

## Resumo

Esta dissertação tem por base quatro objectivos: dar a conhecer o modo como o indivíduo se relaciona com o espaço, assim como, o papel do arquitecto neste processo de inter-relacionamento; compreender como é que evoluiu a noção de habitação, e qual a influência da arquitectura neste processo evolutivo; compreender a evolução do restauro, recorrendo para tal às principais linhas de pensamento da Europa; por fim, iremos incidir no restauro em Portugal durante o séc. XIX para apreender a sua metamorfose.

## *Abstract*

*This thesis it's based in four distinct objectives: allow people to understand how the individual interacts with space, and also, how the architect fits itself in this process; comprehend the evolution of housing, and how architecture influenced this evolution; understand the progression of restoration concepts, transmitted by the main thinkers in Europe; finally, study restoration in Portugal during 19<sup>th</sup> century to figure out about its metamorphosis.*



## ÍNDICE

Resumo	4
Índice	6
Introdução	10
Cap. I - O indivíduo, o espaço e o arquitecto	13
1.1 - O Indivíduo	14
1.2 - O Espaço	17
1.2.1 - Espaço antropológico	18
1.2.2 - Espaço psicofisiológico	27
1.2.2.1 - Percepção exteroceptiva: a Luz	28
1.2.2.2 - Percepção exteroceptiva: o Som/Silêncio	35
1.2.2.3 - Percepção exteroceptiva: o Cheiro	37
1.2.2.4 - Percepção exteroceptiva: a Textura	38
1.2.2.5 - Percepção exteroceptiva: a Temperatura	39
1.2.2.6 - Percepção cinestésica	40
1.2.3 - Espaço arquitectónico	40
1.3 - O Arquitecto	47
Notas	50
Cap. II - A evolução da ocupação espacial	53
2.1 - A origem da casa como paradigma habitacional	55
2.2 - O mito da cabana primitiva	57
2.3 - A origem da arquitectura tradicional Portuguesa	61
2.4 - Os materiais utilizados na habitação	64
Notas	69
Cap. III - Restauro – evolução teórica	71
3.1 - Viollet-le-Duc	76

3.2 - Ruskin	79
3.3 - Camilo Boito	82
3.4 - Luca Beltrami	85
3.5 - Gustavo Giovannoni	87
3.6 - Cesare Brandi	89
3.7 - Haussmann	95
3.8 - Corbusier	99
3.9 - Niemeyer	102
Notas	104
Cap. IV - O restauro em Portugal	107
4.1 - Metamorfose teórica	108
Notas	118
Conclusão	120
Bibliografia geral	131
Monografias	132
Referências electrónicas	133
Bibliografia específica	134
Monografias	135
Referências electrónicas	136
Dissertações consultadas	137



## INTRODUÇÃO

No paradigma da arquitectura podemos diferenciar três áreas distintas: o indivíduo; o espaço; e o arquitecto. Estas três “componentes” da arquitectura estão interligadas. Iremos, no capítulo I, tentar compreender como é que funciona esta interligação. Começaremos por abordar a ideia de “indivíduo”, do ponto de vista de Marcel Duchamp, e tentaremos perceber o modo como o indivíduo é afectado pela obra arquitectónica (onde será feita referência a Fernando Pessoa).

Iremos ainda tentar compreender a relação do indivíduo com o espaço através da exposição de três classes espaciais: o espaço antropológico; o espaço psicofisiológico; e o espaço arquitectónico. Iremos ter em conta autores, e obras de referência, que conseguiram adquirir destaque nas respectivas áreas.

Tendo a consciência da importância do papel do arquitecto como elo de ligação entre o espaço e o indivíduo, iremos terminar este capítulo, reforçando a importância deste; assumindo a convicção de Fernando Távora como referência fundamental para este assunto.

No segundo capítulo, iremos começar por abordar a questão da origem da casa, tal como a conhecemos hoje. Segue-se, o mito arquitectónico da cabana primitiva, onde pretendemos dar a conhecer como é que era idealizada, a origem da arquitectura por diferentes autores, ao longo dos séculos. Serão ainda realizados esforços para

compreender a origem da arquitectura tradicional portuguesa. Terminaremos este capítulo fazendo referência aos materiais empregues na construção, ao longo dos tempos.

Quanto ao capítulo III, iremos abordar os principais instigadores do restauro ao nível da Europa; os seus nomes são Viollet-le-Duc, Ruskin, Boito, Beltrami, Giovannoni e Cesare Brandi. Iremos, também, divulgar outros autores que revelaram uma opinião oposta ao restauro, como é o caso de Haussmann, Corbusier e Niemeyer.

No capítulo IV, iremos dar a conhecer situação vivida, em Portugal, na temática do restauro; mais propriamente o processo evolutivo dos ideais vigentes durante o século XIX. Terminaremos este capítulo com uma alusão à opinião de Fernando Távora do restauro.



## 1.1- O Indivíduo

*"Do indivíduo temos que partir, ainda que seja para o abandonar"*<sup>1</sup>.

Fernando Pessoa

Nos dias que correm, apesar de componente tecnicista que a arquitectura tem vindo a adquirir ao longo dos tempos, ainda possui uma forte componente artística. E na arte, a relação entre a obra e espectador é da máxima importância. Segundo Marcel Duchamp "o espectador faz a obra"<sup>2</sup>, e transpondo esta frase para a realidade arquitectónica, com toda a segurança podemos afirmar que o indivíduo faz a arquitectura. Ser indivíduo, possui dois modos distintos de interpretação pois o termo "ser" tanto pode remeter para um verbo como para um substantivo; assim sendo, "ser indivíduo" pode significar apenas o acto de ser como pode ir mais além e transmitir a noção de criar uma acção.

Anteriormente foi referido que o indivíduo faz a arquitectura, aqui o termo indivíduo adquire uma certa vastidão, o indivíduo não tem limites, ele é a arquitectura. O arquitecto para que seja bem sucedido na sua tarefa, tem que conseguir o equilíbrio entre a racionalidade e o instinto, ou seja, tem que reconhecer e apreender o indivíduo que ele próprio também é, e agir consoante esse indivíduo mas sem nunca esquecer que aquilo que ele faz se destina a outros indivíduos. O arquitecto só pode interpretar as necessidades dos outros indivíduos através dele mesmo, como

indivíduo e não como arquitecto. Assim sendo, o arquitecto é o “ser indivíduo”, substantivo, o criador da acção e aquele a quem se destina o seu trabalho é o “ser indivíduo”, verbo, que remete para o acto de ser.

Apesar de ser o indivíduo que faz a arquitectura, temos alguns casos em que a arquitectura condiciona e afecta o indivíduo. Isto ocorre durante a relação entre o indivíduo e a arquitectura, através da percepção dessa realidade. Em casos extremos chegamos a ter diversos indivíduos de características similares a habitarem numa determinada área em que a arquitectura que os rodeia, por intermédio do processo de ambientação, atribui-lhes características que eles não possuíam anteriormente. Uma das explicações para este processo é-nos fornecida por Fernando Pessoa<sup>3</sup>, o qual acreditava que o indivíduo vive em dois ambientes distintos, o ambiente físico e o ambiente social. E é sabido que a arquitectura apesar de existir no ambiente físico, influencia em muito o ambiente social. Havendo assim uma correspondência entre a arquitectura e o indivíduo.

É de todo o interesse esclarecer que a razão pela qual o indivíduo não tem limites deve-se ao facto deste se manifestar para além do seu próprio corpo, segundo António Olaio<sup>4</sup>, o corpo é “simultaneamente, o indivíduo enquanto ser físico objectivo e é a imagem do indivíduo, enquanto sua representação”<sup>5</sup>. Sendo a identidade o resultado do corpo enquanto imagem.

Portanto, o indivíduo retratado por Marcel Duchamp<sup>6</sup> torna-se essencial para que uma obra arquitectónica seja bem sucedida. Uma vez que ela tem que ser criada pelo indivíduo e para o indivíduo. É claro que o indivíduo criador tem de saber conjugar os seus conhecimentos e experiências pessoais com o seu lado intuitivo, mas sem nunca esquecer qual é o seu papel e qual é o seu propósito final. É importante que o indivíduo criador – o arquitecto – consiga perceber e antecipar o indivíduo cliente.

## 1.2 - O Espaço

O espaço constitui “uma dimensão fundamental no estudo da experiência do ambiente em geral e da arquitectura em particular”<sup>7</sup>.

Cada uma das diferentes áreas do “saber” atribui-lhe uma significação muito própria; consoante os seus critérios de actuação. Mas, mesmo assim, podemos desdobrar o espaço em três classes espaciais: “o espaço físico, o espaço perceptivo e o espaço cognitivo”<sup>8</sup>.

O espaço físico, resume-se a um “sistema de coordenadas sem qualquer determinação qualitativa”<sup>9</sup>, tudo é visto em termos quantitativos, por exemplo, recorrendo à volumetria do vazio.

O espaço perceptivo “remete para a experiência inerente à utilização desse espaço físico e para a orientação imediata no ambiente”<sup>10</sup>.

O espaço cognitivo, assenta naquilo que é a “representação mental que fazemos do espaço físico, a imagem que criamos do ambiente que experienciamos directa e indirectamente”<sup>11</sup>.

Iremos, de seguida, incidir em três tipos de espaços: o espaço antropológico, o espaço psicofisiológico e o espaço arquitectónico; no âmbito de melhor compreender o modo como os indivíduos se inter-relacionam, como interagem com o ambiente, e, o modo como o ambiente

e a arquitectura podem afectar o indivíduo através da percepção sensorial.

### **1.2.1 – Espaço antropológico**

Para melhor entender a relação do Homem com o espaço em termos antropológicos, podemos considerar Edward T. Hall e a sua obra “A Dimensão Oculta” (1966) como uma das mais importantes e significativas sobre o tema em questão.

Hall, afirma que cada indivíduo possui os seus próprios filtros perceptivos e estes variam em função da cultura. Esta diferença de filtragem tem como expressão máxima os diferentes “meios ambientes arquitecturais e urbanos”<sup>12</sup> das diferentes culturas. Podendo estes ambientes ser utilizados para entender como é que os diferentes povos utilizam os seus sentidos. O homem distingue-se dos animais devido à criação da dimensão cultural, e esta dimensão possui um elemento que Hall designou de proxémia, o “conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico”<sup>13</sup>. A relação que se verifica entre o homem e a cultura é recíproca, ou seja, o homem modela a cultura e a cultura acaba por se revelar influente na modelação do homem, e assim, o homem acaba por pré-determinar o seu próprio ser. No seguimento deste pensamento,

verificamos que no caso das grandes cidades, estas são compostas por diversas áreas distintas (áreas degradadas, áreas hospitalares, áreas prisionais, áreas suburbanas, etc.) que acabam por criar tipos de indivíduos distintos. O que torna mais complexa a interacção entre o homem e o ambiente, daí que, a questão da renovação urbana e integração das minorias na cultura dominante se torne bastante delicada de resolver. Temos ainda que admitir possuir um conhecimento deficiente do modo como os diferentes povos se relacionam com o seu biótopo.

O desenvolvimento cultural desempenhou um importante papel na domesticação do homem, e isso levou a que ele criasse diferentes mundos (diferentes espaços). Cada um destes mundos possui as suas próprias noções sensoriais, o que leva a que, por exemplo, a ideia de multidão ou de excesso populacional varia de uma cultura para outra. Para que um espaço seja bem sucedido e se adapte bem a um determinado indivíduo, é necessário que o homem seja considerado como “interlocutor do meio ambiente que o rodeia”<sup>14</sup>, o mesmo meio ambiente que é modelado por diferentes especialistas sem se preocuparem com as “necessidades proxémicas do homem”<sup>15</sup>.

Os indivíduos experimentam os espaços de diferentes maneiras, como foi referido anteriormente, e como tantos outros arquitectos, entre os quais Frank Lloyd Wright<sup>16</sup>, apercebeu-se deste facto e procurou proporcionar experiências sensoriais aos indivíduos em algumas das suas

obras. Mas esta demanda pelas sensações espaciais poderá ter tido a sua origem nos antigos arquitectos japoneses, os quais utilizavam a intensificação da experiência quinestésica associada à experiência visual do espaço, com o propósito de ampliar o espaço visual. Tirando assim um melhor proveito de espaços de reduzidas dimensões.

Edward T. Hall, fala-nos ainda de três tipos de espaços: o espaço térmico, o espaço táctil e o espaço visual.

Comecemos pelo espaço térmico. A capacidade de diferenciar o calor do frio é importante para a sobrevivência de todos os seres vivos, esta capacidade encontra-se ligada à pele e aos músculos. Um indivíduo pode aperceber-se da alteração térmica no corpo de um outro indivíduo através de três processos distintos, aquando próximos pode ser através dos detectores térmicos cutâneos; existe ainda a possibilidade de detectar as elevações térmicas através do olfacto, uma vez que com o aumento da temperatura da pele os perfumes e loções sentem-se a maiores distâncias; e por fim, é possível ainda determinar a elevação da temperatura de um corpo através de uma análise visual.

Estes três processos revelam-se importantes, pois, permitem lidar com situações onde se verifica uma determinada concentração espacial de indivíduos. Quando não existe espaço disponível para dissipar o calor, um grupo de indivíduos, irá tender a afastar-se ocupando assim

uma área de maior superfície, com vista a manter o mesmo nível de conforto e a mesma sensação de privacidade.

Quanto ao espaço táctil, este é o espaço que separa o observador dos objectos. James Gibson<sup>17</sup>, estabeleceu dois tipos de “tocar”: temos um tocar activo, que remete para uma exploração táctil, e um tocar passivo, que nada mais é, senão o facto de ser tocado (um toque casual).

Nos espaços são aplicadas texturas, estas são apreciadas quase que unicamente pelo tacto, mesmo quando são apenas visualizadas, uma vez, que remetem para a memória das experiências tácteis. Esta sensibilidade no que respeita à mudança de temperatura e de texturas, permite apreender as alterações que ocorrem nos outros indivíduos, assim como fornecer informações de cariz pessoal acerca do meio, no qual se inserem. Do ponto de vista humano o ESPAÇO e o EU encontram-se ligados de um modo intrínseco, o que remete para o AMBIENTE. Portanto, o meio ambiente pode estimular, ou inibir a personalidade do indivíduo através dos sentidos.

O espaço visual corresponde ao espaço que separa os objectos uns dos outros. A visão fornece ao sistema nervoso uma quantidade de informação superior à quantidade de informação fornecida pelo tacto ou pela audição, tornando-se deste modo mais complexa. Podem ser mencionadas três funções essenciais da visão, entre outras, permite a identificação à distância de corpos e objectos; facilita a deslocação,

evitando obstáculos e perigos; e ainda, ajuda analisar e manipular objectos.

Nesta questão da visão, é de todo o interesse que diferenciemos o “campo visual” do “mundo visual”, assim sendo, o “campo visual” corresponde a tudo aquilo que é captado pela retina, enquanto o “mundo visual” corresponde ao conjunto de todas as imagens, captadas pela retina, e com as quais o cérebro cria uma imagem global.

Temos ainda que considerar a visão periférica, que nos permite aperceber dos movimentos que ocorrem na periferia do nosso campo de visão. Este tipo de visão ajuda em muito a transmitir noções associadas à dimensão espacial, como é o caso dos espaços públicos, em que a redução dos movimentos no campo visual periférico permite diminuir a impressão de compressão, enquanto quando ocorre a estimulação do campo visual periférico obtém-se o resultado oposto.

No que respeita à percepção da profundidade (visão estereoscópica), James Gibson<sup>18</sup> identificou 13 sistemas distintos, através dos quais o indivíduo em movimento obtém a percepção da profundidade e organizou-os em três grupos:

- Perspectivas de posição:

- Perspectiva da textura;

- Perspectiva da dimensão;

- Perspectiva linear;
- Perspectivas de paralaxe:
  - Perspectiva binocular;
  - Perspectiva do movimento;
- Perspectivas independentes da posição ou deslocamento do observador:
  - Perspectiva aérea;
  - Perspectiva toldada;
  - Elevação relativa dos objectos no campo visual;
  - Alteração da textura ou ruptura da distância linear;
  - Modificações na proporção de imagens dobradas;
  - Modificação na velocidade de deslocação;
  - Integralidade e continuidade dos contornos;
  - Transições entre luz e sombra.

Para terminar esta observação antropológica do espaço, Hall, estabeleceu ainda três modelos distintos de organização espacial: o espaço de organização fixa, o espaço de organização semi-fixa, e o espaço informal.

O espaço de organização fixa engloba todos os espaços necessários para que os indivíduos possam realizar as suas actividades, ou seja, são as estruturas de deslocação, são os edifícios, é o modo como o espaço interior dos edifícios se encontra repartido, assim como o modo em que esses edifícios se encontram agrupados, etc. Os espaços de organização fixa resultam de processos associados à história e à cultura.

Os espaços de organização semi-fixa podem ser definidos, de grosso modo, como sendo os espaços que podem ser ajustados às nossas necessidades através do reposicionamento dos elementos (paredes móveis, mobiliário, etc.).

Quanto ao espaço informal, este diz respeito às distâncias entre os contactos dos indivíduos. Hall definiu quatro tipos de distâncias, e estabeleceu para cada uma delas um modo próximo e um modo afastado:

- Distância íntima, a esta distância a presença de outro indivíduo invade o nosso sistema perceptivo. O modo próximo envolve o contacto físico directo (acto sexual, luta, etc.) o modo afastado encontra-se entre os 15cm e os 45cm;

- Distância pessoal, é a distância que separa os indivíduos para que não exista qualquer tipo de contacto.

O modo próximo vai dos 45cm aos 75cm, e o modo afastado anda entre os 75cm e os 125cm;

- Distância social, pode ser visto como o limite do poder que um indivíduo tem sobre o outro. O modo próximo encontra-se entre os 120cm e os 210cm, enquanto o modo afastado vai dos 210cm até aos 360cm;

- Distância pública, a esta distância ocorrem diversas transformações sensoriais importantes, uma vez que se encontra “fora do círculo imediato de referência do indivíduo”<sup>19</sup>. O modo próximo situa-se entre os 360cm e os 750cm, o modo afastado vai dos 750cm para adiante.

Henrique Muga, em “Psicologia da Arquitectura” (2005), retrata o modo como a arquitectura afecta a interacção de pequenos grupos recorrendo ao espaço pessoal dos indivíduos:

“Aberto – fechado: quanto mais fechado é o local, mais espaço pessoal os seus ocupantes desejam;

Interior – exterior: os indivíduos usam mais espaço pessoal em locais interiores, do que em locais exteriores;

Altura do tecto: a necessidade de espaço pessoal torna-se maior à medida que a altura do tecto baixa;

Canto – centro: precisamos de um espaço pessoal maior num canto, do que no centro de uma sala;

Sentado – de pé: sentados precisamos de mais espaço do que de em pé;

Proximidade da entrada: em lugares próximos da entrada sente-se a necessidade de mais espaço do que em lugares mais afastados da porta;

Divisórias: numa sala com divisórias, o espaço pessoal desejado é menor do que numa sala sem divisórias;

Dimensões lineares: o espaço pessoal pretendido é maior em salas cujas dimensões lineares são iguais, do que em salas com dimensões lineares diferentes;

Temperatura: em locais cuja temperatura é elevada precisa-se de mais espaço do que em locais com baixa temperatura;

Luminosidade: quanto maior é a luminosidade, mais espaço as pessoas necessitam; isto, se a função daquele é regular a expressão da atracção interpessoal; o inverso verifica-se quando a função do mesmo é auto-protectora”<sup>20</sup>.

Compreende-se assim, que o espaço pode manifestar características sociófugas (desencorajando o desenvolvimento de relações sociais estáveis), ou sociópetas (encorajando o desenvolvimento de relações interpessoais estáveis).

### **1.2.2 – Espaço psicofisiológico**

O interesse dos arquitectos pela psicologia teve início com a crise do Funcionalismo<sup>21</sup>, na qual os arquitectos procuravam supor o comportamento do indivíduo associado a um determinado espaço racional, em vez de conhecer verdadeiramente o indivíduo ao qual este se destinava. E continuou ao longo da crise do Organicismo<sup>22</sup>, em que apesar de o indivíduo possuir um papel de maior relevância, ainda não era considerado na sua totalidade, pois os organicistas centravam-se unicamente nas vertentes “animalescas” e “geométricas” do indivíduo, pondo de parte a vertente “social”.

A interacção psicológica do indivíduo com o espaço possui quatro processos distintos: a percepção, a memória, a afectividade e o pensamento. O indivíduo percepçiona o espaço através dos estímulos que este lhe provoca; esta informação é “categorizada e registada” na memória; posteriormente será utilizada através do pensamento para a criação e resolução de problemas e, até mesmo, para a própria acção do

indivíduo; temos ainda a afectividade que se verifica quando o indivíduo atribui emoções e sentimentos aos diferentes processos. O processo de percepção é realizado pelos receptores sensoriais, que podem ser agrupados em três tipos<sup>23</sup>:

- Exteroceptivos; como é o caso da audição, da visão, do olfacto, do tacto e do sabor.

- Proprioceptivos ou cinestésicos; corresponde a todos os receptores que informam sobre o movimento e o equilíbrio do corpo.

- Interoceptivos ou cenestésicos; são os receptores que fornecem informação alusiva ao interior do corpo, como é o caso dos órgãos.

Primeiramente, iremos analisar os receptores sensoriais exteroceptivos, iremos de seguida analisar os principais condicionadores para os diferentes sentidos, sendo estes: a luz, o som/silêncio, o cheiro, a textura e a temperatura. Seguindo-se os receptores sensoriais cinestésicos.

#### **1.2.2.1 – Percepção exteroceptiva: a Luz**

Segundo Victor Papanek, nos dias mais escuros (como é característico nos dias de Inverno) os indivíduos tendem a sentir-se deprimidos e apáticos, em oposição aos dias mais luminosos, durante os quais estes se revelam mais energéticos. Portanto, é correcto mencionar a luz como sendo uma das influências psicofisiológicas no espaço. Sabe-se ainda que a partir dos diferentes comprimentos de onda que compõem a luz, nós obtemos a cor, e cada uma das diferentes cores tende a projectar determinados efeitos psicofisiológicos nos indivíduos (consoante os estado de espírito, a formação cultural e a condição física).

Cores iguais variam em função dos diferentes tipos de superfícies e em função da distância. Para o caso das superfícies, verifica-se que as superfícies lisas são mais reflectoras do que as superfícies rugosas, o que faz com que as cores das superfícies lisas aparentem ser mais claras do que as cores das superfícies rugosas. Quanto à distância, foi provado que, quando um objecto se encontra próximo do observador as suas cores não são alteradas, mas se este for reposicionado para uma distância considerável, a luz reflectida será filtrada pela camada de ar que se encontra entre o objecto e o observador; esta camada de ar vai, à medida que a distância aumenta, impedir a passagem de todas as cores com a excepção do azul sendo esta a razão para que os objectos aparentem uma cor azulada quando se encontram a grandes distâncias do observador.

É de todo o interesse referir ainda os modos como diferentes cores próximas interagem, o que proporciona diferentes tipos de afecções consoante:

- A quantidade, mediante a área de superfície que as cores ocupem podem ser verificados três diferentes tipos de relações (a dominância, o equilíbrio e a submissão)<sup>24</sup>;

- A luminosidade, uma cor aparenta ser mais clara sobre um fundo escuro do que sobre um fundo mais claro que a própria cor<sup>25</sup>;

- A saturação, uma cor aparenta ser mais saturada quando se encontra próximo de uma cor menos saturada do que quando se encontra próximo de uma cor viva<sup>26</sup>;

- A complementaridade, uma cor é mais nítida quando se encontra próximo da sua complementar do que qualquer outra cor<sup>27</sup>;

- A temperatura, uma cor fria parece mais fria sobre um fundo quente do que sobre um fundo frio<sup>28</sup>;

- A simultaneidade, que ocorre, por exemplo, quando se sobrepõe uma mancha cinzenta num fundo colorido esta irá tender para o cambiante complementar<sup>29</sup>;

- A assimilação, as cores aproximam-se entre si (por exemplo, um azul junto de um vermelho tende para o verde) quando as matizes são semelhantes ou quando as áreas de suporte são suficientemente pequenas<sup>30</sup>.

Diferentes autores consideram que a influência que as cores têm sobre os indivíduos resultam de um processo associativo, no qual o vermelho remete para a excitação devido à sua directa associação ao fogo e o verde tranquiliza devido à sua ligação com a natureza. Mas R. Arnheim<sup>31</sup> vai mais além, e defende, que as cores desencadeiam diferentes reacções fisiológicas:

- “A luz colorida (num contínuo crescente desde o azul até ao vermelho) aumenta a circulação sanguínea e a força muscular”<sup>32</sup>;

- “Cores com altos comprimentos de onda, alta claridade e alta saturação aumentam a excitação”<sup>33</sup>;

- “Cores com altos comprimentos de onda desenvolvem uma reacção expansiva dirigida ao observador, ao contrário de cores com baixos comprimentos de onda que se afastam de nós (Kandinsky

classifica o amarelo de excêntrico e o azul de concêntrico)”<sup>34</sup>.

Anteriormente foi mencionado que as diferentes cores podem induzir determinados efeitos psicofisiológicos nos indivíduos, mas antes de referirmos esses mesmos efeitos gostaríamos de chamar a atenção para o facto de a própria tonalidade das cores actuar como agente condicionante. Ou seja, quanto mais forte for a tonalidade, maior é a intensidade dos efeitos psicofisiológicos, e para o caso de tonalidades mais fracas, a intensidade dos efeitos psicofisiológicos será menor. Tendo isto em consideração, vamos agora dar a conhecer os diferentes efeitos globais psicofisiológicos das cores e algumas das suas simbologias:

Vermelho – excitação, desejo, sensualidade, calor, proximidade, estimula a actividade psíquica e sexual, acelera a respiração. Simboliza a guerra, o fogo, a virilidade, a força, o poder, o perigo, o sangue, o erotismo, os lábios, a agressividade, a glória, a coragem, o amor, a paixão, a vida, a luxúria, etc<sup>35</sup>;

Laranja – aumenta a auto-estima, aconchegante, torna a atmosfera mais dinâmica e divertida, exuberância, jovialidade e vitalidade. Simboliza o calor, a segurança, a

fertilidade, a sexualidade, a euforia, o prazer, a frivolidade, etc<sup>36</sup>;

Amarelo – confere alegria ao ambiente, vivacidade, estimula a comunicação e o relaxamento. Simboliza a adolescência, o conhecimento, a imaginação, o orgulho, o gozo, o ciúme, o egoísmo, a inconsciência, etc<sup>37</sup>;

Verde – calmante, refrescante, suavizante, levemente aromático e regulador. Simboliza a humidade, a frescura, a natureza, a primavera, a fertilidade, a juventude, a saúde, o bem-estar, equilíbrio emocional, esperança, inveja, etc. No cinema simboliza a morte<sup>38</sup>;

Azul – calma, tranquilidade, frescura, em tonalidades fortes pode remeter para a introspecção, solidão e frio. Simboliza o céu, o mar, o frio, o infinito, o espaço, a verdade, a intelectualidade, a harmonia, o silêncio, a reserva, a transcendência, a crença, a confiança, a fidelidade, a amizade, etc<sup>39</sup>;

Violeta – remete para os desejos e sonhos, apela à paixão, proximidade e calma. Simboliza a igreja, a aristocracia, o poder, a morte, o mistério, o sonho, o mar profundo, a espiritualidade, o misticismo, a calma, o

autocontrole, a intimidade, a fantasia, a dignidade, a justiça, a traição, a agressividade, a violência, etc<sup>40</sup>;

Branco – como cor não existe, visto ser a combinação de todos os comprimentos de onda. Simboliza a luz, o nascimento, a alma, a pureza, a paz, a inocência, a limpeza, a simplicidade, a divindade, etc<sup>41</sup>;

Preto – corresponde à ausência da cor. Simboliza a obscuridade, o mistério, o desconhecido, o poder, a sujidade, o demónio, a morte, a tristeza, a dor, o desespero, a seriedade, a nobreza, a elegância, a distinção, o fascínio, etc<sup>42</sup>.

Em termos espaciais, é sabido que a cor pode ampliar e dissimular um espaço. E para tal existem diversos modos de o fazer:

- Controlo das sombras, pois as sombras fragmentam um espaço, bastando para isso utilizar pontos de luz suaves (para ampliar um espaço) ou mais fortes (para reduzir um espaço);

- Para “avançar” uma parede basta pintar esta numa cor mais escura do que as restantes, para tornar uma

divisão mais aconchegante e intimista pintam-se todas as paredes com uma cor forte;

- Para diminuir a sensação de altura do tecto, basta para tal pintar o mesmo com uma cor escura, enquanto para causar um efeito contrário, ou seja, aumentar a sensação de altura é necessário pintar o tecto com uma cor mais clara do que a cor utilizada nas paredes;

- Pintando as paredes com riscas a dois tons, e se estas riscas forem verticais, “aumentam”o pé-direito, no caso de serem horizontais criam uma ilusão de profundidade (para além da utilização das riscas causar um efeito surpresa, podendo tornar uma divisão mais aconchegante);

- As texturas podem atribuir um certo “sabor” aos espaços, e a cor pode contribuir para o realce desse sabor. Um exemplo disso, é quando temos telas coloridas num espaço, estrategicamente colocadas, para reforçar a função estética do espaço, as quais podem ser associadas a texturas muito fortes (mas em pequenas quantidades) de forma a marcar o espaço.

#### **1.2.2.2 – Percepção exteroceptiva: o Som/Silêncio**

A audição, apesar de ser menos “exacta” do que a visão, é um sentido complementar de elevada importância para a percepção espacial.

A percepção espacial, com recurso à audição, pode tornar-se bastante complexa pois, para além do sinal sonoro directo, existe ainda o sinal sonoro indirecto (que resulta da reflexão das ondas sonoras nos obstáculos) e situação da existência de múltiplas fontes sonoras, que pode levar ao abafamento de alguns sons. Podemos ainda jogar com recintos de diferentes formas espaciais e revestidos com diferentes materiais (uma vez que cada material possui o seu modo de reverberação) com o intuito de criar um determinado ambiente acústico.

Os diferentes ambientes acústicos podem ir desde um ambiente surdo até um ambiente reverberante. De acordo com Leland Roth<sup>43</sup>, um ambiente surdo possui superfícies absorventes do som e cujo tempo de reverberação seja inferior a meio segundo; no caso de um ambiente reverberante, as suas superfícies são duras e rígidas e reflectem quase todo o som que recebem.

Consoante os diferentes tipos de espaços, existem características acústicas específicas associadas às diferentes funções. Portanto, com o objectivo final de criar um espaço que afecte o utilizador, através da acústica, provocando-lhe sensações de conforto ou de desconforto; é

necessário controlar a quantidade de som que é reflectido e absorvido assim como a sua dispersão.

O silêncio é o plano de fundo, a partir do qual surge o som. O silêncio contribui para a introspecção e promove a criatividade, segundo Louis Khan, o silêncio é a origem de toda a obra de arte, pois só o silêncio é anterior ao conhecimento.

Marc de Smedt<sup>44</sup>, defendia que o silêncio funciona como um espelho do estado de espírito, e como tal, o silêncio pode revelar-se alegre, triste, venerável, desesperado, feliz, etc. O mesmo autor refere que o silêncio permite-nos entender melhor as situações com as quais nos deparamos, desde que o saibamos escutar, o silêncio é o lugar da consciência profunda (ajuda-nos a determinar o sistema perceptivo).

O conceito de valorizar o silêncio surgiu no Japão, aplicado nos tradicionais jardins japoneses em que através da dinâmica entre o som e o silêncio (com recurso a diferentes mecanismos básicos que emitem pancadas secas em intervalos de tempo pré-estabelecidos) tinha como propósito final melhorar a apreensão do silêncio, e deste modo retirar o melhor partido possível das suas características.

### **1.2.2.3 – Percepção exteroceptiva: o Cheiro**

Os cheiros desempenham múltiplas funções, podem ser agentes referenciais que facilitam a deslocação dos indivíduos, podem agir como meio de diferenciação entre indivíduos e ainda podem apelar a memórias profundas e transportar os indivíduos para determinados momentos do seu passado. Determinados cheiros podem revelar-se bastante influentes em termos psicofisiológicos: como é o caso do “cheiro a madeira fresca recentemente cortada acelera a respiração”<sup>45</sup>; “os cheiros da actividade humana criam impressão de vida e acrescentam intensidade à vida quotidiana, embora, muitas vezes, constituam uma fonte de stress”<sup>46</sup>; e temos ainda diversas técnicas de marketing que utilizam os aromas para refrescar os espaços, controlar a ansiedade e a tensão, reforçar a atenção e a curiosidade, etc.

#### **1.2.2.4 – Percepção exteroceptiva: a Textura**

Já foram feitas algumas abordagens, ao longo deste capítulo, à temática da textura; assim sendo, e para evitar a repetição da informação, iremos apenas mencionar que, a textura remete para a aparência externa da estrutura dos objectos e, como tal é, integralmente, avaliada e experienciada pelo tacto. E, através do tacto, serão revividas memórias e experiências que se encontram associadas a essa mesma textura.

De todos os sentidos, o tacto é “o sentido mais pessoal”<sup>47</sup>, uma vez que se encontra associado aos momentos mais íntimos.

#### **1.2.2.5 – Percepção exteroceptiva: a Temperatura**

“A temperatura é uma das dimensões mais variáveis do ambiente, e com importantes efeitos psicofisiológicos e emocionais”<sup>48</sup>.

Aquilo, que é para cada um dos indivíduos, tido como conforto térmico é directamente afectado pela humidade, correntes de ar e actividade física. Assim sendo, e perante situações em que as temperaturas não se encontrem no intervalo de conforto térmico, estes tendem a manifestar os seus efeitos de acordo com três categorias<sup>49</sup>:

- Psicofisiológica: “transpiração, tremuras, etc.”<sup>50</sup>;
- Saúde: “aumento da taxa de mortalidade”<sup>51</sup>;
- Comportamental: “diminuição da atracção interpessoal em ambientes muito quentes, adaptação do grau de actividade à temperatura”. Gostaríamos de chamar a atenção para o facto de, para além de receptores, os indivíduos também são emissores, aumentando assim a complexidade dos seus comportamentos<sup>52</sup>.

### 1.2.2.6 – Percepção cinestésica

Já se viu que, a cinestesia, corresponde a todos os receptores que informam sobre o movimento e o equilíbrio do corpo. Papanek<sup>53</sup>, integra o movimento num processo temporal, dando o exemplo prático dos jardins tradicionais japoneses; “através da colocação sofisticada das pedras, os movimentos dos nossos pés podem ser retardados, acelerados, detidos ou desviados em vários sentidos; e tal como as pernas também os olhos são manipulados, e os nossos registos visuais do fenómeno espacial são estruturados no tempo”<sup>54</sup>. Todo o corpo intervém na exploração de um edifício, e, como tal, as “reacções cinestésicas ao espaço e ao lugar podem servir para manipular a percepção e as emoções”<sup>55</sup>.

### 1.2.3 – Espaço arquitectónico

*"Primeiro formamos os nossos edifícios, depois eles formam-nos a nós"*<sup>56</sup>.

Winston Churchill

Segundo Óscar Niemeyer, o espaço arquitectónico é a própria arquitectura, uma vez que a arquitectura é o resultado da manipulação do espaço arquitectónico, interior e exterior, com o objectivo de obter um relacionamento harmonioso entre a paisagem e o edifício. Ou seja, o espaço arquitectónico é composto pela arquitectura e pela natureza. E quando esta composição é bem conseguida, o espaço arquitectónico envolvente acaba por valorizar a própria arquitectura.

Niemeyer utilizou dois exemplos para ajudar a transmitir a sua ideia de espaço arquitectónico, e cito:

“Entre duas montanhas ele está presente e nas suas formas se integra como elemento de composição paisagístico”<sup>57</sup>.

“As pirâmides do Egipto não seriam tão belas e monumentais sem os espaços horizontais sem fim que as realçam e até as modificam, conforme a luz de cada dia”<sup>58</sup>.

O arquitecto é o agente controlador do espaço, espaço esse que vai desde o espaço entre edifícios – ao qual o arquitecto atribui a proporção adequada em função dos volumes que idealiza –, podendo por

vezes expandir-se e envolver “a arquitectura e diversos conjuntos urbanísticos que ele completa”<sup>59</sup>.

O espaço arquitectónico possui uma multiplicidade de formas. Pode ser “pesado”, aparentando apoiar-se nos edifícios; pode ser irregular, acabando assim por penetrar nos edifícios; e pode contribuir para a leveza dos edifícios, mantendo-os suspensos.

Quanto ao espaço interior, Niemeyer, afirma que este também é espaço arquitectónico uma vez que o arquitecto cria diferentes formas e objectos que acabam assim por manipulá-lo e atribuir-lhe uma escala. Mas chama a atenção para a importância do espaço arquitectónico interior se encontrar em harmonia com o exterior dos edifícios.

Para Niemeyer, a composição arquitectónica vai para além dos espaços externos e internos. Temos que considerar o espaço próximo e distante, ao qual Niemeyer chamou de terceira dimensão. Esta terceira dimensão tem como consequência directa o aumento da complexidade do espaço arquitectónico, pois acaba por lhe atribuir as noções de calor humano, de movimento e de dinamismo. Sendo assim imprescindível considerar esta dimensão aquando da concepção do espaço arquitectónico.

Bruno Zevi, aceita que o carácter essencial da arquitectura “está no facto de agir com um vocabulário tridimensional que aceita o homem”<sup>60</sup>, portanto, a arquitectura vai além das dimensões dos elementos

construtivos que delimitam o espaço; a arquitectura assenta no vazio, no espaço delimitado, melhor ainda, “no espaço interior onde os homens andam e vivem”<sup>61</sup>.

Para Zevi, o espaço arquitectónico é composto por quatro dimensões; que são, as três dimensões tradicionais, e uma quarta, associada ao deslocamento sucessivo do ângulo visual, a qual foi atribuída a designação de “tempo”. Mas, a quarta dimensão, pode ser desdobrada em múltiplas dimensões, as necessárias para que exista uma correcta compreensão do invólucro mural que delimita o espaço interior. “Então, quantas dimensões tem este vazio arquitectónico, o espaço? Cinco, dez. Talvez infinitas”<sup>62</sup>, pois o homem durante a sua deslocação no espaço interior de um edifício, irá procurar estudá-lo e compreendê-lo recorrendo aos sucessivos pontos de vista.

A experiência do espaço arquitectónico, não se fica pelo espaço interior dos edifícios. Esta experiência “prolonga-se na cidade, nas ruas e praças, nos becos e parques, nos estádios e jardins, onde quer que a obra do homem haja limitado vazios”<sup>63</sup>; em termos colectivos, todos os edifícios colaboram para a criação de dois tipos de espaços arquitectónicos:

- Interiores, delimitados pela própria obra arquitectónica;

- Exteriores, envolventes da própria obra e das obras contíguas.

Para o arquitecto norueguês Norberg-Schulz<sup>64</sup>, o espaço arquitectónico surge associado a uma de três dimensões arquitectónicas. Ele defendia que a arquitectura é uma parte integrante do ambiente, com o propósito final de ordenar e melhorar o modo como nos relacionamos com este. E como tal definiu que a “totalidade arquitectónica estrutura-se em torno das relações entre três dimensões básicas: a técnica, a forma e o uso”<sup>65</sup>.

A dimensão técnica vai além dos materiais e dos elementos integrantes da construção, é todo o sistema técnico.

Na dimensão associada à forma encontramos três elementos que se inter-relacionam, sendo estes a massa, o espaço e a superfície. A massa “é o corpo tridimensional e caracteriza-se pela forma topológico-geométrica”<sup>66</sup>; o espaço, mais propriamente o espaço arquitectónico, é todo o volume definido pelas superfícies limite das massas; a superfície é o agente que define e limita tanto as massas como os espaços.

Quanto à dimensão do uso, Norberg-Schulz acredita que esta se encontre directamente associada “aos aspectos do ambiente que nos afectam”<sup>67</sup> e como tal criou quatro subdivisões: “o controlo físico, as funções, o meio social e o meio simbólico”<sup>68</sup>. O controlo físico diz respeito

à protecção do indivíduo; as funções correspondem à participação dos edifícios nas acções humanas; tais acções são pré-determinadas socialmente e os edifícios onde estas ocorrem acabam por manifestar significados sociais, assim sendo, estão integrados num meio social; quanto ao meio simbólico, este verifica-se quando a arquitectura transmite ideais culturais e/ou sociais.

Gostaríamos ainda de transmitir a ideia de espaço através do olhar de um arquitecto Português, e quem melhor, senão Fernando Távora, no seu livro “Da Organização do Espaço” (1962), no qual ele trata a questão do espaço organizado. Segundo ele, a questão espacial é indissociável da arquitectura, cada edifício possui uma forma, e essas formas compõem o espaço. As formas podem ser naturais ou artificiais, no caso das formas naturais não se verifica qualquer tipo de intervenção por parte do homem, enquanto as formas artificiais surgem a partir de uma intervenção activa por parte do homem. Mas não nos devemos enganar, um espaço vazio também possui uma forma, em que o propósito é distinto, essa forma funciona como um molde (um negativo de todas as formas físicas). Fernando Távora afirmou, “o espaço que se deixa é tão importante como o espaço que se preenche”<sup>69</sup>, tendo indo ainda mais longe, “tudo tem importância na organização do espaço – as formas em si, a relação entre elas, o espaço que as limita – e esta verdade que resulta de o espaço ser contínuo anda muito esquecida”<sup>70</sup>.

A continuidade espacial referida por Távora, acrescenta, tal como Zevi, uma nova dimensão ao espaço, o “Tempo”. A dimensão tempo revela-se por diferentes maneiras:

- Na relação espaço-observador, quando o observador se encontra em movimento, para além das tão afamadas coordenadas espaciais (XYZ) tem que ser considerado o factor “Tempo” para que possamos localizar o observador de um modo mais preciso, ou seja, a determinado momento o observador encontrava-se em determinado ponto, e no segundo seguinte, já se poderia encontrar num outro ponto;

- Temos ainda a própria mutação espacial; que irá ser analisada em maior detalhe no capítulo IV.

### 1.3- O arquitecto

O arquitecto é o agente da arquitectura. Para melhor perceber o termo “arquitecto” vamos proceder à análise etimológica do termo “arquitectura”, para o qual encontrámos duas possíveis origens gregas:

- a primeira, deriva dos termos “arché” – primeiro ou principal – “téckton” – construção. Logo, o arquitecto é o primeiro ou principal agente da construção.

- a segunda, deriva do termo arkhitektonike, que significa “a arte, ciência ou técnica de guiar (arkhi) a força (toniké) da criação (tek)”. Aqui apreende-se que o arquitecto é aquele que possui a capacidade de manipular e direccionar a “força” associada ao acto de criar.

Podemos concluir, mediante as duas definições anteriores, que a arquitectura é o resultado de uma acção criadora necessária para o desenrolar da vida quotidiana; assenta no acto de edificar, com recursos a princípios técnicos e artísticos.

Em termos mais práticos podemos referir que o arquitecto é, segundo Fernando Távora, “um criador de formas, um organizador do espaço”<sup>71</sup>, e sempre que estas acções ocorrerem perante “circunstâncias”

pré-existentes terão como consequência directa novas “circunstâncias”. Visto existir a possibilidade de escolha no acto de criação e organização “há fatalmente drama”<sup>72</sup> assim como um desejo permanente de servir. As “circunstâncias” são de extrema importância para que o arquitecto possa desempenhar o seu papel, pois é através destas que ele irá tomar decisões ponderadas e optar pela melhor abordagem para chegar a uma solução, sendo deste modo o seu trabalho considerado como benéfico ou maléfico para a sociedade. É de todo o interesse lembrar, que o arquitecto é primeiramente um homem, que utiliza as suas capacidades em benefício de outros homens e da sociedade na qual se insere.

Como o espaço organizado se pode manifestar de diversas formas, também o arquitecto possui diferentes possibilidades de intervenção, portanto, ele projecta e realiza edifícios, ele empenha-se no planeamento do território nas diferentes escalas, e ainda desenha mobiliário. Mas tudo isto tem como propósito superior, encontrar a melhor forma, uma forma eficiente e bela que consiga um equilíbrio entre a necessidade e a possibilidade sem nunca esquecer que esta forma terá vida e como tal vai criar uma nova “circunstância”. Para ser bem sucedido no seu papel, o arquitecto, terá que conhecer minuciosamente a “circunstância” que pré-existe, para que a sua forma se possa fundir com o lugar deverá resultar de uma interacção entre a sua visão pessoal e a “circunstância” e, deste modo, a forma nunca será vazia, nem o resultado

de um mero capricho. O arquitecto é um eterno aluno e um eterno educador, pois ele tem que saber ouvir, examinar, decidir, castigar e através da valorização dos aspectos positivos (contrariando os aspectos negativos) irá utilizar a sua obra para educar. Mas não pode nunca pensar que é “o único, o génio do espaço organizado”<sup>73</sup>, existem outros com os quais é necessário colaborar e saber ouvir. O arquitecto tem que ir mais além da sua formação especializada, e identificar o seu lado humano de forma a atingir um humanismo que o ajude a compreender os problemas e necessidades do homem em geral.

“ Que seja assim o arquitecto – homem entre os homens – organizador do espaço – criador de felicidade”<sup>74</sup>.

O arquitecto deve de ser um servo e um líder, ele tanto “serve as pessoas”<sup>75</sup>, como deve de indicar ao público e à sua equipa de trabalho “quais os caminhos mais adequados a seguir”<sup>76</sup>. Os arquitectos, durante a sua perseverante busca pela “perfeição”, devem de saber ouvir, e quando caso disso, apoiar, as pessoas envolvidas nas diferentes fases dos processos que coordenam para evitar que sejam desenvolvidos projectos desajustados ao contexto para o qual foram desenvolvidos.

## Notas

<sup>1</sup> Citação de Fernando Pessoa, em <http://pt.wikiquote.org/wiki/Indiv%C3%ADduo> (19/08/2009).

<sup>2</sup> OLAIO, António – Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp. Porto: Dafne Editora, 2005, p.14.

<sup>3</sup> Fernando António Nogueira Pessoa (1888-1935), é considerado um dos maiores poetas da Língua Portuguesa. Teve uma vida discreta, em que actuou no jornalismo, na publicidade, no comércio e, na literatura, onde se desdobrou em várias personalidades conhecidas por heterónimos.

<sup>4</sup> António Olaio (1963), artista plástico. É professor no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

<sup>5</sup> OLAIO, António, *op. cit.*, p.33.

<sup>6</sup> Marcel Duchamp (1887-1968), pintor e escultor francês; inventor dos ready made.

<sup>7</sup> MUGA, Henrique – Psicologia da Arquitectura. [s.l.]: Gailivro, 2005, p.59.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.60.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> HALL, Edward – A Dimensão Oculta. Lisboa: Relógio d'água, 1986, p.13.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.11.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.17.

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> Frank Lloyd Wright (1867-1959). Um dos conceitos centrais da sua obra é o de que o projecto deve ser individual, de acordo com sua localização e finalidade. Wright influenciou os rumos da arquitectura moderna com suas ideias e obras e é considerado um dos arquitectos mais importantes do século XX.

<sup>17</sup> James Gibson (1904-1979), psicólogo americano. Foi considerado como sendo um dos melhores psicólogos do séc. XX na área da percepção visual.

<sup>18</sup> Ver nota 17.

<sup>19</sup> HALL, Edward, *op. cit.*, p.144.

<sup>20</sup> MUGA, Henrique, *op. cit.*, p.123.

<sup>21</sup> Funcionalismo é o princípio pelo qual o arquitecto que projecta um edifício deveria fazê-lo baseado na finalidade que terá esse edifício.

<sup>22</sup> Organicismo, foi desenvolvido através das pesquisas de Frank Lloyd Wright, que acreditava que uma casa deve nascer para atender às necessidades das pessoas e do carácter do país como um organismo vivo. Sua convicção era de que os edifícios influenciam profundamente as pessoas que neles residem, trabalham ou rezam, e por esse motivo o arquitecto é um modelador de homens.

<sup>23</sup> MUGA, Henrique, *op. cit.*, p.32.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.43.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.44.

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> Rudolf Arnheim (1904-2007), foi psicólogo alemão. De acordo com as suas ideias, seria impossível pensar sem recorrer a imagens perceptivas, uma vez que o pensamento seria algo eminentemente visual, ligando-se assim à Psicologia da forma.

<sup>32</sup> MUGA, Henrique, *op. cit.*, p.45.

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.46.

- <sup>36</sup> *Idem.*
- <sup>37</sup> *Idem.*
- <sup>38</sup> *Idem.*
- <sup>39</sup> *Idem.*
- <sup>40</sup> *Idem.*
- <sup>41</sup> *Idem.*
- <sup>42</sup> *Idem.*
- <sup>43</sup> Leland Roth, professor de história da arquitectura na Universidade de Oregon, USA.
- <sup>44</sup> Marc de Smedt, autor de “Elogio do Silêncio” e “Elogio do Bom Senso”.
- <sup>45</sup> MUGA, Henrique, op. cit., p.54.
- <sup>46</sup> *Idem.*
- <sup>47</sup> *Ibidem*, p.56.
- <sup>48</sup> *Ibidem*, p.57.
- <sup>49</sup> *Idem.*
- <sup>50</sup> *Idem.*
- <sup>51</sup> *Idem.*
- <sup>52</sup> *Idem.*
- <sup>53</sup> Victor Papanek (1927-1998), designer, promovia a responsabilidade social e ecológica do design.
- <sup>54</sup> MUGA, Henrique, op.cit., p.58.
- <sup>55</sup> *Idem.*
- <sup>56</sup> *Ibidem*, p.23.
- <sup>57</sup> NIEMEYER, Óscar – Conversa de Arquitecto. Porto: Campo das Letras, 1997, p.19.
- <sup>58</sup> *Ibidem*, p.20.
- <sup>59</sup> *Idem.*
- <sup>60</sup> ZEVI, Bruno – Saber Ver a Arquitectura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.17.
- <sup>61</sup> *Ibidem*, p.18.
- <sup>62</sup> *Ibidem*, p.23.
- <sup>63</sup> *Ibidem*, p.25.
- <sup>64</sup> Christian Norberg-Schulz (1926-2000), foi um arquitecto norueguês, historiador da arquitectura e teórico. Preocupou-se com a temática da fenomenologia do lugar.
- <sup>65</sup> MUGA, Henrique, op. cit., p.21.
- <sup>66</sup> *Idem.*
- <sup>67</sup> *Ibidem*, p.22.
- <sup>68</sup> *Idem.*
- <sup>69</sup> TÁVORA, Fernando – Da Organização do Espaço. Porto: FAUP Publicações, 2006, p.18.
- <sup>70</sup> *Idem.*
- <sup>71</sup> *Ibidem*, p.73.
- <sup>72</sup> *Idem.*
- <sup>73</sup> *Ibidem*, p.74.
- <sup>74</sup> *Ibidem*, p.75.
- <sup>75</sup> CROFT, Vasco – Arquitectura e Humanismo: O papel do arquitecto, hoje, em Portugal. Lisboa: Terramar, 2001, p.54.
- <sup>76</sup> *Idem.*



A habitação é “o lugar central da existência humana, o lugar onde a criança aprende a compreender o seu ser no mundo, o lugar donde o Homem parte e ao qual volta”<sup>1</sup>, é o local onde o indivíduo encontra a sua própria identidade, é o seu centro de força, a zona de maior protecção e intimidade.

Possui uma estrutura interior diferenciada, permitindo, assim, a realização de diferentes actividades associadas à forma de vida. “Nas sociedades ocidentais, a organização da casa estrutura-se em dois eixos: público-privado e pais-filhos”<sup>2</sup>.

No passado, de todos os elementos que compunham a casa, os que tinham maior destaque eram: a lareira, a mesa, e a cama. Estes possuíam um elevado valor simbólico:

- Lareira: “tem sido desde a antiguidade o verdadeiro centro da habitação”<sup>3</sup>;

- Mesa: “lugar onde a família se junta para formar um círculo”<sup>4</sup>;

- Cama: “é o lugar onde o Homem começa o seu dia, e ao qual regressa à noite; na cama é fechado o ciclo do dia e da vida”<sup>5</sup>.

Actualmente, estes três focos tradicionais perderam grande parte do destaque que possuíam; favorecendo a televisão e o computador.

## 2.1 - A origem da casa como paradigma habitacional

O conceito de casa (*casae*) surgiu durante o império romano como referência a uma habitação de características rurais, e, que seria a oposição ao conceito de *domus*, que corresponderia à habitação urbana.

A progressiva instabilidade politico-económica, a degradação das condições de vida, as guerras e pestes que assolaram a Idade Média, levaram a que as *domus* de mármore e pedra fossem quase que extintas; ao contrário das *casae*, que por serem de fácil construção e os seus materiais (madeira e barro) bastante acessíveis, multiplicaram-se.

A ideia de casa é hoje, a de um edifício destinado, total ou parcialmente, à habitação humana. A casa procura dar uma resposta íntima e correcta ao modo de vida dos seus moradores e às características climáticas do próprio local de implantação. É o resultado de um complicado processo que conflui factores sociais, económicos e técnicos, este processo é complementado com a cultura de um determinado povo, o que irá afectar a configuração e transformação da casa. Deste modo uma casa funciona como uma espécie de registo histórico, social e técnico de um povo.

A casa é um invólucro que intimamente delimita o espaço privado; este é o princípio essencial da casa. É ela que dá ao Homem o seu sítio

sobre a terra, é o seu lugar, tanto de protecção contra as agressões externas, como de descanso e prazer.

Desde os primórdios que o fogo é um elemento inseparável da casa. O fogo reúne em seu redor todos os membros de uma família, aquece-os e une-os. A presença do elemento “fogo” na casa, simboliza a vida; “o fogo cresce, move-se, aquece, destrói e é quente, uma das qualidades fundamentais associadas à vida humana. Quando o fogo se extingue, suas cinzas tornam-se frias, do mesmo modo que esfria o corpo de um ser quando morre. Há um paralelismo entre o conceito da alma que anima o corpo físico e o fogo, o espírito que anima o corpo da casa”<sup>6</sup>.

Wright, recorreu à visão do “fogo”, atribuindo-lhe um papel funcional nos seus projectos das casas da pradaria; as lareiras são “o foco em torno do qual se desenvolve o espaço arquitectónico e a vida dos seus moradores e as chaminés que apelam a uma tradição primitiva que faz do fogo a alma e o símbolo do lar”<sup>7</sup>. O lar é um termo complexo, no qual são reunidas as memórias e imagens, do passado e do presente, interligadas com os ritos e rotinas de cada um dos seus habitantes, inclusive, pode transparecer os seus sonhos, esperanças e dramas.

## 2.2 – O mito da cabana primitiva

Para melhor compreender a essência da arquitectura, é necessário abordar a questão da cabana primitiva; o primeiro edifício onde seriam encontradas e sintetizadas as regras naturais da arquitectura.

O primeiro pensamento alusivo à cabana primitiva, o arquétipo, surgiu através de Vitruvius<sup>8</sup>. E, ao longo dos séculos, foram inúmeros os pensadores e arquitectos que se debruçaram neste tema. Iremos, seguidamente, transpor algumas das mais significativas idealizações.

Começando por Vitruvius. Este situava o início da sociedade humana, e a origem da actividade construtora, no momento em que foi descoberto o fogo; o fogo permitiu o surgimento das primeiras reuniões e assembleias, tornando-se no elemento proto-arquitectónico – a arquitectura nasceu, mitologicamente, do fogo. O fogo permitirá ao Homem habitar colectivamente um lugar, levando a que cada um retire proveito dos seus próprios partidos em benefício dos outros, e, assim “começaram então uns a fazer cabanas com folhas, outros a escavar alojamentos na montanha, outros imitando o engenho das Andorinhas fazendo com pequenos troncos de árvores e terra gorda locais onde se pudessem proteger: e cada um tomando em consideração também a obra do seu vizinho, foi aperfeiçoando as suas próprias invenções pelas observações que faziam das de outrem, estabelecendo diariamente

grandes progressos sobre a boa maneira de construir cabanas: pois os homens que por natureza são obedientes e dispostos à imitação, ao glorificarem-se das suas invenções, e comunicando uns aos outros todos os dias aquilo que tinham descoberto para melhor realizarem as Edificações, exerciam assim o seu espírito, foram formando as suas opiniões procurando tudo aquilo que podia contribuir para este desígnio.

A Ordem que eles seguiram no início foi de espetar forquilhas e ramos de árvores preenchendo-os e tapando-os com terra gorda de forma a realizarem paredes; construíram também com pedaços de terra gorda seca, sobre os quais eram colocadas peças de madeira atravessadas, que depois eram cobertas com canas e folhas de árvore para se protegerem do Sol e da chuva: Mas porque essas coberturas não eram funcionais contra o mau tempo de Inverno, começaram então a dispor os madeiramentos com urna certa inclinação, preenchendo-os também com terra gorda de forma a permitirem o escoamento das águas.”<sup>9</sup>.

Durante o Renascimento, Leon B. Alberti (1404-1472)<sup>10</sup>, debruça-se sobre esta temática e conclui que a cabana primitiva seria composta por áreas diferenciadas; “não quis, porém, que todos os afazeres domésticos e individuais realizados ocupassem o mesmo ambiente”<sup>11</sup>.

Filareto<sup>12</sup>, concebe uma visão católica da cabana primitiva. No seu *Trattato di Architettura* (1464), ele designa Adão como sendo o primeiro arquitecto e construtor. O tecto da cabana seria apoiado por

troncos em forma de forquilha (estes troncos estariam na origem das colunas), e a sua estrutura base resumir-se-ia a quatro troncos verticais sobre os quais assentariam troncos horizontais.

Tanto Vitrúvio, como Filareto, estabeleceram a coluna como sendo a base da estrutura arquitectónica da cabana primitiva. Alberti, via a estrutura da cabana primitiva como sendo o tecto e a parede (muro), as colunas, segundo este, seriam apenas de carácter ornamental.

Andrea Palladio (1513-1570)<sup>13</sup>, descreveu a cabana primitiva como sendo construída toscamente e possuindo um frontispício<sup>14</sup>.

Em 1753, Marc-Antoine Laugier (1713-1769)<sup>15</sup>, acha que a lógica construtiva da cabana primitiva, e, conseqüentemente, da arquitectura que dela surgiu, seria composta por colunas, entablamentos<sup>16</sup> e frontispício. A estrutura seria límpida e oriunda de troncos de árvores.

Quatremère de Quincy<sup>17</sup>, em 1832, afirma no *Dictionary of Architecture* que a cabana primitiva teria sido, numa primeira fase, construída com ramos de árvores, e, posteriormente, teriam sido utilizados troncos. Esta mesma cabana, antes de ter sido imitada em pedra pelos gregos, teria que sofrer um processo de racionalização e desenvolvimento.

Decorria o ano de 1896, quando Banister Fletcher<sup>18</sup> em *A History of Architecture*, determina que a cabana primitiva seria “um conjunto de apoios provisórios colocados sobre uma superfície rochosa”<sup>19</sup>.

Óscar Niemeyer<sup>20</sup>, desenhou “o abrigo”, cuja visão se aproximava da visão de Viollet-le-Duc<sup>21</sup>. Neste desenho, a cabana primitiva tem origem na junção de dois ramos de árvore; desta junção resulta um espaço interior, a arquitectura de um modo directo e simples.

Por fim, temos a interpretação de Le Corbusier<sup>22</sup>, o qual via a cabana primitiva com tendo uma planta composta por quatro vértices, de ângulo recto. O Homem ao escolher o lugar para edificar a cabana, teria todas as capacidades necessárias para preparar o terreno para receber a construção e manipular os materiais, recolhidos da natureza, adaptando-os à construção. Corbusier via a cabana primitiva como sendo aquilo que existe em comum entre as diferentes culturas; “é exactamente a mesma atitude que encontraram numa casa em Pompeia ou num templo de Luxor. Não existe homem primitivo, há unicamente meios primitivos”<sup>23</sup>.

### 2.3 – A origem da arquitectura tradicional Portuguesa

De um modo global, a habitação tradicional evoluiu a partir de construções primitivas, e, estas por sua vez tiveram a sua origem nos abrigos (correspondem a um período inicial das construções primitivas).

De acordo com Veiga de Oliveira e Galhano, os abrigos “são construções sumárias e normalmente muito exíguas, de habitação temporária ou mesmo ocasional, em certos casos móveis, mal se podendo nos seus tipos rudimentares, falar de sistemas ou estilos com características regionais”<sup>24</sup>. O mesmo autor define as construções primitivas propriamente ditas como sendo “edificações fixas e para habitação ou utilização permanente ou normal, obedecendo a sistemas de construção bem definidos com nítida diferenciação tipológica ou regional”<sup>25</sup>.

Foi a partir do séc. XVI que se verificou, em Portugal, a evolução da arquitectura tradicional. Esta evolução correspondeu a um processo gradual, e só no séc. XX é que se deu a sua uniformização tipológica; as poucas diferenças tipológicas deviam-se ao contexto regional das habitações.

No que respeita aos abrigos, e tendo em conta os vestígios encontrados em Portugal, estes podem ser de três tipos distintos<sup>26</sup>:

- Abrigos naturais: cavernas, grutas e lapas;
- Abrigos semi-naturais: aproveitam parcialmente rochas para construir sob elas;
- Abrigos artificiais: estes podiam ser só em pedra, ou, em pedra e matérias vegetais, ou, exclusivamente em materiais vegetais.

Quanto às habitações primitivas, verificou-se que estas são uma evolução dos abrigos arcaicos e que, de acordo com Veiga de Oliveira e Galhano, proporcionaram as bases daquilo que é a arquitectura tradicional Portuguesa. Podem ser estabelecidos, essencialmente, quatro tipos de habitações primitivas:

- “- Construções com cobertura-parede, de planta circular (cónica) ou rectangular, em materiais vegetais;
- Construções inteiramente em materiais vegetais, de cobertura e parede diferenciadas, com planta circular (forma cilindro-cónica) ou rectangular;
- Construções com cobertura em materiais vegetais e paredes em pedra de planta circular, quadrada ou rectangular;

- Construções inteiramente em pedra, com cobertura em falsa cúpula e planta circular ou quadrada.”<sup>27</sup>

No momento em que as habitações primitivas começaram a apresentar formas compostas de maiores dimensões com compartimentações interiores, janelas e postigos, surgiu a arquitectura tradicional. Em Portugal existem múltiplas tipologias de habitação tradicional devido à topografia, ao clima, ao tipo de solo, aos materiais disponíveis, e ao contexto sócio-económico dos diferentes locais.

Uma preocupação fundamental nas habitações tradicionais enquadra-se na definição, aquando da compartimentação interior, de áreas de maior intimidade e conforto térmico. E, sempre que possível, atribuindo-lhe um sentido prático de modo a facilitar as suas vidas, resultando na formulação de um saber empírico.

## 2.4 - Os materiais utilizados na habitação

Desde os primórdios da pré-história que o Homem procurou abrigos que o protegessem do clima, da noite, dos animais, e, até mesmo de outros grupos humanos. Neste período ele terá recorrido a grutas naturais, as quais foi adaptando artificialmente para aumentar o espaço útil e limitar o acesso; foi destas adaptações no interior das grutas que terão surgido as primeiras construções leves no sentido de melhorar as condições de habitabilidade. Estas construções leves podem ser designadas de tendas, “a tenda é o abrigo mais antigo, só com exceção da caverna”<sup>28</sup>.

Talvez tenham sido as alterações climáticas que sucederam o período glacial a estimular o Homem a criar abrigos totalmente artificiais. As novas necessidades de adaptabilidade humana levaram a que o Homem desenvolvesse novas capacidades, entre as quais, a inteligência. O que levou à criação das ferramentas, do vestuário e dos abrigos; essenciais às migrações para procurar alimentos.

Ainda é possível encontrar alguns vestígios vernaculares de habitações, que variam ao longo dos tempos, mas, de grosso modo, possuem múltiplas composições:

- “Pequenos círculos de pedras empilhados, aparentemente para suportar ramos de árvore”<sup>29</sup> – Olduvai Gorge na África Central, cerca de 2 000 000a.C.;

- Poderiam utilizar as peles dos animais que caçavam para revestir as suas construções “realizadas utilizando ossos dos grandes animais como elementos estruturais”<sup>30</sup> – Bilzingsleben na Alemanha, datado entre 700 000 a 120 000a.C.;

- Tirando proveito das encostas, criavam uma base de suporte, recorrendo a pedras, para fixar os mastros de madeira os quais eram revestidos com peles de animais. Estas estruturas seriam ainda “subdivididas em duas salas, na maior das quais se encontrava uma fogueira”<sup>31</sup> – Nice em França, datado entre 500 000 a 400 000 a.C.;

- Após se proceder a uma escavação numa ladeira, colocava-se “uma estrutura de cobertura de madeira feita por troncos suportados em postes”<sup>32</sup>, as paredes junto ao solo eram feitas de pedras unidas com argila – Dolni Vestonice na antiga Checoslováquia, datado por volta de 23 000a.C.

Após a última era glacial, o Homem sedentarizou-se desenvolvendo meios de produção de alimentos (agricultura, e domesticação do gado). Os primeiros vestígios de fixações permanentes remetem para a Mesopotâmia, em que as construções seriam de pedra ou argila.

Os sistemas construtivos leves continuaram a ser utilizados, mais propriamente, em coberturas associadas a paredes pesadas. No caso da mesopotâmia, as paredes eram, como foi anteriormente referido, compostas por argila ou pedra e a cobertura era composta por troncos sobre os quais se colocavam ramos que seriam cobertos por argila.

Durante o período Romano, começaram a surgir, habitações multifamiliares de vários pisos compostas por sistemas construtivos mistos, em que, as paredes eram de tijolo, enquanto a cobertura e os pavimentos eram de madeira. Este tipo de sistema construtivo tornou-se numa referência, por toda a Europa, até à revolução industrial. Da qual surgiram estruturas construtivas com recurso a técnicas de engenharia avançadas, e que tinham como materiais de eleição, o ferro e o vidro. O século XX ficou marcado pelo uso do betão armado.

No caso de Portugal, também os sistemas construtivos foram condicionados pelo clima e pela disponibilidade das matérias-primas; pelo menos até à revolução industrial, pois, após esta, surgiram materiais de construção industrializados e verificou-se uma generalização do

transporte de pessoas e mercadorias. O que fez com que a questão económica ganhasse mais peso na selecção dos materiais a utilizar numa habitação.

De um modo geral, podemos diferenciar três tipos de sistemas construtivos de paredes tradicionais na arquitectura vernacular portuguesa<sup>33</sup>:

- Paredes pesadas: os materiais pesados estavam intimamente ligados ao local de construção, devido ao seu difícil transporte; nas zonas onde a pedra fosse escassa, as paredes seriam construídas em terra (o mais comum seria a taipa), este método construtivo era uma alternativa mais económica. As paredes pesadas poderiam ainda, para além da pedra e da taipa, ser compostas por adobe. Mas tanto o adobe como a taipa requerem cuidados construtivos relativos à água e à humidade;

- Paredes leves: estas são maioritariamente de madeira, com fundações em pedra. Seriam utilizadas em zonas onde a madeira fosse de fácil obtenção, e onde se verificasse uma escassez da pedra e da argila. Também são condicionadas pelo tipo de solo de pouca estabilidade, como é o caso do solo arenoso.

- Paredes mistas: recorrem à utilização da madeira em combinação com a pedra e/ou argila. A casa com fachada de tabique parece, em geral, ser mais antiga do que a de pedra.

A partir do século XX, vulgarizou-se a utilização do betão armado e do tijolo furado industrializado tanto nas paredes exteriores como nas paredes interiores; substituindo, assim, os materiais tradicionais. A globalização destes materiais levou à “perda gradual das identidades locais”<sup>34</sup> e à “depreciação dos materiais locais”<sup>35</sup>.

## Notas

<sup>1</sup> MUGA, Henrique – Psicologia da Arquitectura. [s.l.]: Gailivro, 2005, p.95.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> Retirado da seguinte pagina da internet: [www.arquitextos.com.br/arquitextos/arq000/esp156.asp](http://www.arquitextos.com.br/arquitextos/arq000/esp156.asp) (01/08/2009).

<sup>7</sup> Ver nota 6.

<sup>8</sup> Marcos Vitruvius Polião, em latim *Marcus Vitruvius Pollio*, foi um arquitecto e engenheiro romano que viveu no século I a.C. e deixou como legado a sua obra em 10 volumes, aos quais deu o nome de *De Architectura* (aprox. 40 a.C.) que constitui o único tratado europeu do período grego-romano que chegou aos nossos dias e serviu de fonte de inspiração a diversos textos sobre construções, hidráulicas, hidrológicas e arquitectónicas desde a época do Renascimento. Os seus padrões de proporções e os seus princípios arquitecturais: *utilitas*, *venustas* e *firmitas* (utilidade, beleza e solidez), inauguraram a base da Arquitectura clássica.

<sup>9</sup> RUA, Maria Helena - Os Dez Livros de Arquitectura de Vitruvius. Lisboa: Departamento de Engenharia Civil, Instituto Superior Técnico, 1998, p.30.

<sup>10</sup> Leon Battista Alberti (1404-1472), foi um arquitecto e teórico de arte: um humanista italiano, ao estilo do ideal renascentista, filósofo da arquitectura e do urbanismo, pintor, músico e escultor. Com o passar do tempo, os interesses de Alberti viraram-se, então, para a ciência e para a arte; leitor atento de Vitruvius, escreveu o seu célebre tratado *De re aedificatoria libri decem* tomando como

base de referência a arte da antiguidade.

<sup>11</sup> ALBERTI, Leon Battista *apud* [www.arquitextos.com.br/arquitextos/arq000/esp156.asp](http://www.arquitextos.com.br/arquitextos/arq000/esp156.asp) (01/08/2009).

<sup>12</sup> Antonio di Pietro Averlino (1400-1469), também conhecido por Filareto (em grego significa “amante da perfeição”). Foi arquitecto, escultor e teórico da arquitectura renascentista italiana.

<sup>13</sup> Andrea di Pietro della Gondolla, vulgo Palladio, (1513-1570), arquitecto italiano, ao longo das suas obras transparecem os ensinamentos de Vitruvius.

<sup>14</sup> Frontispício é a fachada de uma construção.

<sup>15</sup> Marc-Antoine Laugier (1713-1769), foi um padre jesuíta e um teórico da arquitectura.

<sup>16</sup> Entablamento, corresponde ao coroamento de uma ordem arquitectónica. É composto por arquitrave, friso e cornija.

<sup>17</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) foi um arqueólogo, filósofo, crítico de arte e político francês.

<sup>18</sup> Sir Banister Flight Fletcher (1866-1953), foi um arquitecto inglês, para além de historiador da arquitectura.

<sup>19</sup> Ver nota 6.

<sup>20</sup> Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares Filho (1907-) é um arquitecto brasileiro, considerado um dos nomes mais influentes na Arquitectura Moderna internacional. Foi pioneiro na exploração das possibilidades construtivas e plásticas do betão armado.

<sup>21</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) foi um arquitecto ligado à arquitectura revivalista do século XIX e um dos primeiros teóricos da preservação do património histórico.

<sup>22</sup> Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudónimo de Le Corbusier, (1887-1965) foi um arquitecto, urbanista e pintor francês de origem suíça. É considerado juntamente com Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Mies van der Rohe e Oscar Niemeyer, um dos mais importantes arquitectos do século XX.

<sup>23</sup> Ver nota 6.

<sup>24</sup> Tese: MEDONÇA, Paulo Jorge Figueira de Almeida Urbano - HABITAR SOB UMA SEGUNDA PELE: Estratégias para a Redução do Impacto Ambiental de Construções Solares Passivas em Climas

Temperados. Guimarães: Universidade do Minho – departamento de engenharia civil, 2005, p.52.

<sup>25</sup> *Idem*.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.53.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.34.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.35.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.36.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.46-51.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p.51.

<sup>35</sup> *Idem*.



O Homem, sempre sentiu que seria essencial fazer perdurar ao longo dos tempos tudo aquilo que contribuísse para a satisfação das suas necessidades, reparando tudo o que desempenhasse uma função específica. Numa fase inicial, a prioridade não era a de preservar e reparar aquilo que pudesse ser considerado como referência histórica, mas sim, a de reparar todos os objectos e edifícios que deixassem de desempenhar as funções para as quais teriam sido desenvolvidos, e sempre que se tornasse imperativo, estes seriam alterados de modo a melhor se adaptarem às necessidades. Isto deve-se ao facto de os edifícios não terem sido vistos, originalmente, como elementos representativos de valores históricos; estes eram reduzidos apenas às suas funções ou simbologias.

Durante o renascimento surge a consciência do passado, isso deveu-se talvez ao movimento cultural e artístico que procurava como base de inspiração e até mesmo imitação a antiguidade greco-romana. Como tal, são tomadas as primeiras medidas para tentar recuperar e preservar amostras de uma época anterior. Essas primeiras ideias de intervenção para preservar os achados clássicos surgem pela mão de Leon B. Alberti<sup>1</sup>.

O restauro, propriamente dito, deu os primeiros passos no séc. XVIII. Antes deste período, as intervenções nos edifícios tinham apenas três finalidades distintas: a de conservação; a de alteração de uso; e a de

renovação. Nenhum dos processos anteriormente referidos deve de ser designado de restauro.

O aparecimento das primeiras reflexões críticas do restauro nesta época, e não numa época anterior, deve-se ao desenvolvimento do interesse científico pelos monumentos, que se manifestou através de sucessivas descobertas arqueológicas, acabando por chamar a atenção para a existência de diferentes estilos de construção que caracterizam épocas distintas. Adquirindo-se deste modo os ideais de história e de cronologia assim como da necessidade de preservação.

Apenas no séc. XIX é que surgem as primeiras teorias e metodologias de restauro que conseguem criar linhas de conduta que se espalham por toda a Europa.

A primeira metade do séc. XIX ficou marcada por dois pensamentos teóricos, um era defendido por Viollet-le-Duc (1814-1879) – o “restauro estilístico” –; o outro, era defendido por Ruskin (1819-1900) – o “restauro romântico” –. Estes autores defendiam modos de abordagem completamente díspares, como iremos ver adiante.

De todos aqueles que deram continuação e impulsionaram a linha de pensamento de Ruskin, destaca-se William Morris<sup>2</sup>. Morris, divulgou as ideias de Ruskin em conferências e debates por toda a Europa. Foi o fundador da Sociedade de Protecção de Edifícios Antigos (1877), esta sociedade apoiava as ideias de Ruskin no âmbito da conservação dos

monumentos; defendendo a sua constante manutenção para evitar o restauro. Os membros desta sociedade chegaram a criticar e denunciar intervenções feitas na Europa em alguns monumentos e opuseram-se avidamente à realização de restauros, nasceu assim o “movimento anti-restauro”.

No final do séc. XIX destacou-se Camilo Boito (1835-1914) preconizando o “restauro científico ou filológico”; o qual procurou estabelecer o meio-termo entre as ideias de Viollet-le-Duc e de Ruskin, e definiu oito princípios para o restauro.

Na passagem do séc. XIX para o séc. XX, Luca Beltrami (1854-1933) manifestou as suas ideias através do “restauro histórico”.

No início do séc. XX, Gustavo Giovannoni (1873-1947) ganhou especial destaque dando continuidade, e uma nova amplitude, ao “restauro científico” de Camilo Boito. Esta teoria tornou-se especialmente popular no período de tempo entre as duas grandes guerras mundiais. Mas verificou-se que, após a segunda grande guerra, as ideias de Giovannoni não poderiam ser postas em prática nas vastas áreas destruídas pelos conflitos bélicos e pelos incêndios devido à sua excessiva lentidão e complexidade. Perante esta crise do restauro, foi essencial fundamentar o restauro na razão, distanciando-se do “restauro histórico” e do “restauro científico”.

Assim, para resolver esta crise, surge o “restauro crítico”, que rapidamente ganhou projecção e entre muitos dos seus adeptos e impulsionadores, destacou-se em especial, Cesare Brandi (1906-1988).

Após esta contextualização temporal, iremos expor de um modo mais específico as linhas de pensamento dos autores que obtiveram destaque ao longo do séc. XIX e do séc. XX para melhor entendermos as diferentes formas de pensar “o restauro”. Pois algumas destas teorias, e pensadores, revelaram-se bastante influentes e imprescindíveis para a elaboração das cartas, conferências e congressos alusivos ao tema do restauro, que não serão aqui abordados; pois o propósito é abordar os autores na sua individualidade e nas suas circunstâncias temporais para perceber o modo como se tornaram influentes e a dimensão dessa mesma influência, e contributo, em determinados acontecimentos.

Entre os autores que iremos de seguida referir, encontram-se Haussmann, Le Corbusier e Óscar Niemeyer. Muito sucintamente, optámos por lhes fazer uma referência neste capítulo com o intuito de dar a entender o outro lado de encarar o restauro e as circunstâncias em que estas ideias surgiram. Cada um deles teve que virar as costas ao restauro para defender os seus ideais; ideais esses que acabaram por marcar tanto as suas vidas como o seu legado para as futuras gerações. Iremos explicitá-los mais detalhadamente ao longo deste capítulo.

### 3.1 – Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, revelou-se importante no panorama do restauro por ter articulado “uma teoria cujos elementos estavam dispersos, tornando o restauro monumental como uma disciplina autónoma da concepção arquitectónica”<sup>3</sup>. Antes da articulação teórica de Viollet-le-Duc, não existiam critérios de intervenção totalmente definidos; existiam apenas múltiplas metodologias com fraca coerência teórica.

A procura por uma arquitectura moderna, levou a que, Viollet-le-Duc, apesar de sentir uma ligação ao passado considerava-o “sem vida”<sup>4</sup>, a motivação e nostalgia que ele sentia não era pelo passado, mas sim, pelo futuro. E, como será referido mais adiante, isto reflectiu-se no seu acto de pensar o restauro.

A arquitectura gótica era, para Viollet-le-Duc, um exemplo bem sucedido da “coerência absoluta entre a forma e o seu comportamento mecânico, como matéria, segundo o qual tudo está equilibrado, de modo que qualquer elemento que sofresse uma modificação obrigaria à mudança do todo”<sup>5</sup>. Um arquitecto, antes de proceder a uma intervenção, necessitaria de reconhecer e identificar esta coerência no objecto a intervir, para que o pudesse compreender verdadeiramente. Viollet-le-Duc, acreditava que graças a essa mesma coerência lógica seria possível

“refazer uma obra incompleta, ou com alterações posteriores, tendo por base as partes originais ainda intactas”<sup>6</sup>.

Portanto, para Viollet-le-Duc, o acto de restaurar um monumento “não é conservá-lo, repará-lo o ou refazê-lo, é restabelecê-lo num estado de plenitude que poderá não ter existido em nenhum momento”<sup>7</sup>. Este modo de encarar o restauro pode restabelecer ao objecto um valor histórico, mas nunca lhe poderá restituir a sua historicidade. A própria autenticidade do objecto, após intervencionado, revela-se como sendo subjectiva.

Apesar dos princípios de coerência e lógica, Viollet-le-Duc, reconhece a importância de uma inspiração pessoal, essencial para que o arquitecto restaurador se pudesse colocar “no lugar do arquitecto primitivo e supor como é que este, se voltasse ao mundo, reagiria perante o mesmo problema”<sup>8</sup>. Portanto, o restaurador, deveria colocar-se na pele do autor e realizar a intervenção conforme o plano original; acrescentando ornamentações e estruturas que acreditasse estarem previstas originalmente, e destruindo tudo aquilo que fosse considerado como sendo vícios e marcas de outras épocas.

Este tipo de restauro adquire a designação de restauro estilístico, ou ainda, de unidade de estilo. E é, desde início, angariador de bastantes seguidores por toda a Europa, que se tornaram “arquitectos-restauradores-criativos, sem terem as capacidades e conhecimentos do

mestre, caem inevitavelmente em excessos, procurando reconstruir e completar os monumentos segundo hipotéticos planos teoricamente imaginados”<sup>9</sup>.

### 3.2 – John Ruskin (1819-1900)

Os ideais de Ruskin desde o início que se contrapuseram aos do restauro estilístico de Viollet-le-Duc.

“Ruskin rejeitava a industrialização e seus efeitos, pugnando por um retorno às formas góticas”<sup>10</sup>.

A seu ver, o elo de ligação com o passado estava na arquitectura; e através dela poderíamos conservar essa ligação, impedir o esquecimento, e deste modo garantir a identidade. Ruskin descrevia os edifícios, construídos na sua época e que empregavam os princípios do gótico, como sendo “uma caricatura dos nobres edifícios de épocas passadas”<sup>11</sup>. Chegou mesmo a estabelecer uma comparação entre a arquitectura do Homem medieval e a do Homem seu contemporâneo, e concluiu que a arquitectura medieval remete para a unidade e totalidade; em oposição à fragmentação e alienação da arquitectura da sua época.

Ruskin, define o restauro como sendo “a máxima destruição que um edifício pode sofrer; destruição, essa que não permite a junção dos restos; e é acompanhada por uma falsa descrição do objecto destruído”<sup>12</sup>. A arquitectura é uma autêntica fonte histórica, que não pode ser tocada para evitar que seja corrompida, e assim preservar a memória e identidade do nosso ser.

Chegou mesmo, a argumentar, que os monumentos são “uma dádiva de Deus, a qual nos compete, apenas, administrar e assegurar a sua transição à geração seguinte, criando, assim, uma dupla responsabilidade com o passado e com as gerações vindouras”<sup>13</sup>. Ou seja, a responsabilidade da sociedade, não é a de restaurar, mas sim, a de preservar os edifícios recorrendo apenas a uma correcta e constante manutenção dos mesmos.

O restauro é subjectivo e baseado em conjecturas; um edifício antes ser vítima do restauro, possuía alguma vida e um sugestivo mistério daquilo que ele terá sido e daquilo que ele perdeu, as suas linhas foram trabalhadas pelo tempo. Ruskin, não acreditava que nada disto existia na nova forma, resultante do restauro.

Ele, vê os edifícios como sendo seres biológicos, e, como tal, possuidores de “um nascimento, um tempo de vida e uma inevitável morte”<sup>14</sup>; ao olhar deste, é tão impossível restaurar um edifício, do mesmo modo que é “impossível erguer os mortos”<sup>15</sup>. Não se pode recriar o espírito que foi atribuído a uma obra pelo seu criador, pode apenas ser atribuído um novo espírito, de uma outra época, o que resulta assim num novo edifício.

Nasceu assim o restauro romântico, pelos ideais de Ruskin; e que, revelando-se como sendo anti-restauro, serviram ainda de referência

e fundamentação do movimento anti-restauro disseminado por William Morris.

### 3.3 – Camilo Boito (1835-1914)

Segundo Camilo Boito existem duas etapas no acto de restaurar: a artística e a histórica. Na etapa artística o monumento é considerado como sendo único e é valorizada a sua forma inicial; para a etapa histórica é considerada a própria história do monumento e são estabelecidas análises paralelas a monumentos semelhantes, da mesma época, com a finalidade de preencher lacunas de informação.

Quando os factos históricos e os factos artísticos se encontram em sintonia, pode-se dar por concluída a procura de informação, mas quando estes apontarem para circunstâncias dispares a demanda pela informação pode-se tornar complexa e demorada, e só termina quando se puder afirmar com total certeza qual dos dois é o correcto. Assim, o processo arqueológico torna-se mais cuidadoso e com uma base experimental, permitindo que o monumento “fale”. Boito defendia que para que o resultado final fosse bem sucedido, não se poderia assumir qualquer tipo de verdade absoluta, tudo teria que ser confirmado e reconfirmado tanto no terreno como através de documentos e crónicas, não se limitando à construção – assim, surgiu o restauro científico, mais propriamente, o restauro filológico.

Não nos devemos guiar pela nossa imaginação e muito menos por indícios subjectivos, pois facilmente poderíamos cometer erros

arqueológicos impróprios tendo como consequência a destruição total ou parcial das características do monumento. Para evitar essa mesma destruição, este argumentava que, mais valia deixar o edifício morrer (evitando qualquer tipo de intervenção) do que correr o risco de o destruir.

Camilo Boito promovia a valorização de cada um dos fragmentos do monumento pois estes remetiam a uma ligação directa à visão original do artista criador, o monumento genuíno. Cada fragmento deveria de ser minuciosamente tratado e analisado, e o restauro deste deveria consistir numa exacta representação dos elementos em falta para complementarem os fragmentos existentes; sendo utilizada a mesma técnica, a mesma destreza e os mesmos materiais. Este processo requeria muita paciência e dedicação durante o acto de conservar, de forma a preservar o aspecto artístico e pitoresco. Quando se concluía que não era possível preservar o aspecto artístico e pitoresco, mas, que seria necessário realizar algum tipo de intervenção, esta intervenção teria de ser facilmente identificada como sendo actual e não como uma obra antiga.

Ao longo dos seus estudos, Boito estabeleceu e propôs oito princípios para a prática do restauro arquitectónico:

- “1- Diferenciação de estilo entre o antigo e o novo;
- 2- Diferenciação de materiais e seu emprego;

3- Supressão de molduras e decoração nas partes novas;

4- Exposição das partes materiais que foram eliminadas, num espaço contíguo ao monumento restaurado;

5- Incisão de uma marca convencional nas partes novas onde se trabalhou, para facilitar a identificação;

6- Memória descritiva de todo o processo de intervenção no monumento;

7- Descrição e fotografias das diversas fases dos trabalhos depositadas no próprio monumento, ou num lugar público próximo, ou ainda a publicação de todo o material;

8- Notoriedade visual das acções realizadas.”<sup>16</sup>.

Os princípios atrás referidos, funcionaram como “a primeira *carta de restauro*, e estão na base dos princípios fundamentais das *Cartas de Roma* (1931)<sup>17</sup> e de *Atenas* (1933)<sup>18</sup><sup>19</sup>.

### 3.4 – Luca Beltrami (1854-1933)

Aluno de Camilo Boito, Beltrami destacou-se na área do restauro por se basear na veracidade histórica e nos documentos alusivos ao objecto em causa, é um dos poucos que se preocupa com o contexto do monumento, o seu “tecido”, tendo em consideração o registo histórico da vida do edifício em vez de se guiar pelo restauro arbitrário.

Beltrami valorizava a individualidade de cada intervenção, em oposição à utilização de critérios gerais. Negava a demanda por modelos ideais e utópicos, para ele todo o trabalho de restauro teria que ser fundamentado com um “rigoroso conhecimento documental”<sup>20</sup>; esse conhecimento seria obtido apenas recorrendo a fontes escritas e iconográficas alusivas ao objecto em causa, assim como a uma análise profunda da obra a intervir.

Este tipo de restauro, designado por restauro histórico, apresentava-se promissor do ponto de vista teórico. Mas na prática revelou-se completamente desastroso, pois a subjectividade acabava por se apoderar da intervenção através das más interpretações das diferentes fontes utilizadas para formular o tal “rigoroso conhecimento documental”<sup>21</sup>. A questão da subjectividade presente neste tipo de recuperação acentua-se quando se verifica que as próprias fontes consultadas poderiam apresentar uma elevada falta de rigor.

Apesar dos pontos negativos desta metodologia de recuperação, é de todo o interesse referir, que esta se revelou marcante, por ter chamado à atenção para a importância da “individualidade de cada monumento a restaurar exigindo a compilação de documentos para o total conhecimento da sua história e da sua vivência”<sup>22</sup>.

### 3.5 – Gustavo Giovannoni (1873-1947)

No final do séc. XIX a sociedade debatia-se, entre outras temáticas, com a valorização do conjunto urbano antigo. Para alguns autores, como Ruskin e Morris, estes conjuntos urbanos seriam a “memória do passado”<sup>23</sup> (em detrimento do valor histórico) não sendo admissíveis quaisquer transformações; enquanto para outros autores, como Viollet-le-Duc, “a cidade é tida como objecto de arte, comparável a uma obra de arte conservada em museu”<sup>24</sup> em que, como tal, é aplicada uma concepção de conservação urbana de natureza museológica.

É neste contexto que surge o trabalho de Giovannoni, procurando estabelecer um consenso entre “o valor museológico e o valor de uso dos conjuntos urbanos antigos e integrá-los numa concepção geral de organização do território”<sup>25</sup>. Revela-se como sendo um opositor do isolamento urbano dos monumentos, provocado pela eliminação de elementos urbanos contíguos aos mesmos, e opõe-se ainda, à falta de estima pelos conjuntos urbanísticos e pela “arquitetura menor”<sup>26</sup>. Giovannoni alertou para a relação histórica que existente entre o monumento e a sua envolvência, por outras palavras, o seu ambiente; ele estabeleceu que os tecidos urbanos são “portadores de valores artísticos e históricos, ao mesmo tempo que reconhece a sua função catalisadora para a invenção de novas configurações espaciais”<sup>27</sup>. Foi tendo em conta

estes preceitos, associados com os princípios do restauro científico de Boito, que Giovannoni definiu uma doutrina sofisticada de conservação e restauro do património urbano.

Combateu a incipiente e revolucionaria arquitectura moderna, pois não a via como sendo apta a integrar os bairros antigos. Pôs ainda em prática planos de saneamento e restauro de áreas urbanas nas quais eliminava aquilo que via como sendo reformas inadequadas ou edifícios degradados de modo a que o lugar recuperasse a sua própria condição primitiva, tendo ainda em vista boas condições de higiene e de funcionamento.

Em termos práticos, o trabalho de Giovannoni “revelou-se difícil, contraditório e cheio de equívocos imprevistos.”<sup>28</sup>. No entanto, as reflexões de Giovannoni (influenciado pelos conceitos de Boito) estão na base dos princípios fundamentais das *Cartas de Roma* (1931)<sup>29</sup>, *de Atenas* (1933)<sup>30</sup> e de *Veneza* (1964)<sup>31</sup>; o seu trabalho acabou ainda por estimular a criação de “organismos internacionais de salvaguarda do património arquitectónico nascidos, sobretudo no Pós-Segunda Guerra, como a UNESCO (1946)<sup>32</sup>, e o ICOMOS<sup>33</sup> e de muita da legislação moderna de alguns países.”<sup>34</sup>.

### 3.6 – Cesare Brandi (1906-1988)

Cesare Brandi, apologista do restauro crítico, defendia que numa fase inicial seria essencial que o restaurador determinasse qual o valor do monumento, ou seja, se este era, ou não, uma obra de arte. Este primeiro acto, por parte do restaurador, revela-se importante pois toda a obra de arte possui, por um lado, uma “instância estética que corresponde ao facto basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte”<sup>35</sup>; e por outro lado, uma “instância histórica que lhe compete como produto humano realizado em um certo tempo e lugar e que em certo tempo e lugar se encontra”<sup>36</sup>.

Deste modo, Brandi definiu o restauro, como sendo “o momento metodológico de reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”<sup>37</sup>, e mais adiante acrescenta, “a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo”<sup>38</sup>. Iremos, ao longo deste texto, aclarar esta definição.

“Restaura-se somente a matéria da obra de arte”<sup>39</sup>, foi um dos axiomas que Brandi estabeleceu. Com o qual, pretende assumir que a matéria da obra de arte, no caso do restauro, está interligada com o

tempo (historicidade) e o lugar. De um modo mais preciso, é correcto afirmar, que, essa mesma matéria corresponde à estrutura e ao aspecto do edifício.

É, de todo a conveniência do restaurador, preservar a unidade potencial do edifício. E como tal, Brandi, defende que apesar de um edifício se encontrar fisicamente fragmentado será necessário restitui-lhe a “unidade potencial originária que cada um dos fragmentos contém”<sup>40</sup>, do ponto de vista formal. O edifício é um todo, singular, logo, não se deve de intervir recorrendo a analogias; pois essas analogias irão ter como consequência directa um “falso histórico e uma ofensa estética”<sup>41</sup>. Neste sentido, foram desenvolvidos três princípios:

- “A integração deverá de ser sempre e facilmente reconhecível; mas sem que por isso se venha a infringir a própria unidade que se visa a reconstruir”<sup>42</sup>;

- A matéria de que resulta a imagem é “insubstituível só quando colaborar directamente para a figuratividade da imagem como aspecto e não para aquilo que é estrutura”<sup>43</sup>;

- “Qualquer intervenção de restauro não torne impossível, mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras”<sup>44</sup>.

Brandi, alerta, ainda, para o perigo das lacunas. Estas, sendo uma interrupção do tecido figurativo da obra de arte, podem levar a que sejam inseridas na obra de arte elementos incorrectos que comprometem a veracidade da obra. É preferível deixar um vazio, do que, acrescentar um corpo estranho.

O restauro deve captar os momentos que caracterizam o tempo histórico da obra de arte. Para que seja legítimo, o restauro, não deverá “presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história”<sup>45</sup>. Houve autores, ao longo dos tempos, que defenderam o restauro tendo como propósito final o momento de criação original; e a estes, Brandi, dirige-se, afirmando, que esta “é a mais grave heresia da restauração: é a restauração fantasiosa”<sup>46</sup>. É, de todo o interesse, respeitar a historicidade da obra de arte, e ter sempre em conta que o restauro também é um acto humano, e que se insere no processo de transmissão da obra para o futuro.

É com frequência, que o restaurador se depara com adições e “refazimentos” nos edifícios em que intervêm. Tornando-se necessário “examinar a legitimidade ou não da conservação ou da remoção das adições e dos refazimentos, do ponto de vista histórico, ver até que ponto valem a razão histórica e a razão estética, e buscar uma linha sobre a qual conciliar uma eventual discrepância”<sup>47</sup>.

Portanto, no ponto de vista histórico, as adições sofridas por uma obra de arte são um testemunho da actividade humana, como tal, tem o direito de ser conservada; a sua remoção resulta na destruição de um documento histórico. Sempre que se optar pela remoção, esta terá que ser justificada e deverão de ser mantidos vestígios desta no edifício. Mas não nos devemos esquecer, que, é “um modo de falsificar a história se se privam os testemunhos históricos, por assim dizer, da sua antiguidade”<sup>48</sup>. Mais adiante, Brandi, explica que a obra de arte adquire valor através da actividade humana, e das conseqüentes adições (estas podem completar ou desenvolver a arquitectura de forma a adaptá-la a novas funções); não apenas pelo valor intrínseco da própria matéria.

No que toca aos “refazimentos”, o caso pode mudar de figura. Apesar do “refazimento” também ser um testemunho da actividade humana, e, por isso, merecer um lugar na história; o “refazimento” tem por base um processo criativo análogo ao processo criativo original de um determinado edifício, que remete para duas conseqüências:

- Para se misturar com o edifício antigo. Nesta situação pode ser encarado um “testemunho autêntico do presente de um fazer humano, e, como tal, monumento não dúbio de história”<sup>49</sup>, logo, possui toda a legitimidade de existir;

- Para anular o tempo que os separa. Compreende-se, assim, que o “refazimento” represente “um falso histórico e não pode jamais ser admissível”<sup>50</sup>.

Do ponto de vista da instância estética, a artisticidade perde-se, quando os vestígios que compõe uma obra de arte estão perdidos. Logo, qualquer tentativa de estabelecer uma aproximação à unidade potencial da obra de arte é vista como “uma cópia ou um falso de si própria”<sup>51</sup>. Quando o ambiente, de um edifício que se encontre em ruína, atinge uma acomodação; esta não deve de ser destruída, nem para a história nem para a arte. Tornando-se imperativo conservar esse mesmo estado de ruína.

Voltando à questão da adição, mas, agora sobre o ponto de vista da artisticidade. As adições devem de ser removidas, o que conduz a um conflito com o ponto de vista histórico, e, para obter, uma justa resolução, é necessário compreender que, a essência da obra de arte é a arte por si mesma; e o factor histórico vem em segundo plano. Como tal, e sempre que se verificar este conflito, as adições devem, de facto, de ser removidas; mas nunca antes, se possível, de serem devidamente documentadas e conservadas à parte, permitindo a recordação da sua passagem histórica.

Quanto ao “refazimento”, o ponto de vista da artisticidade determina que, se, este promova “o alcançar de uma nova unidade artística, o refazimento deverá ser conservado”<sup>52</sup>. No caso de se concluir que o “refazimento” não é admissível, mas, no entanto, não pode ser removido por “ter levado à destruição parcial de alguns aspectos do monumento que teriam permitido a sua conservação como ruína, ou a integração na sua unidade potencial”<sup>53</sup>, então, Brandi salienta que, este terá que ser conservado mesmo se prejudicial ao monumento.

Nenhum dos pontos de vista, o histórico e o estético, aceita a legítima substituição do original por uma cópia; a não ser, que, a cópia possua apenas uma função integrativa, sendo, assim, despojada de valor próprio. “A cópia é um falso histórico e um falso estético e por isso pode ter uma justificação puramente didáctica e rememorativa, mas não se pode substituir sem dano histórico e estético ao original”<sup>54</sup>.

Brandi, salienta ainda a importância da espacialidade do edifício, ou seja, a sua envolvente; pretende que seja tido em consideração tudo aquilo que possa vir a ser um obstáculo à afirmação do monumento no seu espaço físico.

Os conceitos teóricos de Brandi deram origem à *Carta de Restauro* (1972)<sup>55</sup>.

### 3.7 – Haussmann (1809-1891)

O centro de Paris, antes da intervenção de Haussmann, era tipicamente medieval. Composto por diversos bairros irregulares e insalubres; ruas estreitas e sinuosas, as ruas relativamente mais largas encontravam-se ocupadas pelo comércio; com muito poucas condições de higiene; os bairros eram habitados por uma população descrita aos olhos da época, como sendo marginal e doentia; em termos económicos, nestas áreas predominava o comércio tradicional e a prostituição. A elevada pressão demográfica nesta parte da cidade acentuava estes problemas, pois correspondia ao aumento directo do tráfego, e isso dificultava bastante as actividades de comércio e indústria; deste modo os promotores procuravam áreas mais periféricas para implementar os seus negócios enquanto o centro ficava cada vez mais menosprezado, menos dinamizado e perdendo a classe burguesa. Os edifícios no centro de Paris eram altos, o que dificultava, tanto a exposição solar das ruas, como a sua ventilação; contribuindo para a redução das condições de higiene. As diversas tentativas de atrair uma população mais abastada falharam, pelas razões anteriormente expostas, assim, como pelo facto dos membros desta classe social dispensarem esta mistura social.

Antes de Haussmann foram sugeridos diversos modos de resolver esta problemática, entre os quais:

- A adoção do “modelo nórdico”<sup>56</sup>, que consistia em reduzir a altura dos edifícios e destinar o centro de Paris a uma população majoritariamente burguesa, preservando assim a malha medieval;

- Durante o mandato do presidente da câmara Chabrol, foi elaborado um estudo onde era proposto o alargamento das vias, e a tentativa de as tornar mais lineares de forma a melhorar as condições de higiene, melhorar a circulação e estimular o comércio. Procurava-se também voltar a chamar para o centro as classes mais abastadas, em detrimento da população que lá se encontrava (pobre e menos empreendedora) e que seria transferida para áreas mais periféricas<sup>57</sup>;

- Seguiu-se o presidente da câmara Rambuteau, que demonstrou uma atitude em muito diferente da praticada no que toca à questão do centro de Paris. Salientava a importância de “compreender e respeitar a particularidade do tecido social do centro, lembrando que a sua densidade particular era um fenómeno muito recente devido, nomeadamente, à febre de construções

públicas e privadas que tinha destruído numerosas zonas verdes que antigamente animavam o espaço local”<sup>58</sup>.

Foi neste contexto que Haussmann estabeleceu cinco objectivos essenciais para a realização do seu trabalho: facilitar a circulação no interior da cidade; eliminar a insalubridade e degradação dos bairros; criar espaços abertos e arborizados e uma nova arquitectura urbana para uma imagem geral de modernidade; revalorizar e reenquadrar os monumentos através de eixos viários e perspectivas urbanas; destruir as áreas de potenciais conflitos entre a população e os militares (visto que na época, Paris, era assolada por uma frequente vaga de violência e os populares utilizavam as ruas medievais para se barricarem).

Assim sendo, o seu trabalho de reforma urbana pode ser repartido em duas fases distintas:

- Numa primeira fase, expulsou a população que se encontrava no centro de Paris, demoliu os edifícios que lá se encontravam acabando assim por destruir a malha medieval;

- Numa segunda fase, Haussmann, recorrendo à geometria, criou avenidas largas e rectas – *boulevard* –, implementou praças e definiu quarteirões. Procurou

homogeneizar a arquitectura, utilizando edificios monumentais para marcar determinadas perspectivas a partir das avenidas.

### 3.8 – Le Corbusier (1887-1965)

Nascido na Suíça, viajou bastante procurando contactar com diferentes estilos arquitectónicos de diferentes épocas e extraindo destes aquilo que ele considerava como sendo essencial e intemporal, em detrimento da herança histórico-nacionalista.

Corbusier, grande defensor da arquitectura análoga à máquina, valorizava a mesma como sendo um modo de evitar a revolução – tal como a máquina, a arquitectura deveria de ser uma ferramenta da sociedade com a finalidade de melhorar a qualidade de vida das populações.

Na época em que formulam os seus pensamentos arquitectónicos a sociedade encontrava-se num processo de mutação, devido ao surgimento de máquinas como é o caso dos aviões, automóveis e navios. Estes novos meios de locomoção reduziram o espaço temporal entre os diferentes pontos espaciais e, como tal, afectaram o próprio modo da sociedade encarar as distâncias a percorrer assim, como as suas necessidades diárias. Nesta lógica de pensamento, Corbusier, apercebeu-se que a arquitectura e o urbanismo não estavam preparados para receber esta evolução social e tecnológica e, se nada fosse feito, iriam surgir múltiplas consequências negativas tendo como expressão máxima a revolução. Neste período, os centros históricos das grandes cidades

apresentavam-se caóticos e manifestavam aquilo que Corbusier via como sendo os primeiros sintomas de inconformidade: fraco isolamento acústico dos edifícios; as habitações assemelhavam-se a casernas; ausência de contacto com a natureza; as ruas revelavam-se perigosas e barulhentas; a insalubridade; a falta de ar puro. Por outras palavras, Corbusier via a cidade como estando inadaptada às novas necessidades humanas impelidas pela sociedade mecanicista.

Em “Maneira de Pensar o Urbanismo” (1946), o autor refere que a sociedade já perdeu as suas tradições (na década de 40), a partir desse momento ela caminhou no sentido de formar uma “nova civilização mecanizada”<sup>59</sup>, ele defende isto afirmando que o artesanato é substituído pela indústria; o artesão pela máquina; verifica-se o rompimento da unidade familiar; a ruptura das bases tradicionais das relações humanas. E termina afirmando que “hoje o homem que consome já não conhece aquele que produziu”<sup>60</sup>.

Neste período de tempo surgiram novas técnicas, novos métodos, novos materiais e tudo isto levou a novas soluções arquitectónicas que permitiam melhorar as condições de vida. Já não era necessário utilizar espessas paredes exteriores para suportar os diferentes pavimentos, estas agora poderiam ser apenas uma pele que revestia os edifícios, ampliando mais os espaços interiores; tornou-se desnecessário o alinhamento das divisórias interiores ao longo dos diferentes pisos, os

espaços poderiam ser, de agora em diante, mais amplos (afectados apenas por pilares e vigas) o que favorecia a qualidade do ar e a iluminação natural. Estes avanços tornaram a arquitectura tradicional obsoleta, e respondiam de um modo mais bem sucedido às novas necessidades, ou pelo menos, era assim aos olhos de Corbusier.

Como tal, este propunha, sem qualquer receio, a demolição de vastas áreas dos centros históricos das cidades que não correspondessem às novas necessidades. E para as quais seria proposto um novo urbanismo que primasse pelo sol (este deveria penetrar no interior de cada moradia); pela vegetação (iria assegurar a qualidade do ar, e permitiria um contacto com a natureza; e pelo espaço (este deveria transmitir liberdade, de forma a melhorar os efeitos psicofisiológicos dos moradores). Seriam apenas preservados os edifícios de maior interesse histórico e estético, e as suas envolventes seriam destinadas a espaços verdes.

Neste novo urbanismo, tudo é pensado de acordo com a era maquinista e os seus respectivos avanços tecnológicos mediante as diferentes funções.

### 3.9 – Óscar Niemeyer (1907- )

No início da sua vida profissional, Niemeyer, talvez por influência directa de Rodrigo M.F. de Andrade (para quem trabalhou) foi, gradualmente, assumindo um papel de defensor da antiga arquitectura brasileira, que resultou da colonização do Brasil por parte dos Portugueses. Ele conhecia as origens dessa antiga arquitectura, o modo como ela foi vivenciada ao longo dos tempos, os materiais e as técnicas construtivas assim como as poucas variações que ocorreram em relação ao estilo original.

Niemeyer afeiçoou-se de tal maneira a esta arquitectura, que passou a vê-la como sendo algo único e próprio do Brasil, “a arquitectura brasileira do tempo colonial”<sup>61</sup>. Esta aceitação tornou-o muito pouco receptivo à antiga arquitectura dos países Europeus, com a excepção da antiga arquitectura Portuguesa.

Mas, após a disseminação do betão armado, das estruturas independentes e dos painéis de vidro a arquitectura adquiriu uma nova escala. Esta nova arquitectura, através das suas grandes torres, afectou a antiga arquitectura colonial atribuindo-lhe uma escala menor e uma incompatibilidade perante as novas volumetrias, as novas técnicas e os novos materiais. O que fez com que Niemeyer se apercebesse de que

seria uma “prova de timidez lamentável”<sup>62</sup> recuar no tempo e insistir numa arquitectura desactualizada.

Do passado, devem ser apenas recordadas as lições de arquitectura. Niemeyer opõe-se aqueles que aplicam nos novos edifícios elementos correspondentes a outras épocas, referindo que isso é apenas “repetir o pós-modernismo que não aceitamos”<sup>63</sup>. A arquitectura brasileira, deve ser “criativa, diferente, livre desse passado distante, apoiada na técnica mais avançada, vazada como o clima permite, deixando sempre um espaço para a imaginação do arquitecto”<sup>64</sup>.

Ou seja, Niemeyer quebra a relação com o passado, deixou de acreditar na arquitectura antiga pois esta está desactualizada no que respeita aos novos materiais, às novas técnicas, aos novos conhecimentos e tecnologias que permitem ao arquitecto assumir uma liberdade, quase sem limites, no acto de criar e construir.

## Notas

<sup>1</sup> Leon Battista Alberti (1404-1472), foi um arquitecto e teórico de arte: um humanista italiano, ao estilo do ideal renascentista, filósofo da arquitectura e do urbanismo, pintor, músico e escultor. Com o passar do tempo, os interesses de Alberti viraram-se, então, para a ciência e para a arte; leitor atento de Vitruvio, escreveu o seu célebre tratado *De re aedificatoria libri decem* tomando como base de referência a arte da antiguidade. Baseava-se na música, nos números e na harmonia das proporções; concebia o edifício como um todo, solidário em cada um de seus elementos.

<sup>2</sup> William Morris (1834-1896), foi um dos principais fundadores do Movimento das Artes e Ofícios britânico. Ele era pintor, escritor de poesia e ficção e um dos fundadores do movimento socialista na Inglaterra. Tudo fez para apoiar e divulgar os ideais de Ruskin.

<sup>3</sup> NETO, Maria João Baptista – Memória, Propaganda e Poder – O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960). Porto: FAUP Publicações, 2001, p.41.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.42.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.43.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.44.

<sup>11</sup> RUSKIN, John – Ruskin Today. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1964, p.233.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.249.

<sup>13</sup> NETO, Maria João Baptista, *op. cit.*, p.44.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.45.

<sup>15</sup> RUSKIN, John, *op. cit.*, p.249.

<sup>16</sup> NETO, Maria João Baptista, *op. cit.*, p.49.

<sup>17</sup> A Carta de Roma, 1931, procura extrair conjunto de ensinamentos concretos para validar e precisar uma teoria do restauro ainda não estabelecida, à data, de maneira contínua nas deliberações do Conselho Superior e na maior parte das Direcções das Superintendências de Antiguidade e de Arte Medieval e Moderna

<sup>18</sup> A Carta de Atenas, é o manifesto urbanístico resultante do IV Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), realizado em Atenas em 1933. Trata da chamada *Cidade Funcional*, prega a separação das áreas residenciais, de lazer e de trabalho, propondo, no lugar do carácter e da densidade das cidades tradicionais, uma cidade-jardim, na qual os edifícios se localizam em áreas verdes pouco densas.

<sup>19</sup> NETO, Maria João Baptista, *op. cit.*, p.51.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.47.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.52.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.53.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.54.

<sup>29</sup> Ver nota 17.

<sup>30</sup> Ver nota 18.

<sup>31</sup> A Carta de Veneza, 1964, começa por definir monumento como sendo não só a criação arquitectónica mas também o meio envolvente, desde que nele estejam contidas manifestações de uma

civilização particular ou acontecimento histórico. Refere, também, que na sua conservação e restauro devem ser usadas todas as ciências e técnicas que possam contribuir para o estudo e protecção do património. No ponto seguinte, diz da essência do monumento, que não deve ser alterada aquando das operações de conservação, pelo que o mesmo não deve ser retirado do seu "meio" nem tão pouco ser despojado de alguma das suas partes. No que respeita ao restauro, o mesmo deve ser feito respeitando os materiais originais e a documentação existente, bem como ser precedido e acompanhado por um estudo arquitectónico e histórico do monumento. Devem também ser tidas em conta todas as contribuições das várias épocas para o monumento. Neste campo, o documento diz ainda que todos os elementos necessários acrescentar devem integrar-se na essência do monumento mas, ao mesmo tempo, ser passíveis de distinção para que não "falsifiquem" a obra. Quanto ao item das escavações arqueológicas, o documento diz-nos que estas devem ser feitas de acordo com os princípios internacionais a aplicar em matéria de escavações arqueológicas da Unesco de 1956. Por fim, o documento diz que todos os trabalhos de conservação, restauro ou escavações devem ser acompanhados de um registo sob forma de relatório e ilustrados com desenhos e/ou fotografias e ser sempre que possível publicado. Neste documento está visivelmente presente a preocupação não só com o monumento mas também com o seu meio envolvente como parte integrante deste, para além da necessidade de documentar todo o processo de conservação ou de estudo do

monumento para eventuais futuras intervenções.

<sup>32</sup> A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) foi fundada em 1945 com o objectivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante a educação, a ciência, a cultura e as comunicações. As actividades culturais procuram a salvaguarda do património cultural mediante o estímulo da criação e a criatividade e a preservação das entidades culturais e tradições orais, assim como a promoção dos livros e a leitura.

<sup>33</sup> O Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, também conhecido como ICOMOS, é uma associação civil não-governamental, sediada em Paris, França, ligada à ONU, através da UNESCO. O ICOMOS foi fundado em 1965, como resultado da *Carta de Veneza* de 1964. É responsável por propor os bens que recebem o título de Património Cultural da Humanidade.

<sup>34</sup> NETO, Maria João Baptista, *op. cit.*, p.54.

<sup>35</sup> BRANDI, Cesare – Teoria da Restauração. São Paulo: ateliê editorial, 2005, p.29.

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Ibidem*, p.30.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p.33.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.31.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.46.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.47.

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.48.

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.61.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p.60.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p.70.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.72.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.74.

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> *Ibidem*, p.78.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.88.

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> A Carta de Restauro, 1972, tem como finalidade todas as intervenções de restauro em qualquer obra de arte. A consciência de que as obras de arte - entendidas na acepção mais vasta que vai do ambiente urbano aos monumentos arquitectónicos e às da pintura e da escultura, e do remanescente paleolítico às expressões figurativas das culturas populares - devam ser tuteladas de modo orgânico e igual, leva necessariamente à elaboração de normas técnico-jurídicas que sancionem os limites dentro dos quais deve ser entendida a conservação,

seja como salvaguarda e prevenção, seja como intervenção de restauro propriamente dita.

<sup>56</sup> CORDEIRO, G. Índias; VIDAL, Frédéric – A Rua: espaço, tempo, sociabilidade. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p.27-44

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Ibidem*, p.34.

<sup>59</sup> CORBUSIER – Maneira de Pensar o Urbanismo. Sintra: Publicações Europa-America, 1995, p.27.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.26.

<sup>61</sup> NIEMEYER, Óscar – Conversa de Arquitecto. Porto: Campo das Letras, 1997, p.37.

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> *Ibidem*, p.38.



#### 4.1 – Metamorfose teórica

No contexto do restauro em Portugal, segundo Maria Helena Maia, a imprensa periódica da década de 1830 a 1840 desempenhou um papel crucial na divulgação e captação da atenção pública para a questão da preservação do património, tendo adquirido especial destaque, entre vários autores, os textos publicados de Almeida Garrett e os de Alexandre Herculano. Ambos os autores tinham a noção de perda eminente do património histórico.

Alexandre Herculano, foi o primeiro a definir um texto coerentemente estruturado e no qual são lançadas as bases teóricas para o discurso patrimonial Português. Este texto defendia: “a escolha da Idade Média como referência principal a conservar; defesa do gótico face ao clássico; sobrevalorização das formas da arquitectura primitiva; denuncia da destruição operada sobre os nossos monumentos fruto essencialmente de três factores: o abandono, a adaptação a novas funções e as intervenções classicizantes posteriores à construção original; apelo à conservação dos monumentos; recurso à referência aos países de exílio (Inglaterra e França) como exemplo e pressão no sentido de reforçar as suas posições e definição da noção de restauro como reparação e aperfeiçoamento segundo o estilo original”<sup>1</sup>.

Almeida Garrett, opõe-se aos “refacimentos modernos, adições, melhoramentos de algum cantor de aldeia que pretendeu corrigir as antigualhas que assim lhe surgem pintados e repintados por pincéis de cada vez mais grosseiros e ignorantes, e sobretudo empenhados sempre em modernizar, pôr à moda e fazer bonito o que lhes parece tosco e grosseiro, só porque era simples e original”<sup>2</sup>.

Tanto Garrett, como Herculano, realizaram esforços para apreender as raízes da identidade nacional. Mas, enquanto o primeiro se centrou na tradição popular, Herculano, procurou essa mesma identidade recorrendo à História. Assim, Garrett estabelece as raízes da identidade nacional no período dos Descobrimentos, e a decadência dessa mesma identidade começou a partir do domínio filipino; Herculano assenta a origem da identidade nacional na “época de nascimento, no século XII, crescendo até ao apogeu da virilidade do século XV, para iniciar, logo após, a decadência que o Renascimento acentua”<sup>3</sup>.

Ambos os autores, nesta procura pelas raízes da identidade nacional, procuraram, também, identificar uma expressão arquitectónica nacional.

Nesta época, coube aos escritores e publicistas “o mérito de tentar defender, divulgar e estudar o património nacional, ainda que essa preocupação se concentre essencialmente no edificado medieval.

Aos arquitectos portugueses de então, interessava essencialmente a referência clássica enquanto instrumento operativo de projecto, por essa perspectiva se afastando de uma conceptualização de índole patrimonial.”<sup>4</sup>.

Alexandre Herculano chega ainda a afirmar que o processo de destruição do património possui duas fases distintas: “uma que já acabou, a outra vivemos nós”<sup>5</sup>. Na primeira fase do processo de destruição, o autor refere-se aos monumentos que foram destruídos por ignorância e por desleixo, essa destruição prolonga-se pela segunda fase. Herculano via a destruição do património como tendo múltiplos significados:

- “Jaz por terra”<sup>6</sup>;
- “Adaptado a novas funções”<sup>7</sup>;
- “Intervenções em estilos dissonantes”<sup>8</sup>.

Herculano acreditava que o património “pede que se deixe em paz, porque as pedras só pedem repouso”<sup>9</sup>. Como tal, defendia a conservação integral das peças no local de origem, justificando que os “fragmentos de um edifício tirado do seu lugar, sem destino, sem união, são mortos: são cinza e pó de mármore.”<sup>10</sup>. Os museus são os cemitérios das artes.

Até à década de 1840 o restauro do património não era uma prática comum devido aos custos envolvidos nas intervenções, devido à falta de mão-de-obra capaz de fazer frente à complexidade dos trabalhos; sendo, portanto, a conservação encarada como um processo mais acessível.

No decorrer desta década, os processos de restauro que se foram difundindo em Portugal revelavam influências claras da cultura inglesa e francesa. Das quais, nem mesmo Alexandre Herculano e Almeida Garrett escaparam.

Um outro nome que ganha destaque, nesta época, é o de Mousinho de Albuquerque. Este defende apenas que “a restauração dos edifícios públicos com valor patrimonial deverá circunscrever-se aos casos em que esta de mostre indispensável, dando preferência a uma política de intervenção assente na inspeção atenta dos monumentos que permita a execução atempada das obras necessárias para a sua perfeita conservação”<sup>11</sup>.

O restauro era considerado como sendo um perigo, pois, muito facilmente, poderia adulterar a imagem original do edifício. Mas, mesmo sendo considerado um perigo, não se verificou uma recusa completa do restauro; “as críticas não se dirigiam ao factos dos edifícios sofrerem intervenções, mas aos moldes em que estas se processam, podendo

detectar-se a existência de ideias relativamente claras e consensuais sobre os pressupostos que deveriam de presidir a um restauro”<sup>12</sup>.

A primeira geração portuguesa de românticos, considerava que quando era necessário proceder ao restauro, este deveria “devolver à construção o seu desenho primitivo”<sup>13</sup>. Eles acreditavam que para se garantir a genuidade e autenticidade do monumento seria imprescindível preservar a sua antiguidade e concepção arquitectónica original. A concepção arquitectónica era vista como sendo uma “unidade de pensamento”, mais propriamente, aquilo a que os franceses chamavam “unidade de estilo”.

Nesta demanda pelo desenho primitivo, com a valorização da antiguidade e da concepção arquitectónica, nasceu um sentimento de repúdio por tudo aquilo que era visto como um remendo moderno.

Esta valorização da “imagem da antiguidade do monumento levava à ideia de que qualquer intervenção nele feita deveria de ser invisível, isto é, deveria ser levada a cabo de maneira a impedir a sua identificação por forma a que a imagem do monumento não fosse tocada”<sup>14</sup>. Para tal seriam tidas em conta algumas preocupações como: a utilização de materiais idênticos; reprodução fiel de formas e referências; e ausência de invenção própria por parte do restaurador.

Deveria ser recuperado tudo aquilo que fosse fisicamente possível de recuperar; o que não fosse possível de recuperar deveria ser fielmente

reproduzido. “Desde que a fidelidade do modelo seja mantida a cópia ganha valor de original, na medida em que o reproduz e dele é inseparável”<sup>15</sup>. O valor documental do edifício surge em segundo plano; a prioridade é a imagem.

O excessivo privilégio dos valores associados à imagem exterior do monumento levou a que todos os acrescentos dissonantes, e outras construções que se encontrassem nas proximidades, fossem eliminados para que não existisse qualquer perturbação aos olhos do observador do esplendor do edifício.

No início da segunda metade do século XIX ainda não existe uma estruturação teórica eloquente. Continua-se, de um modo geral, a procurar “acentuar os sinais de antiguidade e simultaneamente corrigir ou completar o monumento que acaba por permitir o redesenho do edifício”<sup>16</sup>. O restauro assentava, ainda, nos valores da imagem e nas referências artísticas, em detrimento dos valores documentais.

Perante a necessidade de inovar no restauro, surge o conceito de uma “intervenção de dupla feição”<sup>17</sup>: através da utilização do ferro e do vidro conseguia-se um “sinal de progresso e de modernidade”<sup>18</sup>; e “reconhecia-se declaradamente o valor patrimonial do edifício”<sup>19</sup>. Apenas no caso de ser necessário completar uma estrutura danificada é que seriam utilizados materiais idênticos aos originais, mas estes teriam que ser aplicados com preceitos rigorosos para garantir a exactidão do

processo; este tipo de intervenção aceita contraste entre o ferro (material adicionado) e a pedra (material pré-existente), permitindo assim que o valor documental do edifício adquira novos horizontes. A utilização do ferro e do vidro permite que exista uma diferença temporal entre o novo e o antigo; do mesmo modo que facilita a remoção da nova intervenção caso esta seja considerada inadequada.

De todos os conceitos de restauro, este é o que mais se aproxima dos ideais de Viollet-le Duc.

De facto, as linhas de restauro vigentes na segunda metade do século punham de parte a “intervenção de dupla feição”; e continuavam a assentar nos pressupostos das décadas anteriores:

- “A acentuação da liberdade de recriação a partir das referências existentes, na busca de um efeito cenográfico que não perde de vista a procura paralela de uniformização formal”<sup>20</sup>;

- “Retorno à metodologia definida por Luís Mousinho de Albuquerque, combinada com a procura da pureza original”<sup>21</sup>;

- “A mesma procura da forma pristina (...), mas dotada de um novo rigor documental”<sup>22</sup>.

Por volta de 1875, “assiste-se ao emergir de uma geração mais preocupada com o rigor e a cientificidade da abordagem”<sup>23</sup>. Estes irão realizar as suas críticas tendo por base a sua própria formação, levando a que, os “arqueólogos e historiadores surjam presos ao valor documental do monumento”<sup>24</sup> enquanto “engenheiros e arquitectos tendem a dar espaço à imaginação”<sup>25</sup>. Estas intensas e díspares correntes críticas viriam a ter como consequência máxima “o fim do projecto de preservação romântico”<sup>26</sup>; pois, através de um restauro documental é mais viável, e fundamentada, a aproximação à imagem de uma ideal forma pristina, tão defendida pelos românticos.

Durante a primeira metade do século XX, continua não existir qualquer método de restauro inteiramente estabelecido. O que existe é apenas o resultado de uma continuidade temporal dos conceitos envolvidos nas múltiplas intervenções de restauro, que decorreram no século anterior, e que foram amadurecidas por constantes críticas e experiências. Portugal estava deslocado no que diz respeito aos conceitos de restauro que eram desenvolvidos e praticados no resto da Europa, apesar dos esforços realizados por alguns para tentar acompanhar esses ideais.

No que toca à segunda metade do século XX, estavam em voga diversas interpretações teóricas do restauro. Gostaríamos de chamar a atenção para o modo como o Arquitecto Fernando Távora encarava o

restauro, segundo este, o espaço sofre um processo de evolução metamorfofósico, que terá como consequência directa o facto de nunca poder vir a ser aquilo que realmente foi num “Tempo” anterior, uma vez que o “Tempo” é uma componente espacial constante e contínua. E esta demanda de “supor que aquilo que foi, pode de novo vir a ser”<sup>27</sup> torna-se perfeitamente utópica, uma vez que o “Tempo” em que este se insere já não é o mesmo, remetendo assim para outras “circunstâncias”; para Fernando Távora o termo “circunstância” corresponde ao “conjunto de factores que envolvem o homem, que estão à sua volta e, porque ele é o criador de muitos deles, a esses haverá que juntar os que resultam da sua própria existência, do seu próprio ser”<sup>28</sup>. Para que o restauro de um espaço seja plausível tem que possuir uma essência dinâmica, esta dinâmica a que me refiro é o resultado da interpolação do “Tempo” presente com as próprias “circunstâncias”, também estas num “Tempo” presente. Mas isto não inviabiliza a possibilidade de capturar referências e elementos de um “Tempo” passado e inseri-los num espaço actual, desde que no resultado final se verifique uma relação simbiótica e harmónica entre aquilo que foi, e aquilo que é.

A dimensão temporal do espaço pode, segundo Távora, implicar dois tipos de organização distintos. O primeiro, designado por organização horizontal, remete para um tipo de organização espacial que envolve a participação de indivíduos apenas da mesma época ou geração; o

segundo tipo é a organização vertical, que envolve a participação de indivíduos de diferentes épocas ou gerações, neste tipo existe um forte influência da dimensão temporal. Com vista a atingir um estado de harmonia é necessário que exista uma colaboração entre os indivíduos de ambos os tipos organizacionais, exemplos bem sucedidos deste estado de harmonia, podem ser identificados em alguns centros históricos, tanto ao nível de intervenções dentro dos próprios centros históricos, como nas áreas e transição entre o centro histórico e as áreas de expansão.

Nos casos em que as formas produzidas pela sociedade não coexistem, “se entrechocam, se negam, se contrariam, se desintegram”<sup>29</sup>, ou seja, não conseguem atingir um estado de harmonia, dá-se início a um processo que Távora designou de “delapidação”, o qual justificava afirmando, “a delapidação é assim um processo de criação de formas desprovidas de eficiência e de beleza, de utilidade e de sentido, de formas sem raízes, verdadeiros nados-mortos que nada acrescentam ao espaço organizado ou o perturbam com a sua existência.”<sup>30</sup>.

Podemos assim afirmar, que Távora acreditava na defesa dos valores do passado, mas procurava manter uma “atitude construtiva” com o intuito de promover a “actualização” destes mesmos valores perante as “circunstâncias” actuais. Ele fomentou a noção de um espaço contínuo, no qual seria possível a integração de uma arquitectura contemporânea na

presença de formas do passado e contextualizadas num espaço organizado.

## Notas

<sup>1</sup> MAIA, Maria Helena – Património e Restauro em Portugal (1825-1880). Lisboa: Edições Colibri, 2007, p.70.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.76.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.78.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.83.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.92.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.94.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.96.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.104.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.105.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.106.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.107.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.263.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.267.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.266.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.325.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> *Idem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p.351.

<sup>27</sup> TÁVORA, Fernando – Da Organização do Espaço. Porto: FAUP Publicações, 2006, p.19.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.22.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.27.

<sup>30</sup> *Idem*.

## Conclusão

Em termos conclusivos, de tudo aquilo que foi aqui interposto, podemos retirar algumas noções básicas da arquitectura e do restauro; as quais iremos seguidamente explicitar.

No primeiro capítulo, retemos que o indivíduo pode corresponder apenas à sua existência (o seu SER), mas também, e de acordo com Marcel Duchamp, ir mais além e participar na acção criativa; por analogia ao raciocínio de Marcel Duchamp, o faz a arquitectura chegando mesmo a ser a arquitectura. Tornando-se essencial que o arquitecto consiga delimitar uma barreira entre a racionalidade e o instinto (ambos característicos do arquitecto) para que a obra arquitectónica seja bem sucedida aos olhos do indivíduo, ou indivíduos, para os quais esta se destina. O arquitecto não deve esquecer o seu próprio indivíduo, para assim se conseguir ligar a outros indivíduos.

No que toca à questão espacial e tendo em conta as três classes aqui abordadas (antropológico, psicofisiológico, e arquitectónico), pudemos concluir, com toda a segurança, que o espaço afecta directa e indirectamente o individuo.

Do ponto de vista antropológico, os filtros perceptivos de cada indivíduo levam-no a agir, de um modo quase que pré-determinado pela sua própria cultura, perante contextos arquitectónicos, ambientais, urbanos e sociais. Sendo, portanto, imprescindível, que para tornar um

espaço bem adaptado sejam reconhecidas e aceites aquilo que Hall designou como sendo as necessidades proxémicas dos indivíduos.

Ainda do ponto de vista antropológico, o indivíduo, no seu processo de interacção espacial, transparece três tipos de espaços:

- Espaço térmico, no qual ocorre a apreensão dos efeitos térmicos no decorrer do processo de interacção;
- Espaço táctil, que está associado às distâncias tácteis entre os objectos e o observador;
- Espaço visual, corresponde às distâncias entre os objectos.

Podemos assim iniciar a compreensão, por intermédio destes três tipos de espaços, qual é o verdadeiro valor das sensações, e o modo com estas podem ser provocadas no indivíduo, através de espaços onde se recorra a elementos térmicos, ou a elementos texturados, ou, ainda, a elementos de composição visual e física.

Hall, elucidou-nos ainda quanto aos modelos antropológicos de organização espacial. São três:

- O espaço de organização física;
- O espaço de organização semi-fixa;

- O espaço informal.

Através destes três modelos espaciais podemos compreender como é que os espaços afectam a interacção de pequenos grupos de indivíduos através da manifestação de características sociófugas e sociópetas.

Do ponto de vista psicofisiológico, o espaço é uma importante fonte de estímulos sensoriais. Vimos como é que os indivíduos são afectados pela luz, pelo som/silêncio, pelo cheiro, pela textura, pela temperatura; estas afectações estão associadas à percepção exteroceptiva. Chamamos, ainda, a atenção para a percepção cinestésica.

Se o arquitecto, durante o acto de concepção espacial, souber lidar com estes sistemas perceptivos, e se os compreender na sua plenitude, sem nunca esquecer que é necessário conhecer bem os indivíduos e o contexto cultural aos quais se destina. Irá conseguir impor sensações e provocar a alteração da percepção espacial, se assim o entender.

Esta capacidade de provocar determinados efeitos psicofisiológicos, pode ser ainda utilizada para estabelecer espaços-padrão para determinadas funções; como é o caso de hospitais, salas de espera, escolas, espaços de circulação, espaços de repouso, etc.

Falando agora do espaço arquitectónico, muito frequentemente, a arquitectura, é interpretada como sendo a arte do espaço. Pois, esta existe no espaço, e, não se limitando a existir, ela modela-o e altera-o levando à criação de espaços dentro de um espaço global; com recurso à criação de objectos espaciais. Sendo correcto levar esta preposição arquitectónica mais adiante, afirmando que, a arquitectura é a arte dos objectos espaciais.

De acordo com Niemeyer, a o espaço arquitectónico é a arquitectura, e esta engloba o interior e o exterior (a natureza), com o propósito final de relacionar o edifício com a envolvente.

Bruno Zevi vê decompõe o espaço arquitectónico em quatro dimensões: as três dimensões tradicionais (xyz); a quarta dimensão está associada ao movimento do Homem, no interior do edifício, durante o qual ele apreende as verdadeiras formas arquitectónicas analisando os sucessivos ângulos de visão (Zevi desdobra a quarta dimensão em múltiplas dimensões, as necessárias para que se possa apreender a forma arquitectónica estando cada uma delas associada a um ângulo do visão). Fernando Távora vai de encontro com Bruno Zevi, ao aceitar as três dimensões tradicionais (xyz), mas difere, ao referir-se à quarta dimensão como sendo o “tempo”, a dimensão “tempo” manifesta-se de duas formas: através do movimento do indivíduo no espaço arquitectónico e através da própria mutação espacial do edifício ao longo do “tempo”.

Norberg-Schulz, não aceita as quatro dimensões do espaço arquitectónico. Para ele o espaço arquitectónico está associado a três dimensões básicas: a técnica; a forma; e o uso. Da qual se pode apreender uma relação análoga com os conceitos clássicos: *firmitas* (estrutura), *venustas* (beleza) e *utilitas* (função) de Vitruvius.

No que diz respeito ao papel do arquitecto, ele pode ser visto como sendo o agente de ligação entre o Indivíduo e o espaço. Pois, segundo Távora, o arquitecto possui a capacidade de criar formas e organizar o espaço. Tem que ter plena consciência de que a sua acção laboral irá manifestar consequências directas; tornando-se fundamental que o arquitecto apreenda a “circunstancias” da preexistência. O arquitecto tem que se reconhecer como sendo, acima de tudo, um Homem com problemas e necessidades, como qualquer outro. E como tal, vive em sociedade, sendo indispensável que as suas capacidades sejam utilizadas para beneficio de outros.

O arquitecto não deve de pensar que é o único com capacidades de cariz espacial, existem outros, de diferentes áreas, com os quais é necessário colaborar e saber ouvir.

De um modo global, todos os indivíduos possuem um lugar com o qual se identificam, um local onde se sentem em segurança e em

intimidade; esse local corresponde à “casa”, também designada por habitação.

Explicitámos, no segundo capítulo, o surgimento da casa e o modo como esta se disseminou. Adquirindo o actual significado de um edifício com função habitacional, e como tal, tem a capacidade de dar resposta às necessidades humanas e aos requisitos ambientais.

A casa, através da sua configuração e transformação, é o reflexo cultural de um povo.

Este invólucro, esteve desde tempos remotos, associado ao elemento “fogo”; pois, para além de aquecer, também promovia a união de todos os que estivessem em seu redor.

Do “fogo” nasceu o conceito de lar, o qual se encontra directamente associado às recordações e aspirações de um núcleo familiar.

O arquitecto na tentativa de se definir a si mesmo e ao seu trabalho, procurou identificar um momento onde se reconhecesse a origem da arquitectura. Vitruvius despontou o mito de que a arquitectura teria surgido por intermédio daquilo que era uma “cabana primitiva”, assim, foram desenvolvidas múltiplas interpretações desta cabana por diferentes autores ao longo dos séculos.

Esta cabana era encarada como sendo uma pré-casa, uma construção primitiva, onde seriam sintetizadas as regras naturais da arquitectura.

Se fizermos uma analogia com conceito de casa, a cabana primitiva, apesar de responder de um modo tosco (aos olhos da actualidade) às necessidades básicas dos indivíduos, transmitia-lhes sensações de segurança, protecção e de união; tendo para isso a ajuda do “fogo”.

Agora deixado os mitos de parte, em termos históricos, é possível compreender que a arquitectura, mais propriamente, a arquitectura tradicional Portuguesa não surgiu a partir de uma cabana primitiva mas sim de um processo evolutivo que começou nos abrigos e passou por construções primitivas de cariz habitacional fixo. As diferenças tipológicas que resultaram deste processo evolutivo devem-se às características das diferentes regiões em que estas se encontravam.

O Homem ao longo dos séculos, foi aumentando as dimensões e a complexidade das suas construções. Tornou-se necessário efectuar reparações e alterações nos edifícios para que estes edifícios pudessem perdurar. Mas o restauro, propriamente dito, apenas começou a ser pensado de um modo eloquente durante o séc. XVIII. Numa fase inicial foram tidos como ponto de partida, e aceites por ciclos intelectuais de toda

a Europa, dois conceitos de restauro extremos, e como foi possível averiguar, quase que antagónicos:

- O “restauro estilístico”, pela mão de Viollet-le-Duc;
- O “restauro romântico”, pela mão de John Ruskin.

Daqui a para diante, os conceitos irão ser desenvolvidos tendo por base um meio-termo entre os dois autores anteriores; sendo, por vezes, evidente uma maior aproximação a Viollet ou a Ruskin. Como se averiguou nas linhas de pensamento de Boito, de Beltrami e de Giovannoni. Cada um destes autores apresentou um importante contributo para o enriquecimento do conceito de restauro, que assumiu a sua expressão máxima, dadas as circunstâncias, na linha de pensamento de Cesare Brandi.

Ao longo dos últimos dois séculos, também houve grandes opositores ao valor histórico das construções, negaram o restauro, os seus ideais valorizavam apenas no futuro. Estes viam o restauro como sendo uma acentuação dos “males” que assolavam a sociedade; o restauro era uma barreira ao melhoramento das condições de vida.

No contexto específico de Portugal, no que toca ao restauro, não existia uma política de intervenção bem delineada. O restauro, foi evoluindo gradualmente, tendo por base críticas e experiências.

Destacou-se durante o século XIX os esforços de Almeida Garrett e Alexandre Herculano para apelar à sensibilidade dos Portugueses para a preservação do património. Foram ainda estes dois autores, e mais tarde Mousinho de Albuquerque, que delinearam as primeiras guias de intervenção de restauro no património Português. No decorrer do século XX, muitos arquitectos Portugueses apresentaram-se sensíveis à temática do restauro, e acessíveis aos conceitos que estavam disseminados pelo resto da Europa; tendo, alguns deles, desenvolvido os seus próprios métodos e teorias.



## BIBLIOGRAFIA GERAL

## Monografias

A.A.V.V. – **Eduardo Souto de Moura, Conversa com estudantes.** Amadora: Editorial Gustavo Gili, SA, 2008.

A.A.V.V. - **Inserções: Seminário Internacional de Desenho Urbano.** Coimbra: E|D|Arq, 2003.

A.A.V.V. – **REM KOOLHAAS, Conversa com estudantes.** Amadora: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.

A.A.V.V. – **Gestão Urbana – Passado, Presente e Futuro.** Lisboa: Parque Expo98, SA, 2002.

ÁBALOS, Iñaki – **A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade.** Amadora: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.

BACHELARD, Gaston – **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter – **The Arcades Project.** Estados Unidos da América: Harvard University Press, 2003.

CHALUMEAU, Jean Luc – **As Teorias da Arte – filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias.** Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

COIMBRA, Jorge; SEARA, Ilda – **Sine Qua Non: A Ideologia do Habitar.** Lisboa: A Regra do Jogo, Edições, 1986.

COSTA, Lucília Verdelho – **Ernesto Korrodi, 1889-1944, arquitectura, ensino**

**e restauro do património.** Lisboa: editorial estampa, 1997.

CULLEN, Gordon – **Paisagem Urbana.** Lisboa: Edições 70, 2006.

GOMES, Rogério – **A Região Urbana.** Lisboa: Facsimile, Lda., 2007.

GÖSSEL, Peter; LEUTHÄUSER, Gabriele – **Arquitectura no Século XX.** Köln: Taschen, 1996.

GRANDE, Nuno – **ARQUITECTURA & NÃO.** Casal da Cambra: caleidoscópio, 2005.

JODIDIO, Philip – **Richard Meier.** Köln: Taschen, 1995.

LAMPRECHT, Barbara – **Neutra.** Köln: Taschen, 2004.

LENGEN, Johan van – **Manual do Arquitecto Descalço.** Porto Alegre: Livraria do Arquitecto, 2004.

LYNCH, Kevin – **A Imagem da Cidade.** Lisboa: Edições 70, 2008.

MONTEIRO, José Charters – **Arquitectura assim ou ao contrário?.** Lisboa: ACD, Editores, 2008.

MOUTINHO, Mário – **A Arquitectura Popular Portuguesa.** Lisboa: editorial estampa, 1979.

PETICCA, Marco – **Palavras... Aforismos, divagações, notas e breves contos de arquitectura.** Lavello: Libria, 2007.

RAFFONE, Sandro – **Adalberto Dias - Arquitecturas.** Lisboa: Caleidoscópico, 2005.

ROAF, Sue; FUENTES, Manuel; THOMAS, Stephanie – **Ecohouse: A Casa Ambientalmente Sustentável.** Porto Alegre: Bookman, 2006.

RODRIGUES, Jacinto – **Pedagogia para uma Sustentabilidade.** [s.l.]: ISMAT – Cadernos de Arquitectura, 2007.

RODRIGUES, Jacinto – **A Arte e a Arquitectura de Rudolf Steiner.** Porto: Civilização, 1990.

Vergés, Mireia – **Light in Architecture.** Bélgica: Tectum Publishers, 2007.

VIGNOLA, G.B. – **Breve Tratado das Cinco Ordens de Arquitectura.** Lisboa: Estar Editora, 2000.

## Referências electrónicas

[http://www.fag.edu.br/graduacao/arquitetura/anais2006/2005/trabalho\\_venturi.pdf](http://www.fag.edu.br/graduacao/arquitetura/anais2006/2005/trabalho_venturi.pdf)  
(14/04/2009).

<http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/CartadeAtenas1933.pdf> (14/04/2009).

## BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

## Monografias

A.A.V.V. – **A Gestão de Ambientes Urbanos. Manual.** Lisboa: Urbe, 2003.

A.A.V.V. – **A Importância da Cor.** Paço de Arcos: Edimpresa editora, 2006.

A.A.V.V. - **Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal.** Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006.

AMADO, M. Pires – **Planeamento Urbano Sustentável.** Lisboa: Caleidoscópico, 2005.

BAEZA, Alberto Campo – **A Ideia Construída.** Casal da Cambra: Caleidoscópico, 2008.

BRANDI, Cesare - **Teoria da Restauração.** São Paulo: Atelier Editorial, 2004.

CORBUSIER, Le – **Maneira de Pensar o Urbanismo.** Mem Martins: Europa-America, 1995.

CROFT, Vasco – **Arquitectura e Humanismo: o papel do arquitecto, hoje, em Portugal.** Lisboa: Terramar, 2001.

EVERS, Bernd – **Teoria da Arquitectura, do Renascimento aos nossos dias.** Lisboa: Taschen, 2006.

EVERS, Hans Gerhard – **Do Historicismo ao Funcionalismo.** Camarate: Editorial Verbo, 1985.

FERNANDES, José Manuel – **A Arquitectura: sínteses da cultura portuguesa.** Lisboa: INCM, 1991.

FIGUEIRA, Jorge – **Agora Que Está Tudo A Mudar. Arquitectura em Portugal.** Casal da Cambra: Caleidoscópico, 2005.

HALL, Edward – **A Dimensão Oculta.** Lisboa: Relógio D'Água, 1986.

JENCKS, Charles – **Movimentos Modernos em Arquitectura.** Lisboa: Edições 70, 1992.

KRIER, Léon – **Arquitectura, escolha ou fatalidade.** Lisboa: Estar-Editora, Lda., 1999.

MAIA, Maria Helena – **Património e Restauro em Portugal (1825-1880).** Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MUGA, Henrique – **Psicologia da Arquitectura.** [s.l.]: Gailivro, 2005.

NETO, Maria João Baptista – **Memória, Propaganda e Poder: O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960).** Porto: FAUP publicações, 2001.

NIEMEYER, Óscar – **Conversa de arquiteto.** Porto: Campo das Letras, 1997.

OLAIO, António – **Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp.** Porto: Dafne editora, 2005.

RODRIGUES, M. J. Madeira – **O Que é Arquitectura.** Lisboa: Quimera, 2002.

RODRIGUES, M. J. Madeira; SOUSA, P. Fialho; BONIFÁCIO, H. M. Pereira –

**Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura.** Lisboa : Quimera, 2002.

RUA, Maria Helena - **Os Dez Livros de Arquitectura de Vitruvius.** Lisboa: Departamento de Engenharia Civil, Instituto Superior Técnico, 1998.

RUSKIN, John – **Ruskin Today.** Middlesex: Penguin Books Ltd, 1964.

SIZA, Álvaro – **01 textos.** Porto: Civilização editora, 2009.

TÁVORA, Fernando – **Da Organização do Espaço.** Porto: FAUP publicações, 2006.

TORSELLO, B. Paolo – **Che cos'è il Restauro?** - Nove Studiosi a Confronto. Veneza: Marsilio Editori, 2006.

VAZ, Pedro – **Reabilitação Urbana. Um Modelo de Sustentabilidade.** Lisboa: Urbe, 2006.

ZEVI, Bruno – **Saber Ver a Arquitectura.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZEVI, Bruno – **Arquitectura in Nuce: Uma Definição de Arquitectura.** Lisboa: Edições 70, 1996.

#### Referências electrónicas:

<http://www.fotoplus.com/dph/info14/i-restauro.htm> (23/05/2009).

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Arquitetura> (18/08/2009).

<http://pt.shvoong.com/humanities/arts/1618954-resumo-comparativo-restaura%C3%A7%C3%A3o-os-restauradores/> (18/08/2009).

[http://www.fag.edu.br/professores/denise\\_schuler/1%BA%20SEM%202007/T%C9CNICAS%20RETROSPECTIVAS/Conte%FAdos%20avalia%E7%E3o%201%BA%20bimestre/texto%20teorias%20restauro%20aula%20de%2027%20mar%E7o%202007.pdf](http://www.fag.edu.br/professores/denise_schuler/1%BA%20SEM%202007/T%C9CNICAS%20RETROSPECTIVAS/Conte%FAdos%20avalia%E7%E3o%201%BA%20bimestre/texto%20teorias%20restauro%20aula%20de%2027%20mar%E7o%202007.pdf) (18/08/2009).

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Le\\_Corbusier](http://pt.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier) (18/08/2009).

[http://clientes.netvisao.pt/mmorfose/teoria\\_historia\\_pagina10.html](http://clientes.netvisao.pt/mmorfose/teoria_historia_pagina10.html) (18/08/2009).

<http://pt.wikiquote.org/wiki/Indiv%C3%ADduo> (18/08/2009).

[http://web.unifil.br/docs/revista\\_eletronica/terra\\_cultura/42/Terra%20e%20Cultura\\_42-2.pdf](http://web.unifil.br/docs/revista_eletronica/terra_cultura/42/Terra%20e%20Cultura_42-2.pdf) (22/06/2009).

<http://www.arquitextos.com.br/arquitextos/arq000/esp156.asp> (22/06/2009).

Dissertações consultadas:

MEDONÇA, Paulo Jorge Figueira de Almeida Urbano - **HABITAR SOB UMA SEGUNDA PELE: Estratégias para a Redução do Impacto Ambiental de Construções Solares Passivas em Climas Temperados.** Guimarães: Universidade do Minho – departamento de engenharia civil, 2005.

