte da encosta, onde foi criada uma base de estrutura tectônica, com as duas camadas do antigo criptopórtico. Sobre isso construíram o fórum, já nos anos 60 d.C. Após a queda do Império Romano, o criptopórtico teria sido utilizado como armazém de cereais pelos árabes e do fórum já não restariam muitos vestígios. Houve também uma fortificação feita pelos árabes, o palácio do Califa, cuja muralha provavelmente passava também por este sítio. Em seguida, com a Reconquista Cristã, a cidade passou por muitas transformações e tornou-se um dos locais de maior permanência da corte na época medieval. Foi fundada a Sé Velha e as ruínas do antigo fórum foram transformadas em Paço do Bispo, com uma igreja pré-românica de três naves e um pequeno claustro de arquitetura moçárabe, ainda visível no fragmento que restou. Essa igreja era perpendicular à igreja Barroca que está lá hoje ao lado, e restaram apenas as fundações de duas grandes colunas. Mais tarde, o Paço sofreu várias alterações, sobretudo a construção do Porticado Renascentista de Felipe Terzi, uma peça lindíssima. O que é mais interessante é que a praça do fórum romano que era paralela ao rio, com essas adaptações realizadas pelo Bispo, roda em 90° e, finalmente, fica enquadrada com a loggia de Terzi, virada para o rio e para o casario da cidade, deixando o palácio do Bispo aberto sobre a Sé Velha.

O que para nós era muito importante no concurso era olhar para esse edifício e tentar entender como é que ele se vai fazendo e desfazendo, se construindo e se demolindo ao longo do tempo. Tentar perceber não só o seu código genético, mas a própria dinâmica dos *layers* que se vão sobrepondo. Isso porque a nossa interpretação do concurso entendia que estava a ser pedido justamente um novo *layer*, com um programa que não alterava o uso, mas sim as suas características para atender às necessidades de um museu contemporâneo. Um museu que passa a guardar seu espólio em condições muito mais controladas de humidade, temperatura, etc. Por outro lado, um museu que é uma interface que se pretende claramente abrir ainda mais à concepção do museu do século XIX. Era quase como retomar o espírito do que havia sido o fórum, como a raiz da estrutura urbana.

O fórum representa o primeiro gesto fundacional da cidade romana, como estrutura urbana. Já havia ali assentamentos da Idade do Ferro e anteriores, cujos vestígios ainda estão sob o criptopórtico. Portanto, o próprio romano constrói em cima de um castro de mais de 2000,



---

3000 anos. Mas neste castro não se reconhece uma coerência urbana, eram construções muito dispersas. A primeira fundação com caráter urbano, de regra urbana, é romana.

O programa do concurso previa um trabalho com toda aquela herança construída e transformá-la, da melhor forma possível, num contentor da coleção existente, para que o museu fosse verdadeiramente uma interface ativa e viva da cultura contemporânea.

Nesse balanço, entre as opções de projeto, a perspectiva que se põe é mais a perspectiva do arquiteto, que tem que se apoiar no conhecimento do historiador e do arqueólogo, mas que tem uma visão do lugar e do patrimônio um pouco diferente da visão do historiador. Isso é um dos problemas que tem gerado alguns conflitos entre historiadores, arqueólogos e arquitetos. E eu acredito que este conflito aconteça porque não há uma cultura de diálogo entre as especialidades. Cada um reivindica uma propriedade de uma certa forma. O historiador é o defensor do passado, o arqueólogo é o defensor da pureza da fundação, da gênese, e o arquiteto também está convencido que é o dono da cidade que se transforma. É de fato um agente, mas não é o único agente sequer.

O historiador tem uma perspectiva da cidade que se baseia numa análise exclusivamente focada no passado. E esse passado pode ter sido há apenas meia hora. Mas ele tem uma visão do tempo da cidade que é uma visão resultante de cortes sincrônicos, que vai estudar como eram os valores da cultura de um determinado período e qual a obra que estes valores produzem. Nos períodos de transição o historiador já começa a ter um pouco mais de dificuldade. Um dos primeiros historiadores a tratar deste tema é o norte-americano George Kubler da Universidade de Yale, em seu livro *Shape of Time*, onde ele analisa a relação do historiador com a obra produzida e também sua replicação.

Mas eu digo isto porque a visão do arquiteto é que a condição do projeto é sempre uma condição de contemporaneidade. A perspectiva do arquiteto não é uma perspectiva sincrônica como a do historiador, é uma perspectiva diacrônica, de transição. O arquiteto, ao contrário do historiador, trabalha num tempo e num espaço intermédio. O arquiteto tem sempre uma preexistência, mesmo que a preexistência seja uma paisagem. Pode não ser na cidade, mas na cidade isso é fundamental. E então o Machado de Castro não é uma preexistência, é uma narrativa de preexistências. E o arquiteto tem um tempo muito curto para trabalhar com sua equipe, historiadores e arqueólogos, no sentido de reconhecer valores e procurar enquadrar as questões mais relevantes. Por exemplo, por que é que o Filippo Terzi responde daquela maneira quando o Bispo no século XVI lhe encomenda determinado programa? O que é que se passa aqui?

Um ato de arquitetura, por muito restrito que seja, tem sempre um caráter fundacional. Portanto, nesta perspectiva, se eu olhar por exemplo para o Machado de Castro, o que identifico é uma sequência, nem sempre contínua, de contemporaneidades sucessivas. Por

---

exemplo, Palladio quando construiu estava a ser um arquiteto contemporâneo. A contemporaneidade é uma condição, não é uma característica estática. Esta noção para mim é muito importante.

Outro exemplo é o Templo Malatestiano, em Rimini, que foi uma encomenda do Duque de Malatesta a Alberti. Não é uma igreja, mas sim uma capela mortuária para seu túmulo. Ali existia uma capela gótica e Alberti constrói uma pele renascentista lindíssima. Dentro e fora ele corta essa pele para mostrar pormenores do gótico que estão por trás, ou seja, ele faz uma espécie de construção arqueológica. Isso para perceber que o que é extraordinário na arquitetura é a sua temporalidade, é tornar de algum modo presente a espessura do tempo.

Portanto, está completamente fora de questão fazer um restauro “*com’era*” e “*dov’era*”, como se diz em italiano. Até porque são muitos “*com’era*”, não há um único sentido unitário da obra. E isto, obviamente, no Machado de Castro era inevitável e é um pouco isto que nós tentamos fazer bem ou mal.

Outra coisa que eu dizia na memória descritiva é que o Ministério da Cultura queria um edifício para mostrar o seu espólio do renascimento, sobretudo a escultura. Mas eu acho que a grande peça do museu é a própria construção. Este museu quase que podia abrir sem espólio e a visita seria conhecer a história da cidade de Coimbra. Porque esse edifício é um condensador arquitetônico de 2000 anos de história e isso era um dos fatores fundamentais para as decisões de projeto. Por exemplo, a certa altura, nós criamos quatro janelas que, quando se está a fazer o circuito de visita, pode parar e olhar para fora. Ou olhar para fora e olhar para dentro e ver um pormenor da capela. Se nós temos um edifício que condensa 2000 anos de história, e se temos a oportunidade, à medida que estamos a visitar o edifício, de focar alguns determinados pontos, como a Sé Velha, que está naquele janelão lá em cima com as pinturas, eu consigo perceber que a cidade se vai desenvolvendo também em contemporaneidades que estão de certo modo condensadas no próprio edifício. Portanto, na visita do edifício, é importante que eu tenha uma leitura de circuito colocando em valor os fragmentos de vários períodos da história, como fez o Alberti no templo Malatestiano ou como faz o Távora magistralmente no Convento de Santa Marinha de Guimarães.

Tinha havido uma intervenção dos Monumentos Nacionais nos anos 50, um pouco desastrosa porque demoliram uma parte antiga e fizeram uma construção em betão [concreto] armado por cima do criptopórtico, muito pesada. Foi o sítio onde puseram a Capela do Tesoureiro, trazida da antiga Igreja de São Domingos, situada na Rua da Sofia. Nos anos 60, esta igreja, que estava já muito em ruínas, foi transformada em um centro comercial. Então, os historiadores de arte da Universidade de Coimbra fizeram um movimento e levantaram fundos para a desmontagem da capela e remontagem no pátio do antigo Museu Machado de Castro. Essa peça acabou por ser um problema, porque ficou exposta ao tempo e a pedra começou a deteriorar-se. O concurso previa que naquela zona era possível fazer uma

construção nova e pediam que se criasse uma nave para proteger a capela, já que estava fora de questão deslocá-la mais uma vez. Até nisso aquele edifício é híbrido. De repente, coloca-se uma peça como esta completamente fora de escala e em más condições de conservação. E nós tivemos que conviver também com esse objeto, colocado muito próximo ao fragmento do antigo claustro, o que é uma pena, pois se pudesse teria deslocado para dar mais espaço ao claustro.

A obra do Machado de Castro hoje começa a ser reconhecida, sobretudo a partir do momento em que teve o Prêmio Piranesi, mas era uma obra que muitos arqueólogos e historiadores da arte não estavam de acordo. Houve muita crítica e, entre outras coisas, o que gerou alguma polêmica foi uma estrutura junto ao criptopórtico. No piso mais baixo do criptopórtico há uma passagem em que se vê uma violência arquitetônica muito forte que é um corte nas abóbodas romanas e uma construção de pedra, muito mais nova. Os arqueólogos não tinham a certeza do que era essa estrutura e ainda hoje têm dúvidas. Eu pedi que fizessem uma análise de carbono para poder datar, mas mesmo assim não estão completamente convencidos. Eu não tenho dúvidas de que quem fez aquilo foi o Terzi. Ele cortou a fábrica romana para fazer a parede de fundação da colunata exterior do pórtico, pois no interior ele tinha uma base muito sólida e conseguiu apoiar. Quando se passa pelo circuito do criptopórtico percebe-se isto, mas não está lá nenhum texto a contar a história. Mas é a história do edifício.

Eu não percebo como é que se pode impedir o direito à contemporaneidade, porque o que é notável da cidade histórica é que ela sempre soube ser contemporânea. E a grande riqueza da cidade histórica é exatamente isto. É claro que a contemporaneidade tem que estar muito atenta à preexistência e, portanto, há aqui um problema, e este sim é da responsabilidade do arquiteto. O arquiteto não é nenhum iluminado ou tipo genial, não é uma questão de arrogância de querer deixar a sua marca, mas é a própria condição do projeto que faz com que uma intervenção tenha sempre um grau de contemporaneidade.

O problema da cidade é que todos acham que são donos dela. Um porque é historiador, outro porque é outra coisa. Das formas de conhecimento todos têm uma parte, mas depois a cidade é de todos e não é de ninguém. É da memória mas é também da vida. E se nós pensarmos que conseguimos congelar a memória e não adaptá-la, vai perder a vida. Um mínimo tem que ser feito, porque se não as pessoas começam a ir embora e a cidade perde a vida. Quando os edifícios deixam de ter vida, inicia-se um processo de erosão e se não se faz nada para reverter esse processo, a cidade acaba no campo arqueológico.

**MV** – Como é que o programa do museu e suas respectivas infraestruturas foram inseridas nos edifícios preexistentes?

**GB** – O código genético deste conjunto fragmentado é o criptopórtico, que já tinha tido um restauro anterior feito pela Dra. Adília Alarcão e nós praticamente não fizemos nada ali. Só

---

tivemos que reforçar uma pequena zona que tinha um problema de estrutura, fazendo uso da técnica do *opus cimentício*. Foi uma intervenção muito pontual. Aquele corte que havia sido feito por Terzi, tinha sido usado ao longo da história. Tinham construído duas ou três casas para aproveitar aquele espaço, mas essas casas já tinham sido demolidas há 40 ou 50 anos, portanto não restava nada. Ali nós usamos uma estrutura muito leve e reversível, com a qual criamos uma percepção de continuidade da fachada do criptopórtico, com mais de 90 metros de comprimento. Não nos parecia que fosse o caso de refazer aquela parede, então criamos essa estrutura reversível em grelha metálica que dá continuidade ao muro e abriga parte das infraestruturas do edifício, como os aparelhos de ar condicionado. O criptopórtico não tem nada de infraestruturas, a ventilação é totalmente natural como era. Nós fizemos um trabalho no exterior para melhorar as condições de humidade, pois havia muita infiltração no criptopórtico, que lhe provocaram alguns problemas de manutenção.

Na parte de cima há várias situações. Toda a parte nova que estava prevista, onde havia uma intervenção grande, nós fizemos uma escada que promove um atravessamento do terreno e passa por uma coisa que foi descoberta durante a obra pela arqueologia, uma fonte romana que estava tapada. Ao lado, havia o terreno livre, onde as casas já haviam sido demolidas há muito tempo e nós podíamos construir, pois não tinha grandes achados arqueológicos para além da fonte e da cloaca romana. No local da cloaca romana o projeto teve que ser adaptado, pois estavam previstas duas caves para depósito do edifício de administração do museu que nós tivemos que adaptar.

O concurso demorou 4 meses, mas depois a obra levou 12 anos. Isso porque o projeto foi muito cautelosamente acompanhado e discutido. Toda a questão do restauro, das tecnologias de construção e utilização de materiais compatíveis. Tivemos muito apoio do Laboratório Nacional de Engenharia Civil do ponto de vista das tecnologias e acompanhamento de consultoria de algumas empresas especializadas em restauro. Por exemplo para o tratamento das pedras de Coimbra, que são muito vulneráveis e é muito difícil parar sua erosão. Houve pedaços que foram mandados para um laboratório de restauro na Universidade de Leuven, na Bélgica, onde desenvolveram um fungicida específico para aquela pedra. Portanto, todo esse acompanhamento contínuo foi feito.

A estrutura da nave da Capela do Tesoureiro é muito leve, em aço, para não sobrecarregar a estrutura do criptopórtico. Toda a construção daquela parte é super leve, com revestimentos e isolamento térmico muito ligeiros.

Outra preocupação foi o controle da luz natural dentro do museu. O núcleo onde está a coleção de pinturas, por exemplo, não tem luz natural. Isso foi uma grande discussão por conta dos raios ultravioleta. E mesmo a nave onde estão os retábulos e a capela tem luz natural, mas apenas indireta, para evitar o contato das obras com a radiação. Nós aí insistimos um pouco e fomos apoiados pelos arqueólogos e museólogos em ter a luz natural indireta, que

---

consideramos muito importante. Isso é um longo debate, pois a atitude conservadora tende a transformar um museu em um túmulo, no sentido de prolongar ao máximo a vida das peças. No fundo, o espaço ideal para um museólogo é como um palco cênico, onde tudo pode ser feito e manipulado artificialmente. Mas há uma outra tendência que diz que muito da arte aplicada, e mesmo a própria pintura, eram artes domésticas, como a pintura flamenga que era para se ter em casa. Isso quer dizer que a observação daquela pintura é completamente diferente se eu tiver uma luz de manhã, uma luz de fim de dia, ou de um dia de chuva. A pintura ganha um estatuto quase de fetiche atemporal que se apoia sobretudo no controle das tecnologias, mas por outro lado perde-se registros da apreciação que eram importantes na própria origem da obra. De qualquer maneira, aí está uma coisa que para nós foi muito importante e foi referido também no Prêmio Piranesi, que é a exposição das obras com espaço, ambiente e alguma luz natural, sobretudo nos fragmentos de arquitetura, onde isso era fundamental.

No novo terreno nós inserimos os elevadores monta-carga, escadas e tudo aquilo que é tecnologia. Assim temos uma central técnica na cave e outra na cobertura, que conseguem chegar a todos os pisos, inclusive dos edifícios antigos, sem ferí-los. Na parte nova da grande nave nós temos um sistema térmico que é um pavimento radiante, extremamente confortável, que funciona com bomba de calor e painéis solares. É uma componente de sustentabilidade e eficiência energética que também foi gerida. Na parte histórica usamos muito os tetos falsos ou pavimentos elevados, por onde passam os novos cabos sem interferir com os espaços antigos. A térmica na parte do paço já é uma tecnologia diferente, com convectores normais, porque nós não podíamos refazer os pavimentos e tetos, que eram trabalhados em madeira. Há uma adaptação das tecnologias ao serviço da arquitetura preexistente. A decisão de projeto é um sistema de escolhas que têm que ser feitas para cada caso e para cada situação, geridas com uma coerência global.

**MV** – Como é que se relacionam as diferentes escalas encontradas nos edifícios preexistentes no contexto do projeto? E como o projeto se relaciona com seu entorno?

**GB** – Uma das coisas que foi muito criticada em Coimbra, foi aquela nave para proteger a Capela do Tesoureiro, porque de fato tem um volume grande. Com o argumento, muito corrente entre os historiadores, de que tudo o que é histórico e antigo é de pequena escala. Na cidade histórica, e Coimbra é um excelente exemplo, se for para o bairro da Almedina, a escala doméstica é a escala essencial, mas a Sé Velha é um edifício fora de escala. Quando se olha para o Palácio da Universidade, todo aquele conjunto, aquela acrópole que está construída lá em cima, é um conjunto edificado fora de escala. Qualquer convento medieval é um elemento fora de escala. Portanto a cidade histórica é feita de várias escalas diferentes.

De certo modo, isso fazia parte do programa, porque o primeiro gesto que altera um pouco a escala do palácio é a Capela do Tesoureiro, que era preciso proteger. Mas aquele conjunto já

tem a igreja barroca, que é construída no século XVII e roda o eixo da basílica romana, que é também um setor do edifício fora de escala. E o próprio criptopórtico romano cria um impacto fora de escala. Isso é uma das riquezas da cidade histórica, que eu acho que os arquitetos tiveram que lidar sempre, é uma condição da arquitetura. A arquitetura tem que reagir a estes fenômenos da própria cidade. Mas eu aceito a crítica e acho que o projeto é sobretudo um ato de aprendizagem. Quando me fazem aquela pergunta clichê de qual é o meu projeto preferido, eu respondo também com um clichê e digo que é o próximo. Porque eu acho que, olhando para trás, há projetos mais resolvidos e outros menos. O arquiteto não é infalível, muito pelo contrário. O juízo tem que ser feito sobre as obras e não sobre o arquiteto, pois uma é melhor e outra é pior. Isso pode ser visto em todos os arquitetos da história. Hoje em dia o arquiteto é um *rockstar* e basta ter a sua assinatura divina que tudo é maravilhoso. A obra não vale a pena, vive-se só da sua fotogenia publicada nas revistas. Nós nunca tivemos um culto de autoria da arquitetura como temos hoje. E é um absurdo, porque ainda por cima a autoria da arquitetura é tão compartilhada com a equipe, com o dono da obra, com os utilizadores, etc. O que importa depois é o que fica. O Rafael Moneo tem uma frase muito bonita sobre isso, que diz que o edifício quando é construído vai ficar ao longo do tempo na sua enorme solidão.

Eu não sou um teórico de arquitetura. Não me interessa nada construir um mundo de teoria para depois se fazer uma obra. Mas se entender a teoria como uma reflexão sobre o trabalho feito, aí sim ela é muito importante.

## APÊNDICE D

### **Projeto de Reconversão da Ala Poente do Antigo Colégio das Artes em Centro de Artes Visuais**

**Data do projeto:** 1997 a 1998

**Data de construção:** 2001 a 2003

**Cliente:** Câmara Municipal de Coimbra

**Localização:** Coimbra, Portugal

**Arquitetura:** João Mendes Ribeiro

**Colaboração:** Manuela Nogueira (coordenação de obra), Ana Bacelar, Eduardo Mota, Nuno Barbosa, Pedro Grandão, Susana Lobo, Vitor Canas

**Fundações e Estruturas:** José Carlos Ferreira

**Instalações de Águas e Esgotos:** Paulo Pereira

Instalações Eléctricas e Segurança Marcos Pereira Pinguinha

**Instalações Mecânicas:** Protermia - projetos térmicos industriais e de ambiente, Lda (Eng. Jorge Neves)

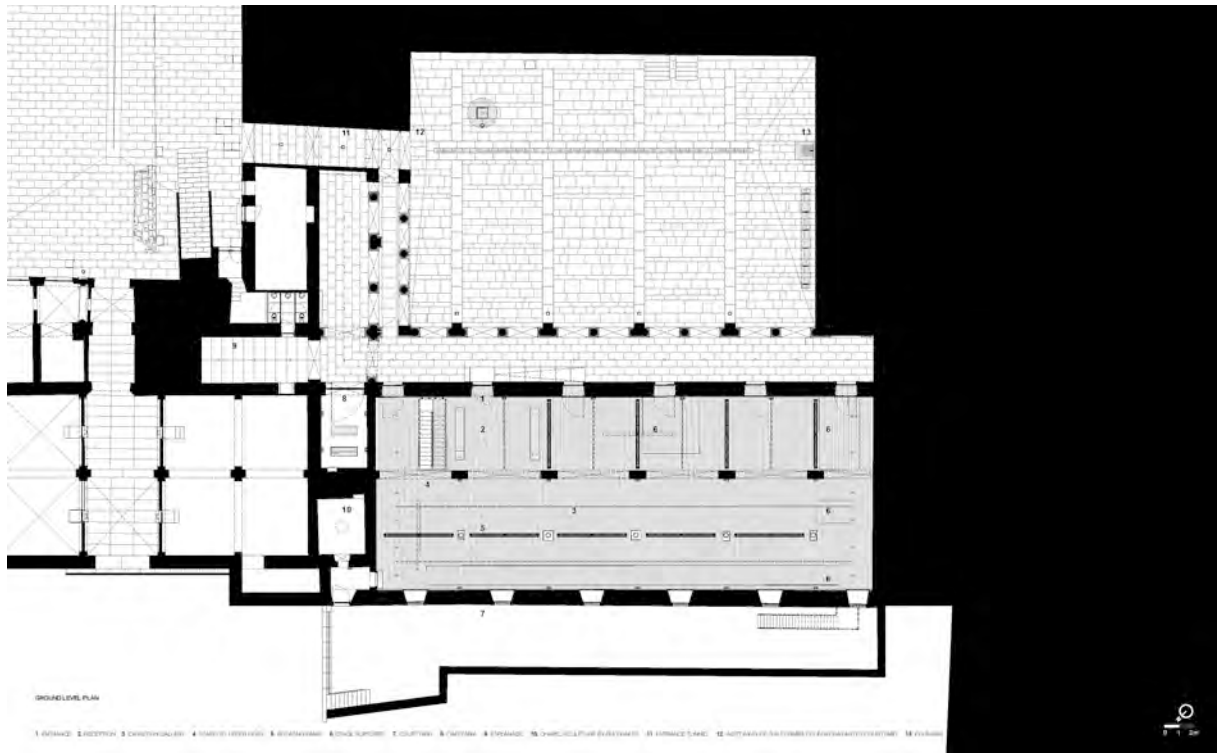
**Conservação e Restauro da Pedra:** Fernando Marques

**História de Arte e Arqueologia:** Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Lurdes Craveiro, Conceição Lopes

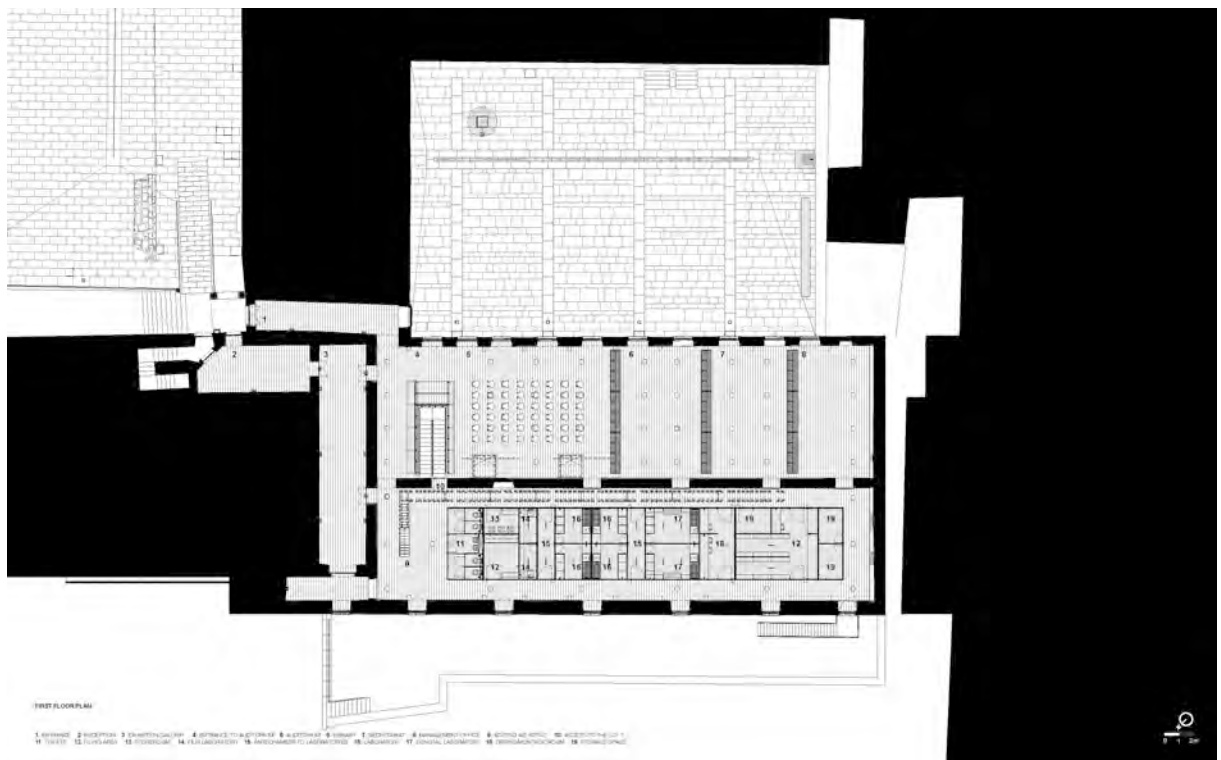
**Construtor:** Teixeira Duarte, Engenharia e Construção, S.A.

**Fotografia:** Luís Ferreira Alves, Emanuel Brás, FG+SG – Fotografia de Arquitectura

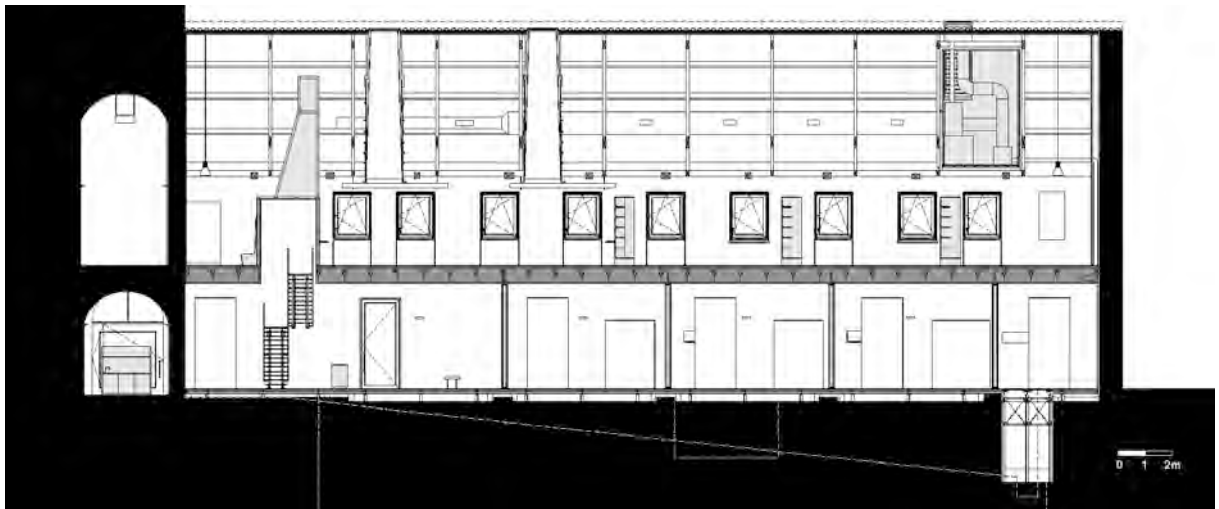




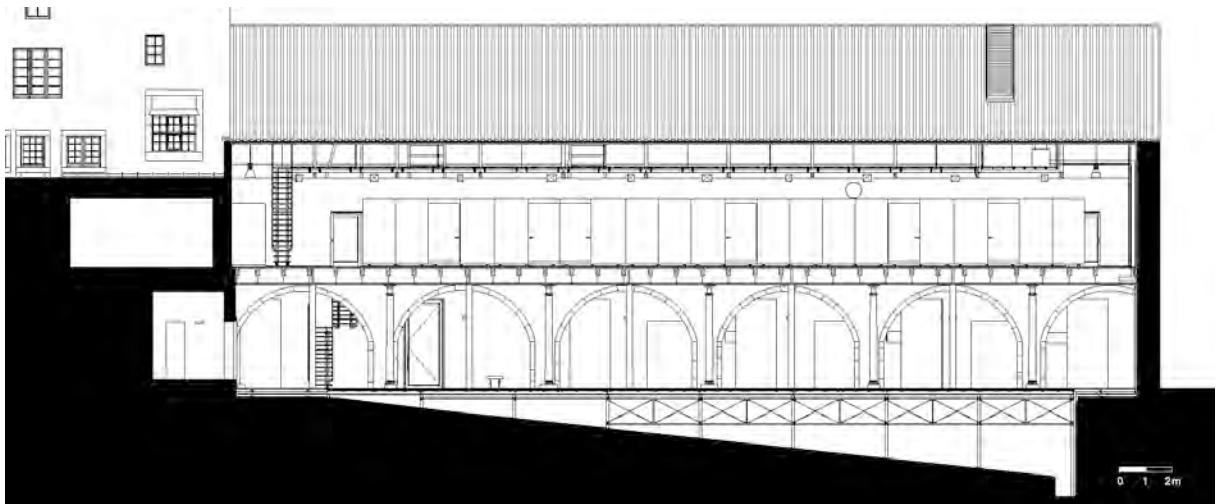
Planta do piso térreo



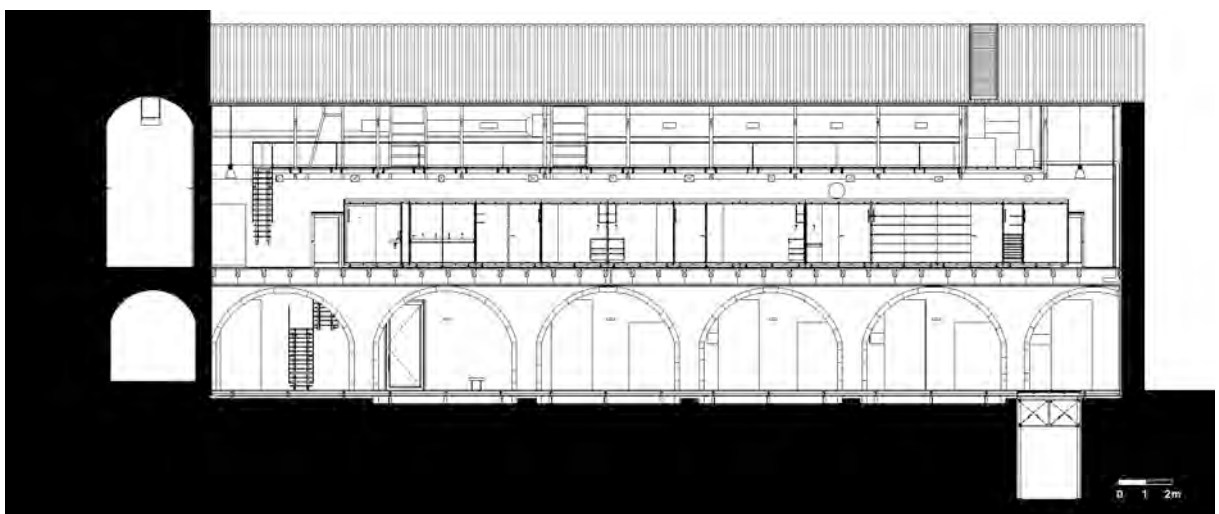
Planta do piso superior



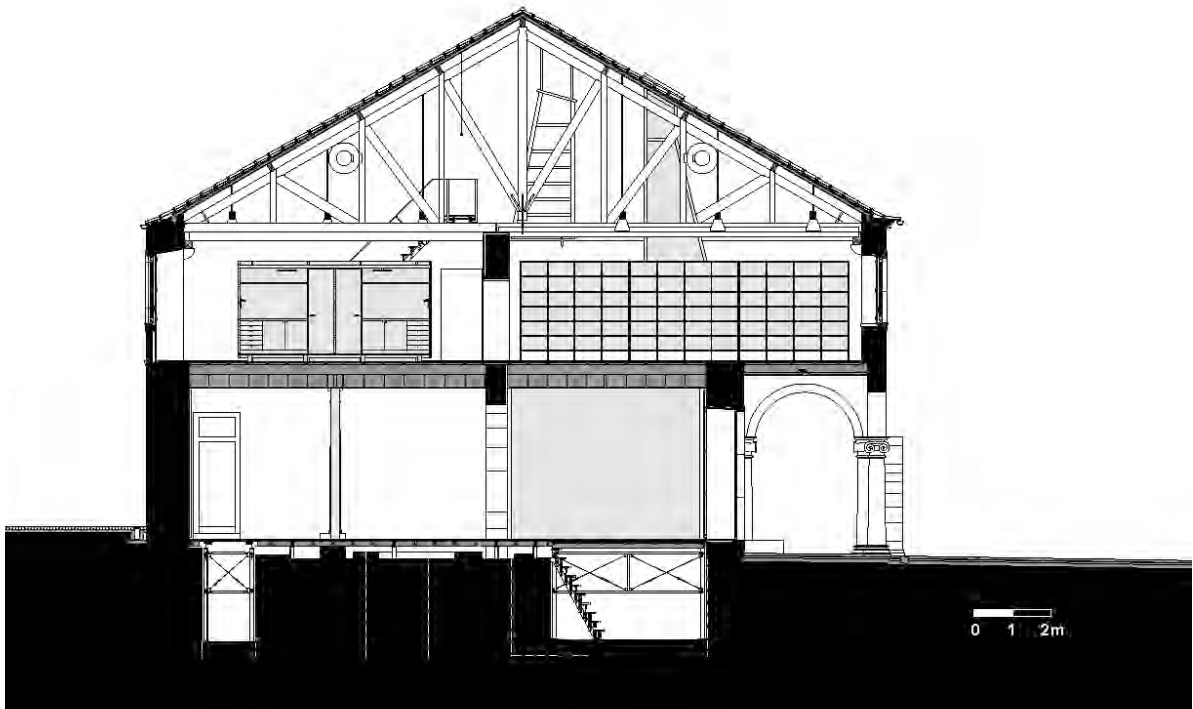
Corte longitudinal | auditório, biblioteca e gabinetes



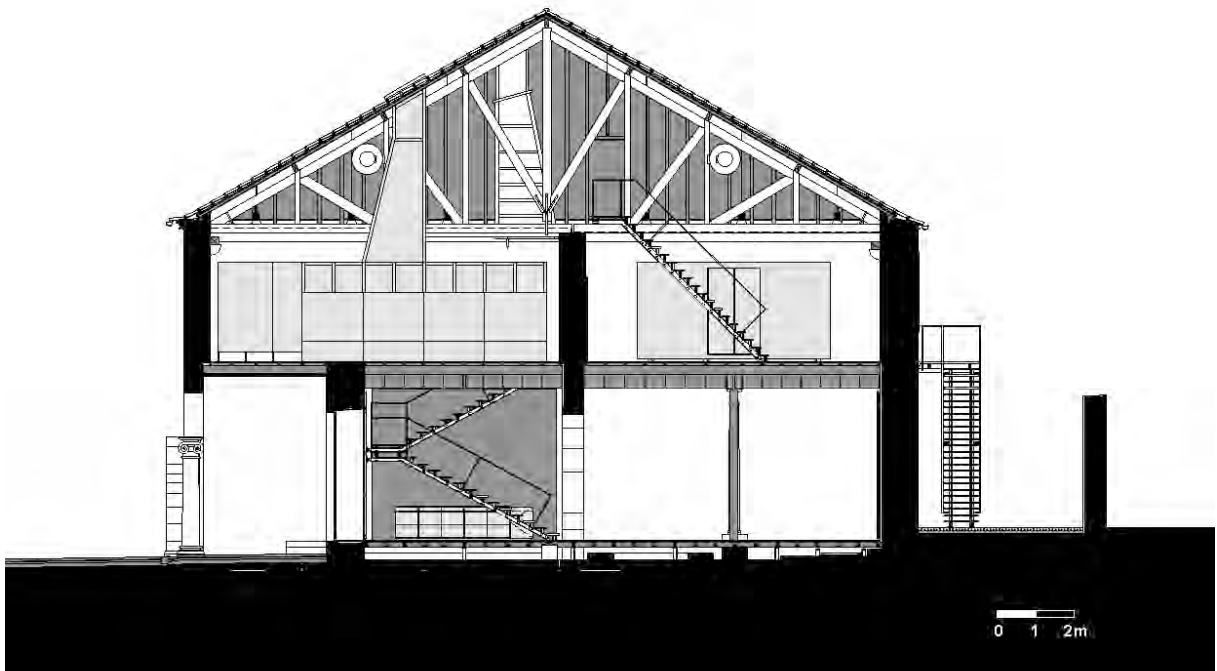
Corte longitudinal | galerias expositivas



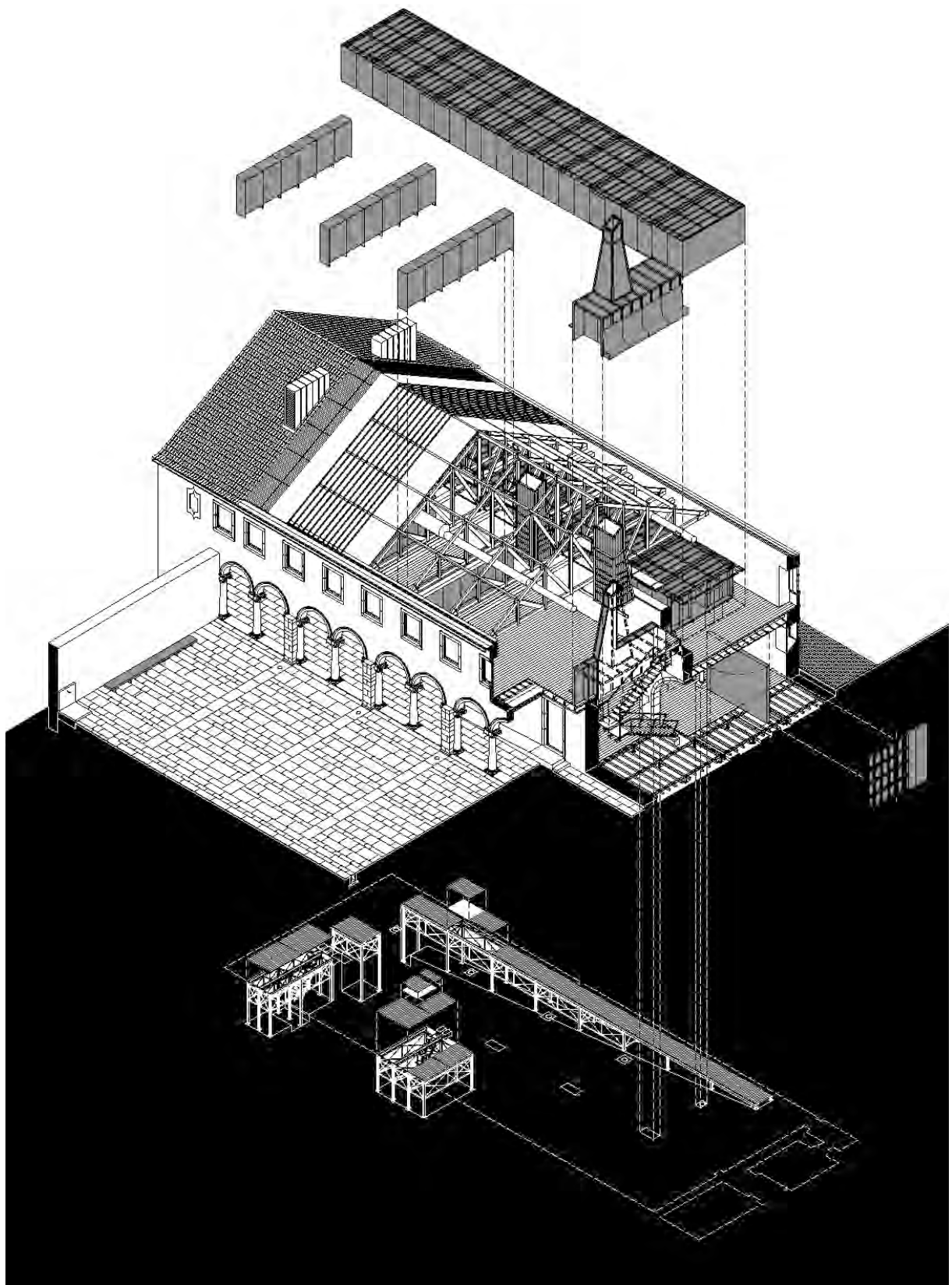
Corte longitudinal | galerias expositivas e laboratórios fotográficos



Corte transversal | laboratório fotográfico, biblioteca, galerias expositivas e celas da inquisição



Corte transversal | caixa de escadas



Perspectiva axonométrica



## APÊNDICE E

### Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha e Terrenos Envolventes

**Data do projeto:** 2002

**Data de construção:** 2004 a 2008

**Cliente:** Direção Regional da Cultura do Centro (DRCC)

**Localização:** Santa Clara, Coimbra.

**Arquitetura:** Atelier15 – Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez e Luís Urbano.

**Colaboração:** Ana Alves Costa, Ana Mesquita, Eduardo Ribeiro, Ivo Oliveira e Miguel Ribeiro.

**Fundações e Estruturas:** Poliedro e Vítor Abrantes, Consultoria e Projectos de Engenharia

**Instalações e Equipamentos Mecânicos e Rede de Gás:** Rodrigues Gomes e Associados

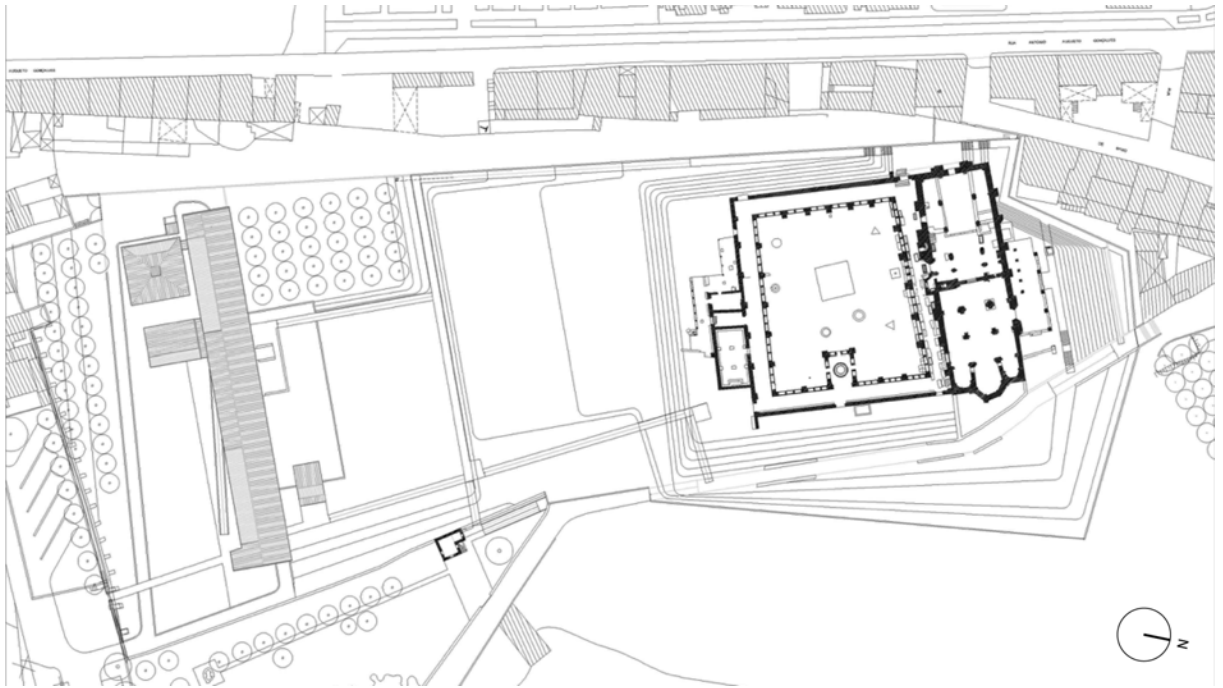
**Instalações e Equipamentos de Águas e Esgotos:** Vítor Abrantes, Consultoria e Projectos de Engenharia

**Instalações e Equipamentos Elétricos e de Telecomunicações, Segurança e Prevenção de Incêndios:** Gatengel, Projectos e Engenharia

**Arquitetura Paisagista:** Progreen

**Construtor:** Consórcio HCI / Nova Conservação

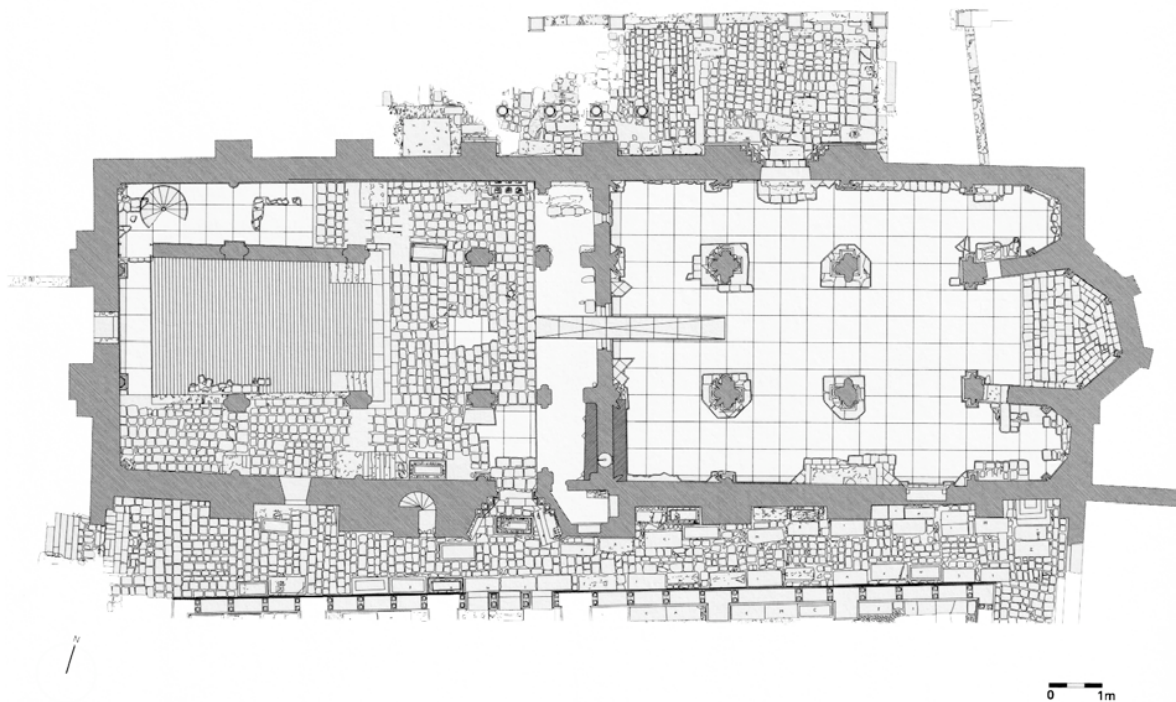
**Fotografia:** Luís Ferreira Alves



Implantação geral

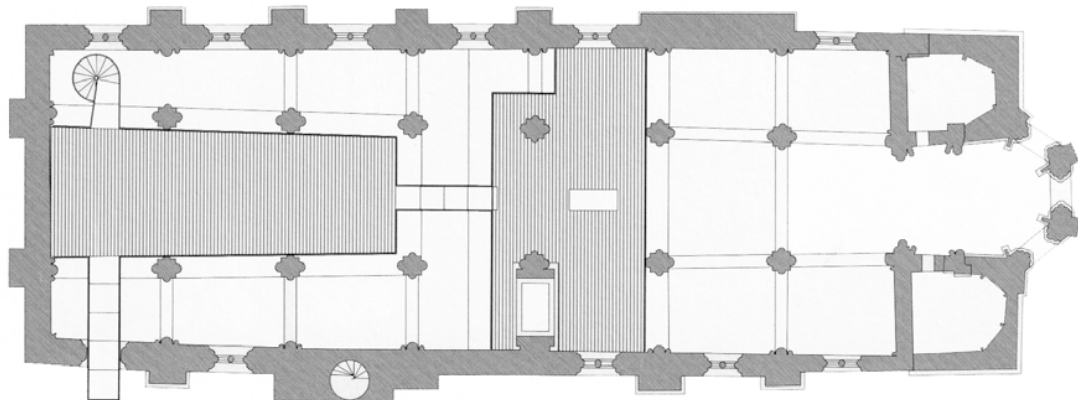


Corte Transversal do terreno

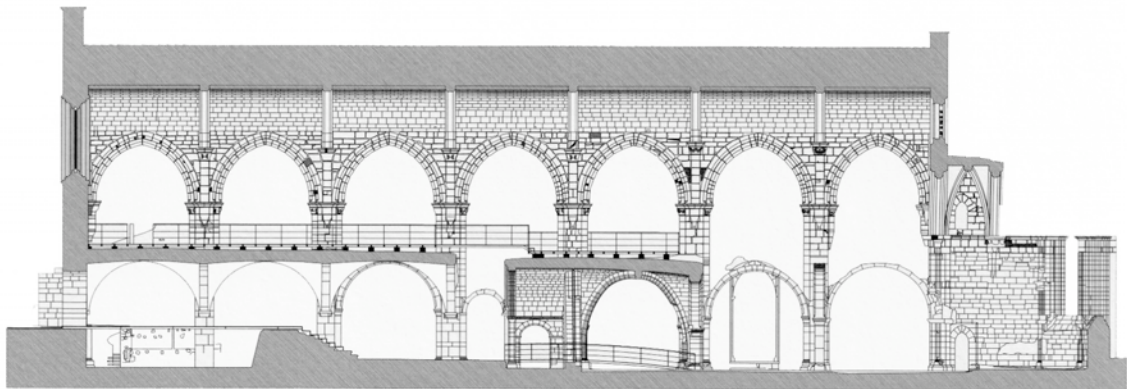


Planta da Igreja | nível térreo

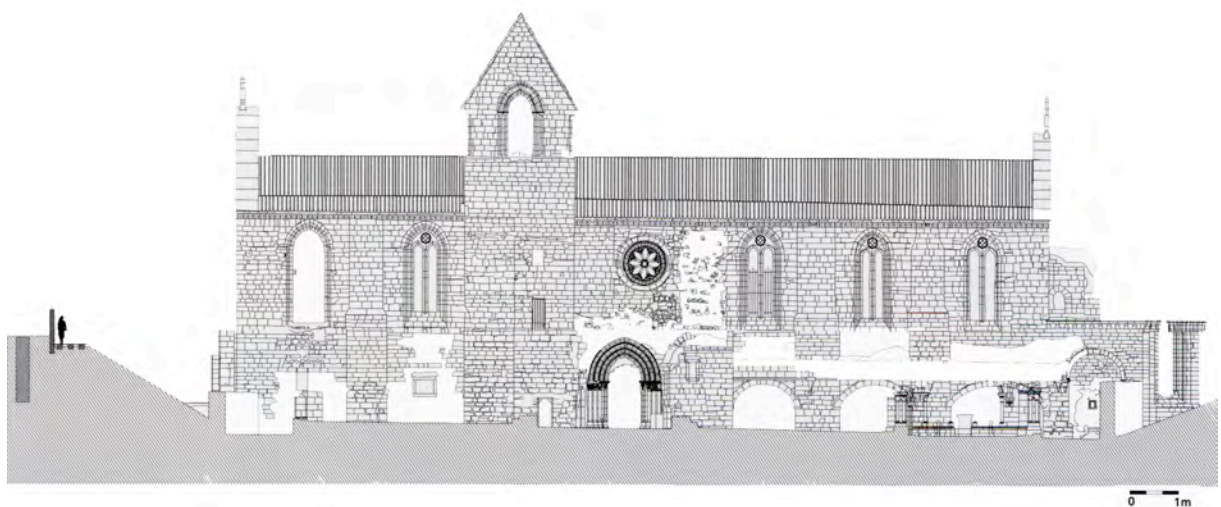




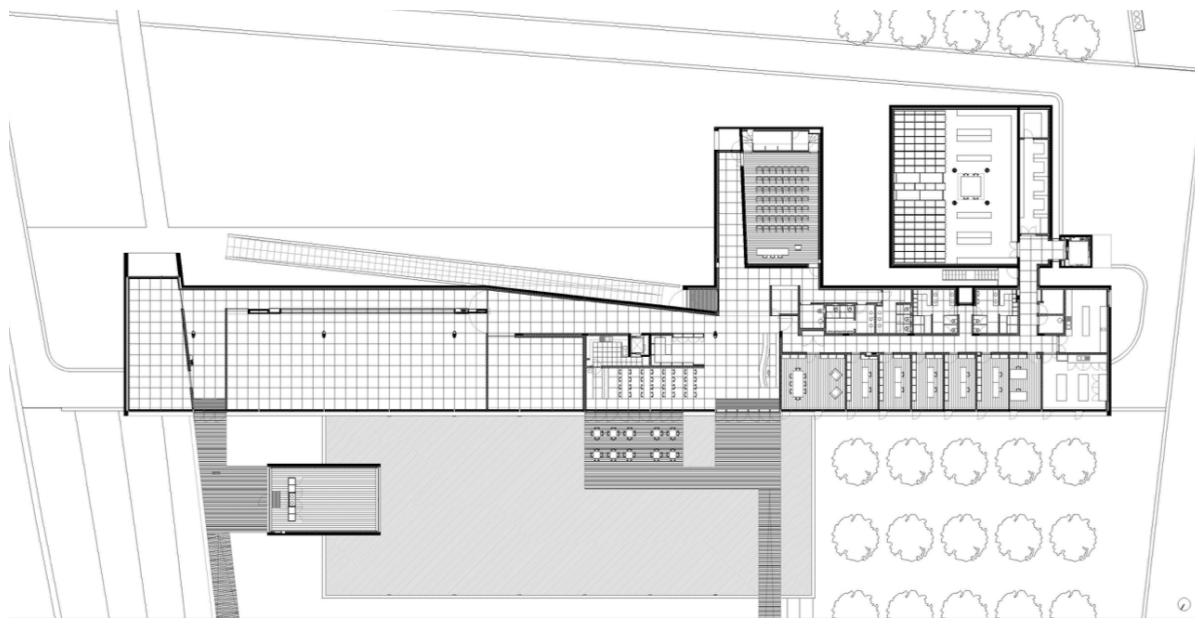
Planta da Igreja | nível superior



Corte Longitudinal da Igreja



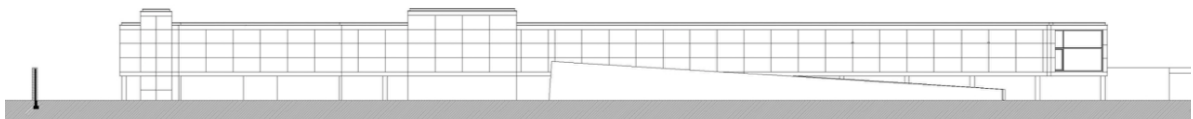
Fachada Sul da Igreja



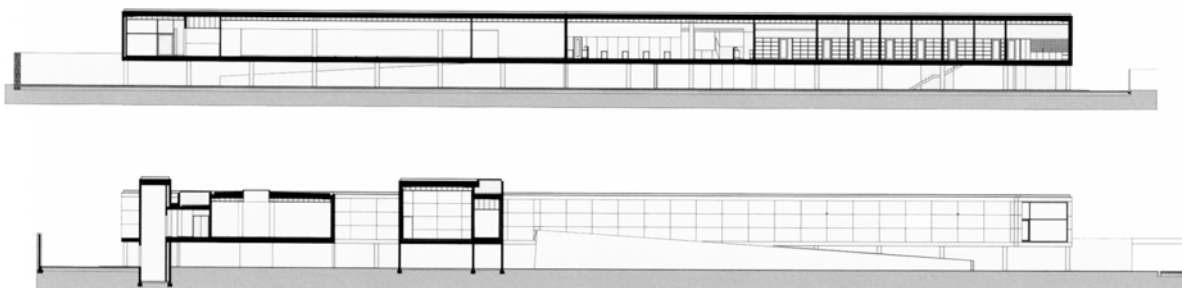
Planta do Edifício Anexo | nível térreo



Fachada Norte do Edifício Anexo



Fachada Sul do Edifício Anexo



Cortes Longitudinais do Edifício Anexo

## APÊNDICE F

### Projeto de Remodelação e Ampliação do Museu Nacional Machado de Castro

**Data do projeto:** 1999

**Data de construção:** 2006-2010

**Cliente:** IMC – Instituto dos Museus e da Conservação

**Localização:** Alta de Coimbra

**Arquitetura:** Gonçalo Byrne Arquitectos

**Colaboração:** José Barra, Ana Natividade, Gonçalo Lopes, José Laranjeira, Mafalda Rebelo, Miguel Lira Fernandes, Nuno Fidèles, Patrícia Barbas, Pedro Neves, Rolf Heinemann, Telmo Cruz, Catarina Sousa, Nuno Marques, Gustavo Abreu, Leonor Raposo, Maria João Costa, Maria João Gamito, Alexandre Berardo, Ana Conceição, Ana Filipa Santos, Joana Sarmento, João Gois, José Martins Pereira, Margarida Silveira Machado, Marta Oliveira Dias, Nuno Birne, Patricia Caldeira, Rodrigo Germano, Rita Freitas.

**Fundações e Estruturas:** BETAR, Estudos e Projectos de Estabilidade, Lda.

**Instalações e Equipamentos Eléctricos:** JOULE, Projectos, Estudos e Coordenação, Lda.

**Segurança Integrada e Rede Telefónica:** JOULE, Projectos, Estudos e Coordenação, Lda.

**Sistemas de Climatização:** José Galvão Teles, Engenheiros, Lda.

**Instalações de Águas e Esgotos:** GR - Estudos, Projectos e Consultoria, Lda.

**Instalações de Gás:** COMPUTGÁS

**Plano de Segurança e Saúde:** QUARTA, Lda.

**Medições e Orçamento:** Fidélio Santana

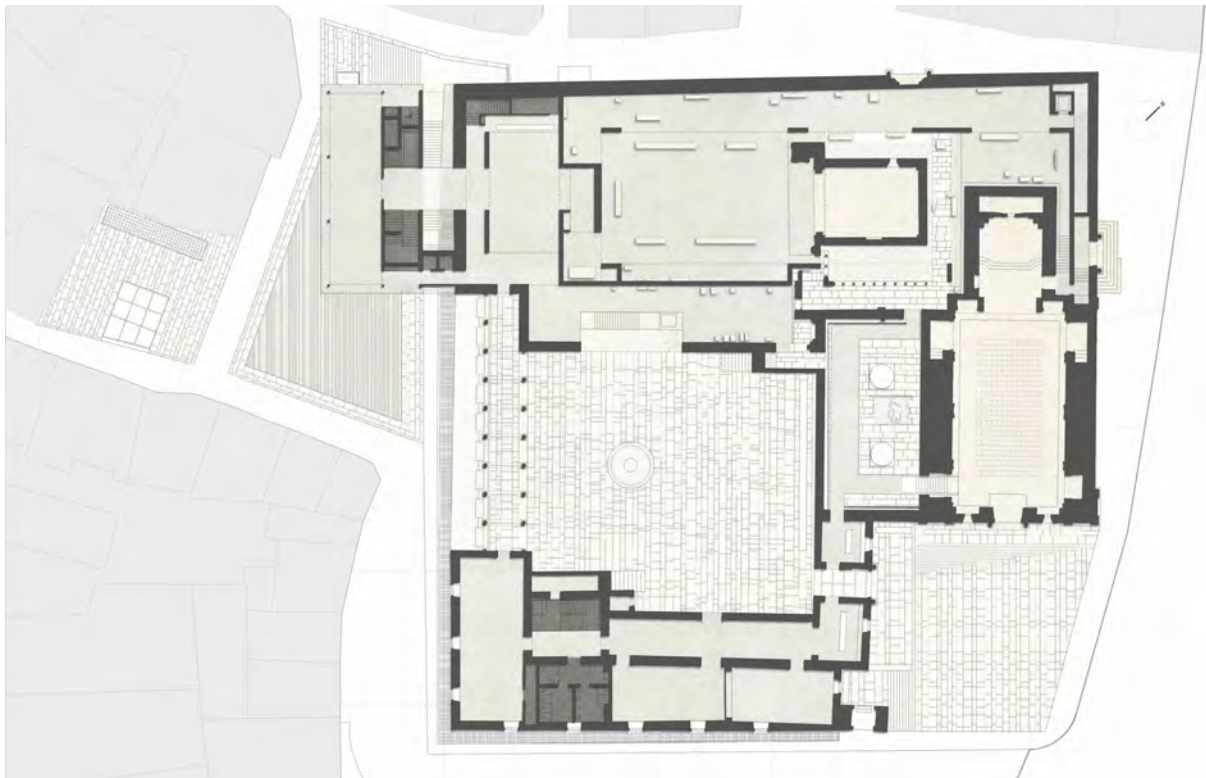
**Consultor de Liturgia:** Dr. Pedro Farnés

**Consultor de Consolidação de Alvenarias de Pedra:** Eng.º Fernando Pinho

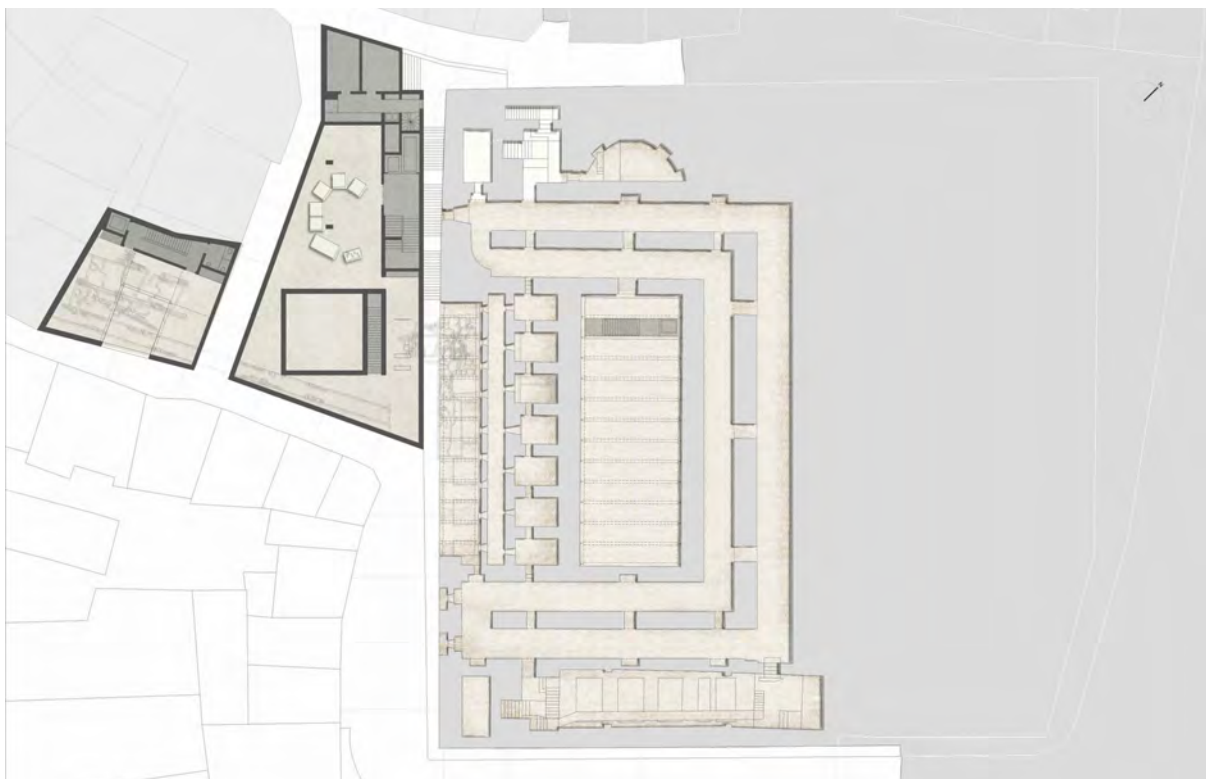
**Construtor:** EDIFER

**Fiscalização:** DGEMN - Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais / DREMC - Direção Regional dos Edifícios e Monumentos do Centro

**Fotografia:** Duccio Malagamba



Planta do Piso Térreo



Planta do Piso Inferior





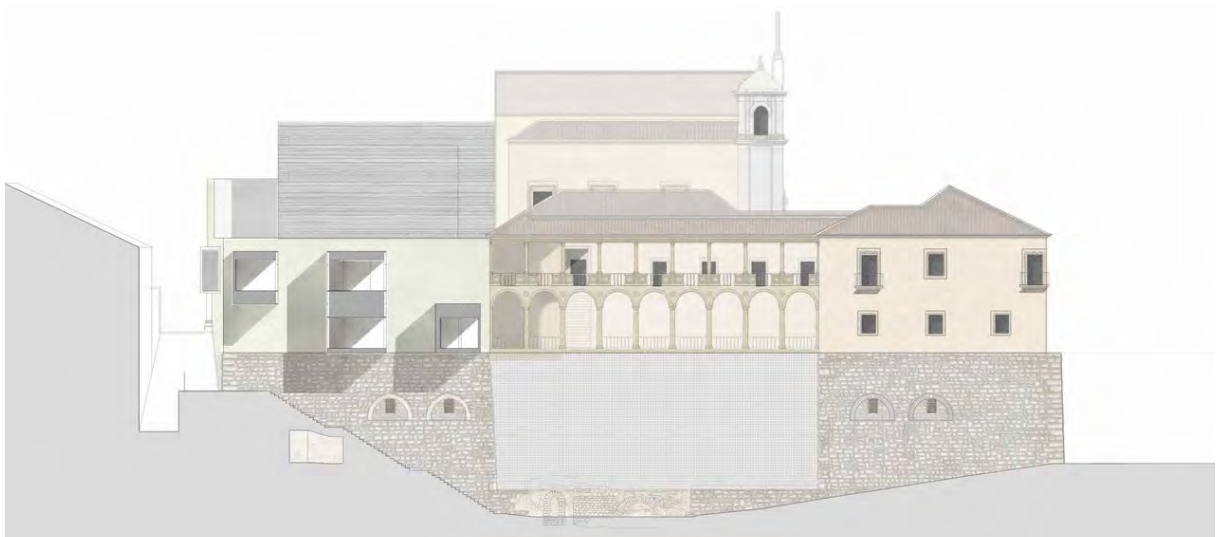
Planta do Piso Superior



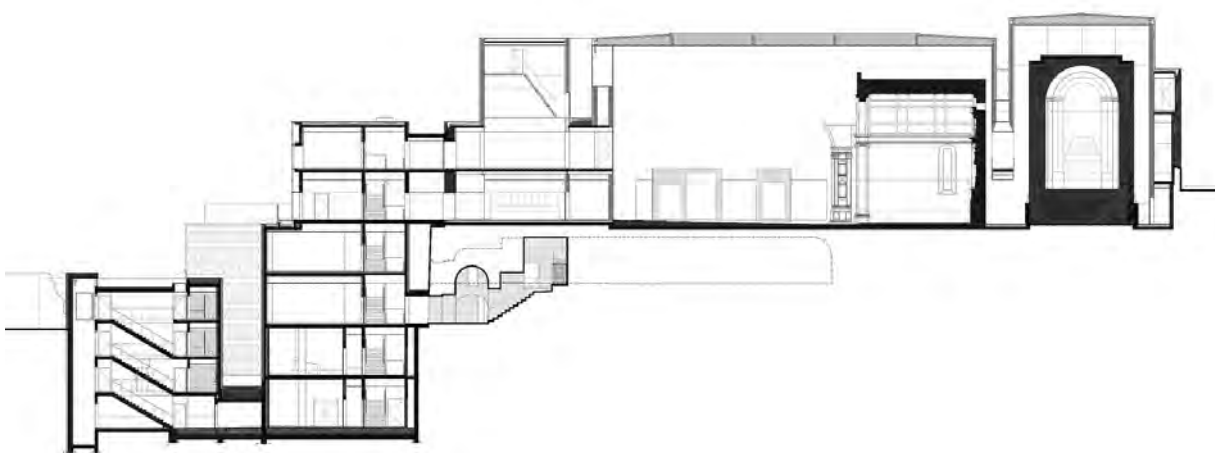
Secção Sul



Secção Leste



Fachada Oeste



Secção Norte