



- | | | |
|---|---|--|
| <input type="checkbox"/> Ambiente e Sustentabilidade | <input type="checkbox"/> Crítica, Documentação e Reflexão | <input type="checkbox"/> Espaço Público e Cidadania |
| <input type="checkbox"/> Habitação e Direito à Cidade | <input type="checkbox"/> Infraestrutura e Mobilidade | <input type="checkbox"/> Novos processos e novas tecnologias |
| <input type="checkbox"/> Patrimônio, Cultura e Identidade | | |

Intervenção e restauro em arquitetura: uma abordagem existencial

Architectural Intervention and restoration: an existential approach

Intervención y restauración en arquitectura: un abordaje existencial

CARSALADE, Flavio de Lemos¹;

¹ Professor Doutor, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG – NPGAU/ MACPS
Belo Horizonte, MG, Brasil, e-mail: flavio.carsalade@terra.com.br



Intervenção e restauro em arquitetura: uma abordagem existencial

Architectural Intervention and restoration: an existential approach

Intervención y restauración en arquitectura: un abordaje existencial

RESUMO

O artigo busca investigar e propor um estatuto próprio do processo de restauro e intervenção em bens arquiteturais, autônomo em relação às outras artes, considerando sua natureza própria, dentro de uma matriz fenomenológica

PALAVRAS-CHAVE: restauração em arquitetura, espaço existencial, patrimônio cultural

ABSTRACT

The article aims to investigate and to propose a proper statute of the restoration and intervention process in architecture, autonomous in its relation with other art expressions, considering its proper nature, with an phenomenological approach.

KEY-WORDS: *architectural restoration, existential space, cultural heritage*

RESUMEN:

El artículo busca la investigación y la proposición de un estatuto propio del proceso de restauración y intervención en bienes arquitecturales, considerando su naturaleza propia, dentro de una matriz fenomenológica.

PALABRAS-CLAVE *restauración arquitectónica, espacio existencial, patrimonio cultural*



A História do Restauro tem os seus primórdios como ciência (?) situados no século XIX, período reconhecido como fundante pela maioria dos historiadores, a partir das diferenças de pensamento entre Viollet le-Duc e Ruskin. Sua consolidação como campo de conhecimento se deu ao longo do século XX, através de sucessivas contribuições de teóricos e das “cartas internacionais”, as quais funcionaram como pactos procedimentais, mas também, e talvez principalmente, como recomendações técnicas.

Embora o período de desenvolvimento das teorias da restauração seja profundamente marcado por várias correntes filosóficas e por diferentes visões de mundo, cabe referência especial ao positivismo do século XIX e o paradigma da infalibilidade da ciência que dominou o século XX, os quais, a nosso ver, influenciaram profundamente essas teorias. Ao longo da História do Restauro, conviveram também outras correntes filosóficas idealistas ou materialistas, mas, sem aprofundar muito na História da Filosofia – o que seria conveniente, mas extenso demais para os limites deste artigo – parece-nos que dois eixos diretores têm tido influência decisiva na História do Restauro. O primeiro eixo aponta para três paradigmas, quais sejam o *objetivismo histórico*, a *imanência da imagem* e a *estabilidade da cultura*. Quanto ao segundo eixo, este aponta para certa confusão, no âmbito do Restauro, do que seja a *natureza da Arquitetura*, Arquitetura aqui entendida de forma ampla como todo e qualquer agenciamento espacial feito pelo homem, englobando, portanto, a paisagem, a cidade e o edifício, se é que é possível separá-los assim. Torna-se conveniente, portanto, o exame destes eixos.

1. O EIXO DOS PARADIGMAS

Inicialmente cabe colocar que a ação sobre os bens culturais e da memória, especialmente os bens imóveis, só em parte podem ser considerados como ações de restauração e/ ou conservação: grande parte das vezes elas são intervenções muito mais profundas do que podem abarcar os limites do restauro. No entanto, apesar dessa realidade, grande parte das vezes optamos por classificá-las como “ações de restauro”, o que acaba por criar confusões conceituais e mesmo epistemológicas, posto que elas se fundam em paradigmas decorrentes de uma visão parcial do que seja a natureza dos bens imóveis ou mesmo do que sejam os campos que os correlacionam com o entendimento de patrimônio histórico, artístico ou cultural.

Quanto à História, temos o paradigma do *objetivismo histórico*, o qual pode ser abordado sob dois ângulos. O primeiro diz respeito à epistemologia da própria disciplina da História e o segundo relativo ao par autenticidade/ verdade, o qual documentaria inequivocamente a historiografia. Relativamente às questões epistemológicas, embora a História contemporânea questione a idéia “objetiva” de verdade histórica, ela está tão arraigada no senso comum e na patrimonialidade “agregada” aos objetos que ela se confunde com a impossível busca de recuperar os fatos passados como eles realmente aconteceram, contrariando a constatação de que o discurso histórico é essencialmente dedutivo e as suas explicações são antes “avaliações” que “demonstrações”. Se, por um lado, é impossível uma reconstrução integral dos fatos *exatamente* como ocorreram, - pois, na realidade, a História agrupa fatos em função



do método e do historiador, sendo, portanto, extremamente influenciada pelo momento em que é escrita - por outro lado, as fontes que supostamente “documentariam” objetivamente os fatos podem ser manipuladas pelo poder (documentos “oficiais”) ou pela opinião (fontes jornalísticas) ou pelo filtro do narrador (indeterminação da memória).

Quanto às questões relacionadas ao par autenticidade/ verdade – temas que por si só já ensejaram congressos e cartas internacionais – podemos rapidamente dizer que muitas vezes esses conceitos também partem de uma ilusão sobre um suposto “documento histórico”, objetivo, palpável, como se também ele não fosse sujeito a manipulações e desvios e sobre os quais só temos acesso a certas partes de sua própria história. Assim, temos que a prática muitas vezes coloca a sua atenção mais no *objeto* de estudo e esquece do *sujeito* que o estuda, como se a “verdade” ou “autenticidade” de um documento ou de um patrimônio não dependesse fundamentalmente da interação entre o que é observado e quem o observa. Qualquer que seja a sua forma, no entanto, o documento antigo constitui um acervo patrimonial, posto que é uma herança do passado e tem sua origem em um tempo que não volta mais. Independentemente de seu valor de “verdade”, ele é um objeto do passado, com potencial de expressão próprio. Isto não quer dizer, no entanto, que ele é certamente o documento comprobatório da história e nem que ele é original de um determinado fato histórico ou de um único momento específico de criação: ele deve ser absolutamente relativizado como sobrevivente do passado, mas sem a aura de um incontestado documento de uma História “real”.

O ponto de vista da *imanência artística* entende a obra de arte como provida de uma “aura” ou de uma expressão metafísica que automaticamente se revelaria à humanidade com toda a expressividade nela contida, como uma “epifania”, segundo os dizeres de Cesare Brandi. Sem querer desmerecer a clara expressividade da obra de arte e a sua consistência própria ou a sua coerência de totalidade, devemos nos lembrar, no entanto, que as questões de restauração se aplicam *sobre a recuperação* da obra de arte e aí entram vários outros fatores “externos” à obra, tais como seu grau de deterioração, a importância desta para a cultura dos diferentes grupos sociais em tempos diversos (aliás como já dizia Riegl em 1902), a legibilidade da obra em função do deterioro e das diferenças culturais e de formas de legibilidade desejáveis, diferentes formas de tratamento de lacunas, isto tudo sem falar das vertentes arquiteturais, onde esses problemas se mostram ainda mais complexos, conforme veremos adiante.

O ponto de vista da *estabilidade da cultura* trata a cultura como se ela, responsável pela identidade dos povos, fosse imutável e cuja perda levaria ao deterioro de uma determinada civilização. Também aqui se confundem conceitos. Se por um lado é clara a função identitária da cultura e a importância da preservação de seus valores para a coesão dos povos, por outro lado, isso não significa que a cultura seja imutável e que a identidade seja fixa. Estamos submetidos a processos de transformação de crença e valores tanto como indivíduos, quanto como grupos. Uma análise, ainda que breve, sobre as transformações culturais mostraria como um mesmo povo em diferentes épocas valoriza ou vê de forma diferente o mesmo bem cultural. A situação se mostra ainda mais forte se estendermos a nossa observação a um período histórico mais largo, quando podemos observar que as intervenções na pré-existência só muito recentemente valorizam sua bagagem histórica e documental.

O estudo dos paradoxos que a problemática do Restauro traz consigo e do seu desenvolvimento histórico, bem como a observação ao longo do tempo do que seja “patrimônio, histórico, cultural e artístico” – onde a própria mistura de três vertentes tão



diferentes já se apresenta muito complicada – nos mostra que “patrimônio” é um conceito difuso, relativo e circunstancial e que a “patrimonialidade” não está apenas na matéria, mas também depende de quem a define e nos valores que crê, sua visão de mundo, portanto.

2. O EIXO DA NATUREZA DA ARQUITETURA

Quando se discute a *natureza da arquitetura* sob esse arcabouço paradigmático, os problemas se tornam ainda mais complexos. Profundamente influenciadas pela noção de restauro da obra de arte, as questões de restauro arquitetônico foram trabalhadas como se a Arquitetura fosse uma arte visual e desde um ponto de vista relativo a um conceito de integridade visual, onde a obra seria um todo fechado do qual nada se poderia retirar ou acrescentar, o que para a sobrevivência dos artefatos arquitetônicos seria uma tarefa impossível. A aplicação dos métodos de restauro da obra de arte na Arquitetura tem levado a distorções, à criação de híbridos descaracterizados e até mesmo a ações de restauro tipológico, estes falsos tanto quanto à história, quanto à arte. Há que se reconhecer, portanto que os princípios adequados às intervenções arquiteturais não podem se confundir com os preceitos adotados para as artes visuais e, embora se possa compartilhar alguns deles, a Arquitetura deve desenvolver seus próprios princípios de restauro em função de sua natureza peculiar.

Para ilustrar essa diferença relativa a outras artes visuais, temos que a Arquitetura é uma arte que se faz em função do uso e é feita para servir e materializar as sociedades e, portanto, sua sobrevivência no tempo depende da sua capacidade de manter essa propriedade. Tanto o edifício quanto a cidade e a paisagem estão em constante transformação, diferentemente de um quadro ou uma escultura.

Para entendermos melhor a especificidade da Arquitetura como arte e ciência, cabe reconhecer alguns pontos básicos, quais sejam que ela nasce para o homem como uma necessidade funcional e espiritual e que os espaços criados por este mesmo homem têm significado próprio os quais, para serem experienciados, necessitam serem articulados. Assim, poderíamos dizer que Arquitetura seria o espaço preenchido e articulado, percebido como lugar. É assim que a Arquitetura materializa um domínio étnico (LANGER) e incorpora um espaço existencial (NORBERG-SCHULZ), materializa as instituições e dá corpo ao incomensurável (KHAN), o fazendo em um determinado local e criando uma ligação indelével entre instituição e lugar. Como obra de arte, portanto, a Arquitetura “*institui um mundo*”, portanto condensa significados a partir de sua *coisidade* e de sua *fisicidade* (sua materialidade e lugar). Daí podemos também compreender que a Arquitetura se diferencia das outras artes visuais em virtude de sua força sinestésica, sua força de compreensão háptica, sua força de diferença de níveis de significação e pela força de nossa capacidade intelectual de organização de totalidades, tendo, a partir disso, quatro elementos fundantes, específicos de sua modalidade artística. Em resumo, a Arquitetura: possui um triplo caráter (*utilitas, firmitas, venustas*); institui um lugar; possui uma espacialidade sinestésica; condensa significados pela sua linguagem e ordem espacial específicas. Essa revisão conceitual é importante porque, ao buscarmos a natureza do fenômeno *Arquitetura*, estamos buscando inicialmente compreender aquilo que ela é e, num segundo momento, quando ela se estabelece no *modo patrimônio*, o que essa natureza enseja no processo de intervenção que nela se faz face ao transcorrer da vida.



O entendimento que a Arquitetura “dá corpo ao incomensurável” e “*institui um mundo*” já nos mostra a inseparabilidade entre as suas dimensões material e imaterial. No fenômeno da Arquitetura, isto se dá nas suas funções de “corporificação” (de significados) e de “admissão” (de “circunstanciar” a vida). Esses atributos que lhe são inerentes são os que fazem com que possamos realizar nossa existência em uma “paisagem habitada”, esta entendida como uma manifestação da espacialidade característica do *ser* e da nossa vida. A paisagem habitada traz consigo a marca de quem a habita, sua compreensão do mundo que a cerca e sua maneira própria de responder e dialogar com esse mundo. É, portanto, objeto de identificação humana por dar corpo a significados existenciais, por revelar a maneira de o homem *ser* no mundo, a qual se dá de forma estruturada, materializada pela Arquitetura, fazendo a vida visível, pois a espacialidade, por ser concreta e não abstrata, necessita ser estruturada para que a vida se realize. A Arquitetura, portanto, dá corpo também à vida.

É assim, em seu modo fenomênico específico que atua a Arquitetura: ela *revela um mundo* pelo recolhimento de significados que ela condensa na sua ordem específica, *cria lugares, possibilita a vida e institui uma “paisagem habitada”*. Esses quatro fundamentos do fenômeno arquitetural configuram a base de uma teoria existencial das intervenções em objetos arquitetônicos no *modo patrimônio*.

Pela “*instituição de um mundo*”, no processo do Restauro, abre-se a necessidade de se investigar além da forma apenas, em como ela se apresenta, os significados que ela corporifica. Como essa atribuição de significados não é uma questão imanente à forma e depende também do fruidor, o *mundo* instituído tem de ser compreendido na sua temporalidade, através da consciência histórica e da consciência estética.

Pela *criação de lugares*, entendemos que a Arquitetura marca sua presença pontuando o mundo. Do ponto de vista existencial, o lugar tem referência na condição do homem de ser ele próprio uma “individualidade localizada”, que está centrada espacialmente. Esse centramento, quando fixado (como ocorre no “lugar”), permite a mobilidade do *ser* sem que isso ofereça perigo à sua identidade. É esse o significado de “assentar”, “se estabelecer”, o qual está fundado exatamente na condição humana de permanecer e partir, os quais, por sua vez, têm a ver com as noções de interior (o mundo “aqui” dentro, que permanece) e exterior (o mundo lá fora, a possibilidade de ir). A Arquitetura encarna esses significados, pois ela “estabelece”, ela “firma”. Mas esse lugar não é um lugar qualquer, pois senão ele não conservaria a identidade e a orientação. Ele é um lugar dotado de personalidade própria, de individualidade. O entendimento dessa importância referencial e dessa personalidade própria, de sua interação com os homens deve ser objeto primordial de investigação na intervenção no Patrimônio edificado.

No *propiciar a vida*, a Arquitetura realiza a sua missão. Não há como entender um Patrimônio arquitetural desvinculado de seu uso, este na sua acepção maior, não apenas de função utilitária, mas de função qualificada espiritual e poeticamente, afinal, é através da Arquitetura que a vida condensa significados e o homem concretiza sua forma de viver e ver o mundo. As diversas formas que cada edifício assume dependem de sua tarefa específica e essa é uma característica intrínseca do fenômeno arquitetural que deve se realizar em qualquer intervenção que nela se faça.

Ao criar uma *paisagem habitada*, o homem impregna um lugar no mundo de características específicas e de personalidade própria, é espaço onde tem lugar a vida humana, espaço vivido, não abstrato. O edifício é o elemento básico de composição dessa paisagem habitada. Não há,



portanto, como desvinculá-lo de seu contexto físico, como se fora um objeto isolado, posto que ele tem a enorme responsabilidade de criar um contexto e fazer o homem se reconhecer nesse lugar.

Esses quatro fundamentos revelam a contextualidade do ato de intervir no Patrimônio ao mesmo tempo em que respeitam a individualidade do fenômeno da Arquitetura e do Patrimônio “dentro da vida”. Cabe-nos investigar, a seguir, como esses fundamentos se aplicam à estrutura da Arquitetura, revelada pela sua *linguagem* e *ordem*. Ao intervir em uma obra de Arquitetura, o que, como vimos, é sempre um ato *intencional, não neutro e criativo*, o que está se fazendo, na realidade, é uma re-proposição da percepção: um novo objeto que emerge da ação do Restauro/ intervenção. A força dessa ação é medida pela atenção que se presta ao pré-existente, reforçando ou destruindo sua presença como espaço existencial.

3. INTERVENÇÃO E RESTAURO EM ARQUITETURA: UM PROBLEMA ARQUITETURAL

A partir do exposto até aqui, levantaremos alguns pontos críticos da visão conceitual predominante no Restauro quando aplicada à intervenção/ restauro da Arquitetura:

- O fenômeno artístico é um “acontecimento” que envolve tanto o objeto artístico como seu fruidor e tanto um como o outro são sempre outros: o primeiro pela ação do tempo e das intervenções sobre eles realizadas, os últimos pelas diferenças de maturidade e bagagem pessoal ou pelas transformações sociais e culturais;
- A história como “pura” é uma concepção ilusória de que as coisas podem permanecer inalteradas. Isto se revela com muita clareza no “Paradoxo da Nau de Teseu”, eternamente ancorada no porto, mas tendo sempre suas peças deterioradas substituídas, o que no limite, levaria a uma mudança total da matéria e ao questionamento da “autenticidade” do monumento;
- O patrimônio como sendo eternamente ameaçado (conforme já nos mostrou José Reginaldo Gonçalves) e com ele ameaçadas a nossa identidade, a autenticidade do bem e a conspurcação do documento;
- A impossibilidade da conservação da imagem e da história, como se as coisas pudessem ser conservadas imutáveis, o que remete ao “Paradoxo da redoma” (este exemplificado pela conservação dos documentos em papel, onde o máximo de preservação ocorreria na completa reclusão do documento à luz, o que é claro lhe retiraria toda a sua função social e cultural).

A nossa crítica brasileira tem estado atenta a essas questões e o conceito de “cidade-monumento” vem sendo substituído pelo de “cidade-documento”, o que aponta, sem dúvida para a substituição de uma visão imobilista para uma visão mais aberta, mas há, a nosso ver, ainda muito a caminhar e muito a se buscar. Podemos apontar algumas direções como propostas de abertura de caminhos para reflexão.

Em primeiro lugar, podemos trazer à tona a crítica da dimensão material desapegada da sua dimensão imaterial, baseada na constatação que fizemos anteriormente da indissociabilidade entre matéria e sujeito. Parece-nos que não há como atuar no material sem atuar no imaterial e que a transformações do bem necessariamente não concorrem para a perda de seu



significado, mas muitas vezes o reforçam. A comprovação dessa assertiva pode ser encontrada na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Salvador a qual nos mostra que as suas sucessivas transformações históricas só fizeram o templo se mostrar mais presente e adequado às transformações históricas da sociedade.

Em segundo lugar, mas não menos importante, é importante reforçarmos a crítica da cidade como obra de arte, um pouco como fez Aldo Rossi, que a entendia como artefato cultural sempre em transformação. Para ele, a cidade pode ser uma obra de arte pois confere sentido e condensa significados, mas sua natureza seria diferente das outras obras de arte, pois calcada em um processo de transformação contínuo. Assim, para nós, a transformação da cidade se relaciona com certos parâmetros de estabilidade em seu território que por um lado estimulam certos fatos urbanos a partir de sua presença referencial e por outro, ensejam esforços de preservação desses mesmos elementos referenciais. A cidade seria, então, *função do espaço e do tempo*, o resultado da dialética entre permanência e história.

A terceira crítica importante seria àquela da recomposição da integridade da obra de arte, o que tantas vezes tem levado a uma conservação estilística ou mesmo a uma inadequação à vida moderna, cujo custo é, muitas vezes, a própria sobrevivência do bem, ou sua própria deterioração por inservível ou pela deterioração de seu significado. Henri Pierre Jeudy tem nos alertado que nossas práticas quanto à gestão patrimonial, tem nos levado a uma uniformização dos bens, resultando em uma museificação (no sentido de perda de presença atual e isolamento) e uma conseqüente redução de seu potencial simbólico. Por outro lado há uma tendência de “magnificação” e supervalorização de tudo que é considerado patrimônio levando a distorções de significado e de tratamento físico dos bens, muitas vezes o dotando de atributos e presença que não são condizentes com sua forma ou história. Tudo isso, ainda segundo Jeudy, levaria a um “totalitarismo patrimonial” baseado na aniquilação da alteridade ao tentar assimila-la e inseri-la, “tratada”, na vida social.

Na cena brasileira, temos a contraposição dos modelos de intervenção no Corredor Cultural do Rio de Janeiro (Fig. 1) e o do Pelourinho, em Salvador, o primeiro flexível, negociado com a comunidade, realizado em um período largo de tempo ao contrário do segundo, rápido, preocupado com uma composição de cenário e causador de uma desnecessária gentrificação.

É Assim que nos parece que quanto mais a preservação se mantiver no *continuum da vida*, respeitando a pré-existência, mas sem magnificações artificiais, reconhecendo valores urbanos e sociais do espaço e suas alterações sustentáveis tanto da matéria quanto dos significados, tanto mais estaremos preservando nossos sítios urbanos naquilo que eles têm de peculiar, mas também na sua conexão com seus cidadãos e com a personalidade própria de cada lugar.

FIGURA 1: o Corredor Cultural do Rio de Janeiro: a preservação acontece “dentro da vida”, sem magnificações espetacularizadas (foto do autor)



4. POR UM “RESTAURO EXISTENCIAL” EM ARQUITETURA

Entendida dessa maneira, na realidade, o que fazemos na maior parte das vezes em contextos edificados pré-existentes são intervenções que vão muito além do Restauro *tout court*. Realizamos, na verdade, uma ação de *transposição de contextos* (segundo a expressão de Gadamer). Essa transposição de contextos nos mostra que uma obra de Arquitetura ou uma obra de arte, não possuem uma verdade única presa no passado, mas sim uma capacidade permanente de *abertura de verdades*. Assim, os problemas que a temporalidade nos propõe são aqueles ligados ao da recuperação da potencialidade de desvelamento da *verdade* dos bens culturais. Decorre daí que não há como restaurar uma suposta dimensão atemporal da obra, posto que isto ela nunca teve,. Na verdade, “recompor” (restaurar) uma obra de arte é restabelecê-la no ciclo da temporalidade. A partir da consideração de que a característica da temporalidade é seu dinamismo, esses problemas são evidenciados na Arquitetura, manifestada nas cidades e seus edifícios em transformação, como um acontecimento contínuo. Como vimos anteriormente, a cidade e seus edifícios se apresentam como obra aberta (sujeitas a redefinições figurativas) e ao mesmo tempo como fonte das referências identitárias e ordenadoras. A constatação dessa aparente contradição remete a uma pergunta fundamental quanto à questão do equilíbrio entre constância e transformação. Para um entendimento ainda mais preciso desta questão, podemos evocar o conceito de *stabilitas loci*, o qual se apresenta como sendo aquilo que garante a idéia de continuidade apesar das épocas e através da tradição e da História, aquilo que se mantém referencial durante vários períodos ou gerações.



É um fato bem conhecido, entretanto, que a história não pode ser entendida como uma sucessão de momentos. A História consiste de “épocas e tradições”, isto é, de relativas constâncias em um tempo transitório. Até determinado ponto, essas constâncias podem ser explicadas como resultado de um *stabilitas loci*. Considerando que os espaços não mudam tão rapidamente, adaptações locais continuam basicamente similares durante longos períodos. As constâncias, entretanto, são também devidas à *memória*. Além das memórias originais preservadas na linguagem, toda tradição compreende mais memórias particulares manifestadas como um “estilo”, isto é, uma gama particular de formas. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 29).

No entanto, como o homem entende o tempo como algo que passa, ocorrem interpretações locais e temporais da eternidade que implicam modificações locais. Assim sendo, como a identidade sobrevive à pressão de forças históricas? Afinal, se o *stabilitas loci* é uma necessidade básica humana, o que deve ser preservado? A resposta que a “Arquitetura Existencial” oferece através dos escritos de Christian Norber-Schulz resume aquilo que vimos tentando construir:

O *genius loci* se torna manifesto como configuração espacial, locacional e articulação caracterizadora. Todos esses aspectos até certo ponto devem ser preservados pelo fato de serem objetos de orientação e identificação do homem. O que deve ser respeitado é obviamente aquilo que é *primário* – propriedades estruturais como o tipo de assentamento e o modo de construir (“massivo”, “esqueleto”, etc.), bem como os motivos característicos. Tais propriedades são capazes de receber várias interpretações se elas são propriamente compreendidas e, portanto, não impeçam alterações estilísticas e a criatividade individual. Se as propriedades estruturais primárias são respeitadas, a atmosfera geral, ou *Stimmung* não se perde. É o *Stimmung* o que primeiramente liga o homem ao “seu” lugar e impressiona o visitante como uma qualidade particular local. A idéia de preservação, entretanto, tem também outro propósito. Ela implica em que a história arquitetônica é compreendida como uma coleção de experiências culturais, as quais não devem se perder, mas permanecer como *possibilidades* para o “uso” humano. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 180).

Há que se crescer, no entanto, a esta resposta de Christian Norber-Schulz a preservação da dimensão imaterial dos assentamentos humanos evitando-se, como dissemos, a artificialização do lugar (o risco revelado na primeira “revitalização” do Pelourinho, por exemplo, de mais “teatralizar” a “baianidade” do que sediá-la) e garantindo a continuidade da vida (a possibilidade aberta pelo Corredor Cultural do Rio de Janeiro, por exemplo, na continuidade do comércio tradicional do “Saara”). A nosso ver, a dimensão imaterial faz parte do *Stimmung* e do Patrimônio material não se descola. Não se trata, portanto, de apenas manter as características “visuais” e tipológicas dos assentamentos.

As pressões para mudança (todas com implicações físico-ambientais) são basicamente de três ordens: práticas, sociais e culturais. Todas elas acabam por ter base e se traduzir em mudanças funcionais, o que leva a uma outra pergunta assim formulada: Como o Patrimônio pode ser preservado sob a pressão de novas demandas funcionais? A resposta a esta pergunta remete à nossa constatação anterior de que as mudanças devem obedecer certos princípios de respeito à pré-existência e suas dimensões material e imaterial. Para Norberg-Schulz:

Outros lugares têm diferentes relações com a forma “aberta”, e têm de ser tratados de acordo. [...] Nossos exemplos mostram que intenções econômicas, sociais, políticas e culturais têm de ser concretizadas de forma a respeitar o *genius loci*. [...] Assim, nós aprendemos que cidades devem ser tratadas como *lugares individuais* mais do que espaços abstratos onde as forças “cegas” da economia e política têm espaço livre. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 182).

Entendemos que esta é a grande chave de um Restauo que podemos chamar de “existencial”: descobrir, na *gestalt* local, o *mundo* que ela abre:

Respeitar o *genius loci* não significa copiar velhos modelos. Significa determinar a identidade do lugar e reinterpretá-la em sempre novas maneiras. Somente assim poderemos falar de uma *tradição viva* a qual



faz mudanças com significação através de um processo relacionado a uma gama de parâmetros fundados no local. Novamente nós podemos lembrar as palavras de Alfred Whitehead: “A arte do progresso é preservar ordem e transformação e transformação em meio à ordem” Uma tradição viva serve à vida porque ela satisfaz essas palavras. Ela não compreende “liberdade” como um jogo arbitrário, mas como uma participação criativa. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 182).

O conceito de “participação criativa” é de grande importância para a preservação e merece ser examinado com mais detalhe, afinal ele abrange tanto a atitude das diversas culturas que, em camadas, se superpuseram na paisagem construída, quanto a nossa atitude de restauradores dos bens culturais:

Em nosso contexto, “participação criativa” significa duas coisas: primeiramente a realização de um “interior” privado, o qual concretiza a identidade individual através do recolhimento dos significados que constituem seu conteúdo existencial pessoal, em segundo lugar, a criação de um “exterior” público que recolhe as instituições da vida em comum e faz manifestar os significados (valores) nos quais a vida se baseia. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 182).

Aquilo que Christian Norberg-Schulz chama de “participação criativa”, numa primeira análise, se limita, no entanto, à relação entre um interior privado (onde se cumprem as demandas do próprio indivíduo) e um exterior público (onde estão os compromissos com a cidade). Nesse entendimento, mudanças internas seriam admissíveis desde que a configuração geral, externa, permanecesse estável. Esse conceito nada perderia se superasse sua limitação inicial de distinção entre “interior privado” e “exterior público” se estendendo a outros domínios. Primeiramente, porque cada edifício-patrimônio tem seu próprio *genius loci* também formado por suas estruturas arquitetônicas nos seus interiores e depois porque também estes interiores são públicos e existenciais. A intuição de Norberg-Schulz, portanto, acerta no método, mas erra no objeto de aplicação.

Pela “participação criativa”, de certa maneira, retornamos ao par “tema e variação” como solução do problema de permanência e mudança. Segundo o desenvolvimento conceitual do autor, o *tema* seria uma forma simbólica que incorporaria significados existenciais (sendo circunstancial e geral), podendo ser entendido nas suas manifestações clássica, romântica e cósmica, as quais são também formas de *estar-no-mundo*. Para ele, a atitude humana com relação ao lugar quanto aos conteúdos existenciais seria surpreendentemente constante (por isso a redução classificatória nessas três manifestações), apesar das diferenças locais cujas *variações* seriam de caráter cultural. A metodologia proposta por Norberg-Schulz distingue, portanto, conteúdos existenciais relativos à corporalidade e conteúdos existenciais relativos à conteúdos culturais e sugere que o *tema* se refere aos primeiros e a *variação* aos seguintes. Ao aplicarmos a sua metodologia aos edifícios-patrimônio estamos assumindo que o tema não pode ser alterado (pois constitui a base do *stabilitas loci*) e que nossa ação no Restauro deveria se aplicar naquilo que a cultura permite em termos de variações. Reside aí o segundo entendimento do conceito de “participação criativa”. Nessa segunda acepção, “participação criativa significa concretizar os significados básicos sob sempre novas circunstâncias históricas”². O que nós, como arquitetos ao lidar com o problema dos bens patrimoniais, teríamos a fazer, portanto, seria “aprender a ver” para distinguir os padrões materiais e imateriais segundo os quais uma cultura se estabelece na sua historicidade. Sabendo ver, saberíamos como fazer, pois saber e fazer, como diria Louis Kahn, unidos na inspiração e concretização, são as bases do habitar. “Os resultados da participação criativa constituem a base existencial

² NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 185



do homem, sua cultura. Eles tornam manifestos aquilo que ele procurou entender da sua existência.”³.

A estratégia de participação criativa, nesses termos estabelecida, remete àquilo que chamamos de *sustentabilidade cultural* e atende aos preceitos de *abertura da História*, condição à qual deve responder o bem patrimonial e que assim se estabelecem:

- O Patrimônio não é cenário, mas presença constante na vida, sendo mesmo seu suporte existencial;
- Aceitação da mudança como parte integrada à existência;
- Abertura das possibilidades para uma multiplicidade de leituras e significados históricos;
- Preservação como *cura* (segundo a acepção de Heidegger, de relação ativa entre ser e mundo).

A partir dessas considerações trazidas pela abordagem fenomenológica, perguntas antigas como “em que século devemos deixar o edifício?” ou opções entre forma e aparência, entre matéria como forma e matéria como documento (quando para se garantir a expressividade artística muitas vezes é necessário se criar um falso histórico) se mostram como superadas e sem sentido. Da mesma maneira, do ponto de vista da Arquitetura Existencial, não faz sentido preservar por amostragem, mas sim a manutenção do *genius loci* e da ordem arquitetural, do significado.

5. FENOMENOLOGIA DA PRESERVAÇÃO E RESTAURO DO PATRIMÔNIO ARQUITETURAL

A chave existencial trazida por Christian Norberg-Schulz quando aplicada à Teoria do Restauro, aponta para a necessidade de uma sólida formação teórico-crítica do profissional, a qual nos obriga a um exame mais minucioso quanto aos elementos componentes da Arquitetura, sua linguagem e ordem.

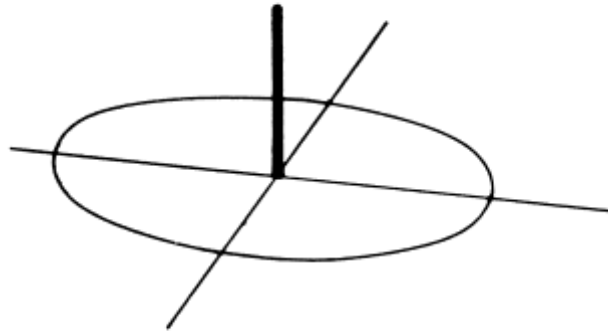
A ABORDAGEM QUANTO AOS ELEMENTOS DO ESPAÇO

Como vimos anteriormente, a Arquitetura “corporifica” e “admite”: é o lugar de a vida ter lugar. Mas para corporificar e admitir, é preciso estruturar o espaço, a partir de elementos existenciais que o materializem. Inicialmente o espaço é caracterizado como sendo um “contenedor da vida”. Se tomarmos a construção fenomenológica de Heidegger exposta em “Ser e Tempo”, temos que a espacialidade vivida pela *pre-sença* (o ser lançado no mundo) se dá em um mundo pré-estruturado pela nossa condição existencial, vertical, direcionada e individual. Através dos textos contemporâneos sobre a Teoria da Arquitetura, é possível falar sobre a não neutralidade do espaço por ser ele um campo de possibilidades, percebido como significativo. Para que essas propriedades aconteçam de forma intencionada, o homem precisa

³ NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 185

ordenar o espaço e lhe fazer reconhecível (através das funções de *abrigar*, *centralizar* e *condensar*). O espaço existencial (Fig. 2) é, portanto, diferente do espaço geométrico e do espaço pictórico. O espaço geométrico é antes entendido do ponto de vista da abstração e sua ordem é matemática, portanto antes um modelo da realidade do que ela própria. O espaço existencial não é vivenciado dessa forma, pois dois pontos no espaço não têm a mesma qualidade dependendo da carga simbólica e da relação corporal que temos com cada um deles. Não é também um espaço pictórico que remete à virtualidade da experiência espacial, mas um espaço sinestésico concreto. São, portanto, elementos constituintes básicos do espaço existencial, o *lugar*, o *caminho* e a *envolvência*.

FIGURA 2: Diagrama do Espaço Existencial segundo Christian Norberg-Schulz (Fonte NORBERG-SCHULZ, 1975)



O *lugar* é marcado espacialmente pela idéia de *centro*. Extremamente correlato à nossa própria presença no mundo (centrado em nós próprios: “*penso logo existo*”) ou como dissemos anteriormente de “individualidade localizada”, o *centro* é o constituinte básico do espaço existencial. O *centro* representa aquilo que é conhecido, aquilo que temos referência, aquilo que, cotidianamente vivenciamos. De certa maneira, é assim também percebido o Patrimônio: como “centro de referência” (e por isso a sua perda nos desestabiliza) e como “lugar do cotidiano” (e por isso reforçar a presença do Patrimônio no contínuo da vida reforça suas propriedades). O *centro* funda a experiência do dentro e do fora (*envolvência*) e da chegada e partida (o *caminho*). Ao fundar a individualidade, o *centro* se caracteriza pela forma como o *ser se assenta, se eleva e como recebe a luz*.

Caminho (ou eixo) é um conceito complementar à experiência de *centro* e se apresenta como uma possibilidade de movimento. Ele é quem institui as direções. Sua característica básica (pela *Gestalt*) é a de *continuidade*, a qual se apresenta como dinâmica e se contrapõe à estaticidade. É daí que surgem as experiências de tensão e ritmo⁴ e daí também a experiência da sucessão de temas que ocorre nos diferentes percursos que realizamos pela vida. O caminhar é que possibilita a experiência da paisagem habitada e do transcorrer da vida, como

⁴ NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 24



contraparte da estaticidade do *lugar*. De certa maneira, possibilita também a experiência da alteridade, através da vivência de diferentes temas.

Também como uma complementaridade da experiência de *centro* (como *envolvência*) e do *caminho* (como possibilidade de movimento a partir do *centro*) aparece a experiência de *região* (ou *domínio*), como sendo o espaço de entorno percebido a partir do *centro*. O limite entre a centralidade e a região é marcado pela envolvência e pela noção de relação (também propiciada pelo movimento), os quais, por sua vez, instituem a linguagem, pois a linguagem é a maneira como a envolvência se dá e também como nos relacionamos com o domínio em volta. Quando estendemos a nossa experiência de *lugar* para a de *região* (paisagem habitada), esta é muitas vezes percebida como sendo uniforme e possuindo um caráter, uma “atmosfera”⁵.

Compreender o objeto arquitetural que vai se submeter ao Restauo significa saber reconhecer esses elementos constituintes básicos do espaço e identificá-los na obra. Não há como confundir ou deliberadamente tratar um *caminho* como um *lugar* ou ainda destruir a leitura de uma *região* sem subverter a ordem arquitetural preservada no bem. Da mesma maneira, há que se ter uma sensibilidade para o contexto e a atmosfera do lugar onde o bem se instala, sob pena de comprometer seu jogo de relações. Por outro lado, ao se assentar, erguer e receber a luz de uma determinada forma, o bem incorpora sua personalidade e sua existência e esses, mais que detalhes, lacunas ou filigranas formais, são, hierarquicamente, na sua *gestalt*, os que mais contam para a individualidade da coisa manifestada pela Arquitetura.

ABORDAGEM QUANTO AOS ELEMENTOS DA LINGUAGEM ARQUITETÔNICA

Segundo a abordagem de Christian Norberg-Schulz, são elementos da linguagem na Arquitetura: tipos de temas arquiteturais/ elementos típicos (*tipologia*), a forma construída (*morfologia*) e o espaço organizado (*topologia*). A função da linguagem arquitetônica é dar à construção uma qualidade figurativa⁶, a presença do *ser*.

Na consistência de sua lógica semântica, os substantivos da linguagem da Arquitetura (abrigados sob o conceito de *tipologia*) podem ser definidos como “figuras espaciais com vizinhança concreta”⁷. O conceito de “tipo” é recorrente na literatura especializada. Para Gracia⁸, seria um conjunto de edifícios que apresentam em sua estrutura formal uma série de constantes ou invariantes. Essa acepção tem um quê neo-platônico que também se aproxima do entendimento de Quatremère de Quincy⁹, que procurava distinguir “tipo” e “modelo”. Para ele, “tipo” seria menos a imagem de uma coisa a imitar e mais a sua idéia, a qual deveria servir de regra. “Modelo” seria algo que se deve repetir tal qual é, enquanto o “tipo” poderia gerar obras que não se pareçam entre si: “tudo é preciso e dado em um modelo; todo é mais ou menos vago no tipo”. Seja qual for sua acepção, o *tipo* aparece na *linguagem arquitetônica* como um substantivo, o qual, por definição gramatical, é o que identifica as coisas, “a palavra que dá nome ao *ser*”. Quando a Arquitetura cria suas “coisas” e, através delas propicia o “habitar” do homem (aqui entendido na sua acepção maior do habitar significativamente de

⁵ NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 26.

⁶ NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 120

⁷ NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 126

⁸ GRACIA, 1996, p. 126

⁹ conf. GRACIA, 1996, p. 144



“Construir, Habitar, Pensar”), ela faz com que, de fato, o homem habite na *linguagem* da Arquitetura, afinal, conforme já nos apontou Heidegger, a linguagem é a “casa do *ser*”. A *tipologia* diz respeito, portanto, aos modos de habitar e se manifesta como uma imagem ou figura. Essas imagens ou figuras correspondem, portanto, a seres e nomes o que, na Arquitetura remete a dois tipos básicos: temas arquiteturais (“casa”, “prédio público”, “escola” etc.) e elementos típicos (por exemplo, “torre”, “domo”, “base”, etc. e outros arquétipos). Por extensão, o termo *tipologia* também pode compreender uma especificidade maior da “coisa arquitetônica” como por exemplo a ligação indelével entre a instituição e o prédio que a sedia, o *ser* específico de uma instituição. A tipologia apresenta, portanto, duas propriedades: a de uma forma reconhecível como uma “coisa” (“*thing-like build form*”, no original de Norberg-Schulz) e a de um espaço organizado, as quais, juntas, criam aquilo que chamamos de “lugar”.

Intervir na *tipologia* significa, portanto, atuar em dois níveis:

- Em primeiro lugar, reconhecendo a característica individual do “*ser*” dos elementos arquitetônicos. Uma torre, por exemplo, não pode ser metamorfoseada ou desprovida de sua função existencial, um domo tem que ser reconhecido como tal e uma base não pode perder sua característica de ligação com a terra;
- Em segundo lugar – e esse é o grande problema arquitetônico do Restauro – o reconhecimento do *tema arquitetural em mutação*, posto que em grande parte das vezes, o edifício tem alterada a sua função original. Quando a nova função corresponde à original, a *tipologia* se mantém e esse problema não aparece. Mas, quando um novo uso se impõe, no processo de Restauro, na “*integração pétrea do antes e do agora*”, há que se evidenciar o caráter híbrido do novo tipo, sem o qual estaríamos deformando o *ser* que a Arquitetura em um primeiro momento criou.

Se a *tipologia* se apresenta como substantivo, a *morfologia*, por sua vez, corresponde ao adjetivo, aquilo que caracteriza o substantivo, é o “como” da forma construída e corresponde à sua articulação formal. Na abordagem existencial da Arquitetura esse “como” se manifesta na maneira do edifício se *colocar* (*assentar*), se *erguer* e se *abrir*, ou seja, como ele se *apresenta* entre o céu e a terra. O termo *assentar* tem a ver com a sua relação com a terra, *erguer* tem a ver com sua relação com o céu e *abrir* tem a ver com as suas relações com o ambiente que o circunda. Portanto, *assentar*, *erguer* e *abrir* tem a ver com o tratamento da base, das paredes e do teto, todas possibilitadas pelos limites da forma (e, por conseqüência, com seu contexto).

Essa abordagem dos componentes arquitetônicos tem reflexos profundos no seu entendimento e na intervenção que sobre eles se realizam:

- O *assentar* é dado pela base, que é a maneira como o edifício se relaciona com a terra e, conseqüentemente, com o espaço público em torno. Ao se alterar a base está se modificando também a forma de relação do prédio com seu contexto. O reconhecimento dessa condição é fundamental para compreender os resultados de uma intervenção. Por exemplo, uma obra situada ao rés do chão em sua pré-existência, pode ser “magnificada” se nela se separa o objeto da rua por intermédio de diferentes tratamentos, seja no pavimento do espaço circundante ou no rebaixamento do nível topográfico do entorno. Ao se fazer assim diz-se outra coisa que não aquela pré-existente;
- O *erguer-se* responde pela aparência, a qual pode ser abordada quanto a dois aspectos importantes. Em primeiro lugar, quanto à transição entre dentro e fora e, em segundo

lugar, quanto à maneira como o edifício se mostra. Ao se trabalhar sobre a fachada quanto ao primeiro aspecto, há que se perceber que, na maneira como ela se constitui antes da intervenção, ela propõe uma determinada relação entre exterior e interior que pode é claro, ser negada ou reforçada no momento da intervenção. Independentemente da ação de negação ou reforço, entendemos que o trabalho sobre a pré-existência deve ser norteado pelo respeito a ela e, se, por exemplo, surge a necessidade de aberturas maiores, há que se respeitar o modo como ela anteriormente propõe suas aberturas, ou seja, neste exemplo, se a parede faz ressaltar a massa, a abertura de grandes panos pode destruir sua “massividade”. Quanto à fachada como “maneira de se mostrar o edifício”, bastante correlata ao primeiro aspecto, há que se compreenderem os elementos arquitetônicos que compõem a morfologia da fachada tais como sua perfuração, seu ritmo horizontal, sua tensão vertical, “os meios usados para colocar essas diferentes interpretações em obra são perfuração (movimento em profundidade), ritmo horizontal (como na ênfase barroca no intervalo central) e tensão vertical (para preparar a explanação incorporada do interior).”¹⁰. A alteração nesses elementos não se apresenta como a “*integração pétrea entre o antes e o agora*”, mas como uma destruição dos valores pré-existentes;

- As paredes, elemento primordial da *envolvência* necessária à presença do edifício e à definição do lugar tem também a função de conferir escala. São elas o componente básico de como a fachada se mostra e de como se dá a *envolvência*. Nelas é importante considerar, além da sua forma de abrir, também o seu tratamento plástico muitas vezes associado a alguma ornamentação, os quais, embora não definam o modo de concretização da vida que o prédio faz, contribuem para aprofundar essas relações. Apesar de se apresentarem como elementos subordinados, os ornamentos grande parte das vezes atuam no sentido de gerar uma ambiência (como nos *vitraux* góticos) ou de reforçar mensagens simbólicas ligadas a diferentes períodos históricos (como na ornamentação “republicana” dos prédios da Praça da Liberdade em Belo Horizonte), ou ainda para auxiliar na criação de ritmos e tensões. A consideração dos ornamentos no processo de intervenção, portanto, pode ser trabalhada tanto no âmbito do Restauro pictórico convencional quanto no âmbito do Restauro arquitetônico;
- A cobertura, além da função de proteção também percebida existencialmente, revela a relação do edifício com o céu e com os homens. Se plana, indica uma relação mais abstrata com o clima (embora em algumas manifestações vernaculares seja um indicativo das condições de pluviometria), se curva, como no domo, incorpora o celeste, se pontuda reforça a ligação terra-céu.

A *morfologia*, ao qualificar, confere caráter ao *ser* arquitetônico. É ela quem define o modo como o edifício se apresenta, característica essencial do bem e que marca a sua maneira de *ser-no-mundo*, a qual, se modificada ou desrespeitada cria um *ser* diferente (Fig. 3).

Figura 3: A morfologia do edifício sede da Reitoria da UFMG é feita no sentido de conferir leveza ao prédio, o que é contrariado pela intervenção posterior da caixa de escadas de salvamento anti-incêndio que, em sentido contrário ao da intenção original, ancora-o ao chão. (Foto do autor)

¹⁰ NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 78



A *topologia* se refere à ordem espacial, à sintaxe da Arquitetura. Seus constituintes básicos são *centro*, *caminho* e *domínio* (ou *região*), os quais correspondem à nossa relação existencial com o espaço. Essa relação topológica com a espacialidade, conforme vimos anteriormente, é confirmada pelos estudos de Piaget (para quem a forma básica de compreensão do espaço não é geométrica) e segue as conclusões da *Gestalt*, com grande proximidade com sua própria terminologia: *cluster* (proximidade), *row* (linha contínua), *enclosure* (em torno a um espaço). Como são encontrados na natureza, em geral espaços topológicos não possuem nenhuma ordem pré-definida: dessa disposição inicial extraímos significados pessoais os quais são intermediados pela cultura. Ou seja, a cultura, a partir de nossas predisposições existenciais básicas, as reúne em uma ordem significativa. O mesmo fenômeno acontece na apreensão do fenômeno arquitetural, o qual também se dá pela interação desses três elementos básicos, *cluster*, *row*, *enclosure*, em um todo significativo estabelecido em acordos coletivos, ou seja, ao propormos os nossos próprios espaços, também lançamos mão da cultura, nesse caso, impondo uma ordem ao lugar natural. Considerando o duplo caráter da linguagem, de propiciar a cultura e de fundar o *ser* através de seu nome, temos que a ordem arquitetural propiciada pela topologia é também linguagem arquitetural.

A organização espacial depende de uma boa definição de todos esses elementos integradamente, o que faz com que a obra seja compreendida como um “indivíduo” dotado de unicidade, unidade e totalidade. Aqui, no entanto, há que se considerar que a unidade e a totalidade são antes instrumentos para a afirmação da individualidade do que entidades em si. Essa distinção é importante pois, existencialmente, o *ser* não perde sua individualidade se vê a sua unidade ou totalidade comprometida pela falta de uma de suas peças. Um homem não deixa de ser ele próprio se lhe falta um braço ou uma perna, ou se se submete a uma cirurgia reparadora. Da mesma forma, ao contrário do que supõe a “integridade albertiana”, na abordagem do Restauro arquitetônico de base existencial não é a perda de um elemento que vai comprometer a manifestação do indivíduo arquitetônico. O grande cuidado ao qual a abordagem existencial remete, no processo de Restauro, é a de não se ocultar o indivíduo ou alterar a sua manifestação individual, afinal, faz parte da individualidade do *ser* no tempo, a sua transformação, não a sua perda. Os limites dessa transformação são o difícil patamar que a



preservação nos coloca. O que aqui se apresenta diferentemente das abordagens tradicionais é que a essência do indivíduo arquitetônico, ontologicamente, não está apenas na forma, mas na conjugação de uma série de fatores que envolvem os três aspectos da linguagem arquitetônica (*tipologia, morfologia e topologia*), suas três dimensões (*utilitas, firmitas, venustas*) e também a sua dimensão imaterial. Dissemos anteriormente que, além da localização, a corporificação de um lugar é definida pela sua configuração espacial geral e articulação caracterizadora. Essas propriedades acabam por definir uma hierarquia do que se pode alterar (por exemplo, espaços internos pouco significativos, detalhes, até, por último, essas estruturas). Quando se restaura apenas a imagem essas questões não ficam claras, gerando confusões semânticas e propiciando as deturpações do “falso histórico”.

O outro aspecto importante da distinção *gestaltiana* é a “relação figura-fundo” que remete à idéia de contexto. Como vimos anteriormente, o “contexto” existencial é diferente do “entorno” brandiano ou giovannonniano. A cidade apresenta um equilíbrio sempre instável, posto que a cada vez que se constrói um edifício, se reconstrói formalmente a cidade. Assim, se tudo existe de uma forma relacional, integrada, a presença de um edifício se propaga na vizinhança e, portanto, restaurar seria recuperar também a dimensão contextual do edifício para que esses “elos” entre ele e o lugar voltassem a acontecer.

A consideração topológica faz com que também entendamos por que nossa dupla condição existencial e cultural estabeleça diferentes conotações em diferentes situações espaciais. A correta compreensão desses fatos faz com que, no processo de adaptação para novos usos, não invertamos focos ou diferentes significados atribuídos a diferentes posições no espaço. Certos lugares estão em nível inferior, como uma arena, por exemplo, porque “precisam” estar em níveis inferiores (e outros espaços estão em nível superior, como um altar, por exemplo, porque “precisam” estar em nível superior). No primeiro caso, o da arena, a questão não é apenas de visibilidade, mas também relacionada à maneira de participação popular (é importante que o público também se veja, diferentemente dos grandes shows de rock onde além da visibilidade o que importa é a noção de “multidão”) e no segundo caso, o do altar, ainda que pequena, a diferença de nível entre o altar e a nave remete à sacralidade (algo “superior” ao campo do cotidiano dos homens).

A *ordem arquitetural*, fundada na *linguagem* específica da Arquitetura, pressupõe uma *estrutura perceptiva* e uma *organização topológica*. Entendemos por *composição* o estabelecimento dessa ordem através da articulação dos elementos da linguagem arquitetônica. A *composição* é sempre contextual, referindo-se duplamente à instituição que pretende dar corpo e ao lugar onde se instala. A sua estrutura perceptiva e sua organização espacial respondem a essas duas demandas além, é claro, da demanda interna de seu autor. A composição traz consigo, portanto, uma visão de totalidade quer seja referente às demandas, quer seja com relação aos seus elementos compositivos, os quais se articulam segundo determinadas intenções. Segundo Christian Norberg-Schulz, a composição arquitetural se faz a partir de três princípios:

- **Proporção:**

Primeiramente, qualquer composição deve levar em consideração as diferenças entre horizontalidade e verticalidade e conceber a figura em termos de ritmos e tensões ou, em síntese, proporções. Assim a parede pode “falar” da vida com a qual se relaciona, bem como a admissão horizontal das ações e a incorporação vertical dos caracteres. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 118).



Interferir na *proporção* significa reconhecer quais são as relações propostas na pré-existência para que essa interferência não a negue, mas antes dialogue com ela;

- Hierarquia:

Em segundo lugar, a composição deve ser hierarquizada, até porque qualquer situação consiste de elementos principais e subordinados. Uma entrada principal, então, é mais importante que uma janela em uma série, uma ordem de colunas é mais importante que o fundo no qual ela aparece. Uma das razões pelas quais tantos edifícios do período histórico do final do século XIX aparecem como confusos está no fato de que todas as partes tiveram a mesma importância. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 119).

Interferir no edifício significa compreender a hierarquia de seus elementos compositivos, entendendo que ações sobre elementos hierarquicamente inferiores são menos impactantes do que aquelas realizadas sobre elementos estruturantes;

- Identidade estrutural:

Em terceiro lugar, a composição deve possuir identidade estrutural, real ou fictícia. Assim, ela deve ser concebida como tendo uma linguagem de massa ou de esqueleto ou uma combinação de ambas. Uma forma edificada sempre tem uma “base” estrutural até porque a estrutura como tal apresenta a relação entre acima e abaixo, a qual exprime a força da gravidade. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 119).

Interferir na identidade estrutural significa estar atento ao modo como o edifício se apresenta. Qualquer choque na sua identidade estrutural pode significar um novo objeto e não um diálogo temporal.

Finalmente, quanto à ordem, há que se reconhecer também seu método compositivo. Christian Norberg-Schulz reconhece dois: por adição e por divisão¹¹. No método aditivo se reconhece a individualidade de elementos que se somam para formar um todo, quase como partes autônomas, enquanto no método compositivo por divisão é o todo que enseja as partes. A análise dos métodos compositivos nos mostra que o entendimento ontológico do fenômeno arquitetural pressupõe uma epistemologia própria no seu trato que se estende, á claro, inclusive à sua manifestação no *modo Patrimônio*. Não há como lidar com o Restauro arquitetônico sem um profundo conhecimento de teoria *da* Arquitetura e de seus processos formativos.

ABORDAGEM QUANTO AOS MODOS DO HABITAR

Christian Norberg-Schulz identifica, em “*The Concept of Dwelling*”, quatro modos de habitar: *Assentamento, Espaço Urbano, Instituição e Casa*. Cabe examiná-los face à importância que cada um desses modos apresenta para o Restauro arquitetônico. O simples fato de se reconhecer quatro modos diferentes da manifestação arquitetural nos leva à suspeita de que também para cada um deles cabe uma abordagem específica e diferenciada.

O *assentamento* diz respeito ao habitar sobre o espaço “natural”, ou seja, como o homem responde a ele. O assentamento humano principia, portanto, com o reconhecimento do lugar

¹¹ Não confundir com as formas subtrativas e formas aditivas de CHING, 1982. Embora a “forma aditiva” de CHING se pareça com o método aditivo de NORBERG-SCHULZ, a forma subtrativa de CHING diz respeito a uma forma que parece ter “perdido” um pedaço, enquanto o método de divisão de NORBERG-SCHULZ diz respeito à sub-divisão de uma totalidade percebida como tal.



natural e da sua forma de ser, como um lugar em que céu e terra estão profundamente interligados criando uma totalidade a ser diferenciada e compreendida por quem o habita, pois como vimos anteriormente, o homem responde ao lugar natural, adaptando-o ao seu modo. No *modo assentamento*, a *tipologia* cria o lugar comunitário em relação ao espaço natural pré-existente, a *morfologia* “condensa” o caráter local em uma imagem preta de significados e a *topologia* dá legibilidade ao lugar. Pressupõe reconhecer as características *tipológicas*, *morfológicas* e *topológicas* da pré-existência, aquilo que lhe confere caráter e nela atuar. Não há intervenção que se faça que não altere o contexto.

O *espaço urbano* revela as dimensões existenciais do encontro e da escolha¹², em suma: o *compartilhamento*. Estes conceitos são importantes para a questão patrimonial, pois sugerem a relação entre o individual e o coletivo, o *modo próprio* e o *impróprio*. A paisagem urbana é o encontro de individualidades que interagem em um modo social e que, conjuntamente, escolhem uma forma para a cidade se apresentar fazendo, então, que a paisagem urbana seja única para cada lugar. Esses significados impregnados na paisagem urbana constituem o “*urban gathering*” como uma interpretação do *genius* local (que por sua vez é como o homem visualiza o mundo e o constrói na sua particularidade)¹³. Atuar na paisagem urbana significa reconhecer o caráter de cada lugar e, embora essa ação seja localizada na maior parte das vezes por iniciativas individuais, ela se dá na perspectiva do todo. No *modo espaço urbano*, intervir quanto à *tipologia* significa reconhecer a “imagem da cidade” na acepção adotada, por exemplo, por Kevin Lynch, quanto aos modos de apropriação coletiva da estrutura urbana e seu significado. Quanto à *morfologia*, atuar aí significa identificar a sucessão dos vários temas urbanos, a continuidade das “paredes” que proporciona a silhueta urbana, a hierarquia de seus espaços, suas praças e ruas¹⁴. Na *morfologia*, alguns pontos se destacam como “cruzamentos” e “praças”, estas, muitas vezes, recolhendo os significados que dão personalidade à cidade. Os limites da *morfologia* do espaço urbano são o céu (superior), as paredes (limites verticais representados pelo casario) e o chão (limite inferior representado pelo pavimento das ruas). Quanto à *topologia*, seus elementos são a sucessão de microcosmos (as coisas que, em série, se nos apresentam) e de marcos urbanos (conforme já detectava Kevin Lynch). Nos termos da *Gestalt*, o bairro é em princípio um domínio (*cluster*), a rua uma seqüência (*row*) e a quadra um fechamento (*enclosure*)¹⁵.

O termo *instituição* compreende os prédios públicos ou os que sediam o trabalho e o lazer. Por pontuar a cidade, um prédio público não é um símbolo abstrato, mas participa do seu cotidiano. A sua utilização ou o seu reconhecimento não são neutros, pois também participam da “construção” de seus significados urbanos, na medida em que eles são tanto o lugar da *vita activa* quanto da *vita contemplativa*¹⁶. Este aspecto formador da *instituição* o liga enormemente ao *modo Patrimônio*, pois o edifício institucional referencia o nosso mundo tornando possível a nossa orientação e identificação. A sua destruição ou descaracterização significam uma perda do *espaço urbano* e do nosso próprio mundo de referências. *Tipologicamente*, preservar a *instituição* é preservar a sua significação que se dá através da sua *morfologia* e da sua própria *tipologia* (seus tipos compositivos) e topologia interna.

¹² NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 51.

¹³ NORBERG-SCHULZ, 1994, p. 170.

¹⁴ NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 55

¹⁵ NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 66.

¹⁶ NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 71.



Topologicamente, preservar a *instituição* é preservar sua pontuação na paisagem urbana, os campos interativos que ela cria e o mundo habitado.

A *casa* apresenta dois compromissos importantes, um com o mundo pessoal e outro com o mundo coletivo. A tarefa inicial da *casa* é materializar nosso mundo pessoal e para tanto foram concebidas sua *tipologia*, *morfologia* e *topologia*. Quanto a esse aspecto, o grande problema contemporâneo da restauração do ponto de vista existencial é que, na maior parte das vezes que nelas se intervêm, elas se tornam uma *instituição*. Se for assim, o que significa *preservar* uma casa? A questão pode ser abordada sob vários aspectos. Um primeiro deles se refere ao compromisso coletivo da casa individual na composição da paisagem habitada e na manutenção do *genius loci*. Outro aspecto, também relacionado ao *genius loci*, é que, ao ser criada, a própria casa já manifestava a compreensão do mundo circundante que o homem fazia desse lugar e este é também importante fator a ser preservado. Quanto ao aspecto da intervenção na casa em si, o diálogo com a *tipologia* (aqui entendida com relação aos tipos compositivos), com a sua *morfologia* e com a sua *topologia* pré-existentes pode resultar em uma “*integração pétrea entre o antes e o agora*” que preserve o reconhecimento da sua materialidade anterior através da transparência do novo uso. Talvez seja este também o princípio que faz com que consigamos fazer persistir o habitar, apesar das diferenças da habitação no passado (que ensejaram esse determinado tipo arquitetônico) e na contemporaneidade (que enseja adaptações e novos modos de morar).

A abordagem existencial do Restauro/ Intervenção, portanto, nos oferece uma possibilidade de superar as questões meramente visuais ou as ambigüidades históricas para resgatar a autonomia da Arquitetura e inseri-la na dinâmica da vida, missão para a qual ela, afinal, existe. A abordagem existencial aponta para uma necessária contextualização, a qual pode ser definida como sendo “aquela que, sem utilizar os recursos da mimesis superficial nem a analogia direta, estabelece uma rara simbiose com o contexto; prolongando-o ou revalorizando-o mediante um esforço de indagação formal orientado a partir do contexto mesmo; tratando de salvar o conflito entre a individualidade dos objetos e as leis estabelecidas na construção da cidade”¹⁷.

¹⁷ GRACIA, 1996, p. 309-310



REFERÊNCIAS

- AMORIM, Luis Manuel do Eirado; LOUREIRO, Claudia. O Espaço da arquitetura como objeto de conservação e restauro. In: XVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS. Goiânia: Instituto de Arquitetos do Brasil, 2006.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Edusp, 1980. 504 p.
- _____. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978. 230 p.
- BARDESCHI, Marco Dezzi. *Restauro: punta e da capo*. Milano: Stampa, 2000. 230 p.
- _____. *Conservazioni e metamorfosi, cosmogonie, bestiari, architettura 1978-1988*. Firenze: Alinea, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOOMER, Kent C.; MOORE, Charles Willard. *Cuerpo, Memoria y Arquitectura*. Madrid: Gustavo Gili, 1982.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura. *Topos – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 113-123, jul-dez. 1999.
- _____. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 375 p.
- BRANDI, Cesare. *Teoría de la Restauración*. Madri: Alianza Forma, 1988. 150 p.
- CARSALADE, Flavio de Lemos. A Sede da Arquitetura. In: CARSALADE et al. *A Alma da Pedra. Anotações sobre os assentamentos humanos para o terceiro milênio*. Belo Horizonte: Oficina Mineira de Edições, 1991. p.21-27.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ IPHAN, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003. 71 p.
- _____. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 2004. 631 p.
- GRACIA, Francisco de. *Construir en lo construido*. Madri: Nerea, 1996. 322 p.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Volume I. Petrópolis: Vozes, 2004. 262 p.
- _____. *Ser e Tempo*. Volume II. Petrópolis: Vozes, 2004. 325 p.
- _____. "A Origem da Obra de Arte" in *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row Publishers, 1975. p. 17-87.
- _____. "Construir, Habitar, Pensar" in *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 125-141.
- JEUDY, Henri Pierre. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. 157 p.
- KAPP, Silke. Contra a integridade. *mínimo denominador comum – Revista de Arquitetura e Urbanismo*. Belo Horizonte: Oficina 3, 2006. n. 2. p. 8-11.
- LA REGINA, Francesco. *Restaurare o Conservare*. Napoli: Edizioni Clean, 1984. 191 p.



LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 439 p.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975. 145 p.

_____. *Louis I Khan: idea y imagen*. Madrid: Xarait Ediciones, 1981. 133 p.

_____. *The concept of dwelling*. New York: Electa/ Rizzoli, 1993. 140 p.

ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 309 p.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 155 p.

VITRUVIUS. *The ten books on architecture*. New York: Dover Publications, 1960.