



TÉCNICO
LISBOA

E DEPOIS DA METAMORFOSE

O Tempo e a Durabilidade Cultural na Arquitectura

Carolina Sofia Doutor Claro

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

Arquitectura

Orientadora: Professora Doutora Bárbara dos Santos Coutinho

Júri

Presidente: Professora Doutora Ana Cristina dos Santos Tostões

Orientadora: Professora Doutora Bárbara dos Santos Coutinho

Vogal: Professor Doutor Luís Manuel Morgado Santiago Baptista

Mai 2022

Declaração

Declaro que o presente documento é um trabalho original da minha autoria e que cumpre todos os requisitos do Código de Conduta e Boas Práticas da Universidade de Lisboa.

Para o meu pai

Agradecimentos

O meu primeiro agradecimento é para a minha Orientadora, a Professora Bárbara Coutinho, pelo enorme apoio, debate e amizade. Pela abertura com que sempre encarou todo o processo e por me ter permitido seguir sempre uma liberdade tanto criativa quanto emocional.

À Professora Ana Tostões, pelo exemplo, pela força e resiliência, que lhe são características. Pelo trabalho, pela ajuda sempre pronta, pela amizade e admiração.

Porque a tese simboliza o culminar de um processo longo e de amadurecimento, agradeço ao Instituto Superior Técnico, à Technical University of Munich e a todo o corpo docente com quem tive o privilégio de trabalhar e aprender. Em especial, à Professora Daniela Arnaut e ao Professor Francisco Teixeira Bastos; ao Professor Falcão de Campos, ao Professor Ricardo Bak Gordon e ao Professor Pedro Sousa; ao Professor Pedro Domingos, pela oportunidade de aliar a prática à vertente académica.

Às pessoas que fizeram parte deste ciclo e a todas as que farão parte dos seguintes. Aos que fizeram sempre parte: a Bárbara, o Francisco e o João. Seguimos juntos.

À Ana pela paciência. Pela confiança, pelas constantes leituras em voz alta, pelas correções e conselhos. Acima de tudo, pela partilha.

À Ió, pela amizade profunda, consideração e carinho. Pelo apoio na tradução e revisão integral desta dissertação.

Finalmente,

Ao meu pai, pelo entusiasmo e orgulho. Pelo exemplo de homem, genial, militante, obstinado, sempre.

À minha mãe, que tem sido sempre mais do que mãe. Pelo exemplo de mulher, destemida, ímpar. Pelo trabalho, espírito de sacrifício e resiliência.

Às minhas irmãs, que são tudo.

Estamos juntos.

Nota de Autor

A presente dissertação foi escrita seguindo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

As citações cuja língua na bibliografia consultada não era o português foram traduzidas pela autora.

Resumo

A presente investigação procura compreender a forma como a arquitectura pode integrar e antever o factor *tempo*, tornando-se mais adaptável, mutável, duradoura e, por conseguinte, mais sustentável e significativa. Para tal, propõe-se compreender a complexa dimensão do tempo, assumindo-o como um dado natural composto por múltiplos fluxos temporais, que representam o dinamismo da própria vida, por contraste a um tempo absoluto e homogéneo desligado do mundo que o envolve. Desta forma, encaramos a obra arquitectónica como aberta e em movimento e analisamos os desafios que os arquitectos enfrentam, hoje, com sociedades em mudanças, cada vez mais rápidas e imprevisíveis.

A inescrutabilidade do tempo é, aqui, explicada tanto pelas teorias da física como pela fenomenologia, reconhecendo-se a sua complexidade e compreendendo a sua experiência vivida e dinâmica, bem como a dimensão mental da arquitectura. Os conceitos de identidade e durabilidade culturais são, por isso, analisados enquanto valores fundamentais para o estudo do tempo na arquitectura, onde a ruína arquitectónica assume a sua expressão por permitir uma permanente viagem entre o passado e o futuro, contribuindo para a construção da nossa memória e ajudando a enfrentar novos desafios.

Partindo da relação emocional e funcional que, por um lado, os edifícios têm vindo a estabelecer com os seus habitantes e, por outro, como se têm vindo a adaptar às novas exigências e utilizações, procuramos analisar premissas de projecto que considerem, intencionalmente, o tempo, a mudança e a durabilidade cultural e, conseqüentemente, a sustentabilidade desde o início da concepção. O valor que damos às permanências para a nossa identidade cultural dá lugar à adaptabilidade e procura uma arquitectura mais significativa e intergeracionalmente conectada.

Palavras-chave: Adaptabilidade; Durabilidade Cultural; Memória; Ruína arquitectónica; Tempo; Mudança.

Abstract

This research seeks to understand how architecture can integrate and anticipate the time factor, becoming more adaptable, mutable and durable and therefore more sustainable and meaningful. To do so, we propose to understand the complex dimension of time, assuming it as a natural given composed of multiple temporal flows that represent the dynamism of life itself, in contrast to an absolute and homogeneous time disconnected from the world that surrounds it. In this way, we see architecture as open and in movement and we analyse the challenges that architects face today with changing societies that are increasingly faster and more unpredictable.

The inscrutability of time is explained here by both theories of physics and phenomenology, recognising its complexity and understanding its lived and dynamic experience, as well as the mental dimension of architecture. The concepts of cultural identity and durability are therefore analysed as fundamental values for the study of time in architecture, where architectural ruin assumes its expression by allowing a permanent journey between the past and the future, helping to build our memory and to face new challenges.

Starting from the emotional and functional relationship that buildings have been establishing with their inhabitants, on the one hand, and how they have been adapting to new demands and uses, on the other hand, we seek to analyse design premises that intentionally consider time, change and cultural durability, and consequently, sustainability since the beginning of the conception. The value we place on permanences for our cultural identity gives way to adaptability and seeks a more meaningful and intergenerationally connected architecture.

Keywords: Adaptability; Cultural Durability; Memory; Architectonic Ruin; Time; Change.

Índice Geral

Agradecimentos	v
Resumo	ix
Abstract	xi
Índice geral	xiii
Índice de imagens	xv
INTRODUÇÃO	1
Sinais do Sublime	3
Motivação	4
Objectivos	6
Metodologia	7
Estrutura	8
Estado da arte	10
1. DA EXISTÊNCIA	16
1.1. Breve abordagem à natureza do tempo	17
1.2. Percepção e inteligibilidade do tempo	22
2. DO ESPAÇO	30
2.1. O conceito de espaço-tempo arquitectónico	31
2.2. Para além da espacialização do tempo	37
2.3. A temporalização do espaço	42
3. DA ARQUITETURA	50
3.1. Monumento e Ruína: valores temporais	51
3.2. Memória e Adaptabilidade	58
3.3. A Ruína como método de concepção	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
BIBLIOGRAFIA	80

Índice de Imagens

01	Maquete 1:100, autora, 2019	14
	Fonte: Fotografia de Simon Burko	
03	Cathedral de Rouen, Claude Monet, 1992-94	14
	Fonte: https://artsandculture.google.com/story/2gXhjhmKqfavLg	
04	Garbage Wall, Gordon Matta-Clark, 1970	14
	Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Gordon-Matta-Clark-Garbage-Wall-sob-a-ponte-do-Brooklyn-1970-intervencao-urbana_fig2_331939520	
02	La Danse, Henri Matisse, 1909	15
	Fonte: https://www.moma.org/collection/works/79124	
05	La persistència de la memòria, Salvador Dalí, 1931	16
	Fonte: https://www.moma.org/collection/works/79018	
06	The clock, Christian Marclay, 2010	21
	Fonte: https://observer.com/2011/12/christian-marclay/	
07	Le Saut dans le vide, Yves Klein, 1960	28
	Fonte: https://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/643/le-saut-dans-le-vide/	
08	Turin Spring, De Chirico, 1914	30
	Fonte: https://pbs.twimg.com/media/EUCBg6oXQAAI_-j.jpg:large	
09	Full Moon, Pina Bausch, 2006	36
	Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=LnUesmL-1CQ&t=26s	
10	Peine del viento, Eduardo Chillida, 1976	41
	Fonte: https://www.museochillidaleku.com/en/exposiciones/eduardo-chillida-ecos-1/	
11	The Deluge, Bill Viola, 2002	49
	Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=07nY5dywIEI&t=19s	

12	Bronx Floor: Threshold, Gordon Matta-Clark, 1972	50
	Fonte: https://www.e-flux.com/announcements/261602/gordon-matta-clark-anarchitect/	
13	Wrapped Reichstag, Christo and Jeanne Claude, 1971-95	57
	Fonte: https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/	
14	Unité d'Habitation, Le Corbusier, 1947-53	57
	Fonte: https://i.pinimg.com/736x/47/f3/1b/47f31be8b9159333b72fed21ecccc48a--architecture-moderne-architecture-design.jpg	
15	Maeklong railway market, Tailândia, 1905	62
	Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=j30gH2TDwos	
18	Mon Oncle, Jacques Tati, 1958	74
	Fonte: https://gifer.com/pt/76c8	
17	House, Rachel Whiteread, 1993	75
	Fonte: https://i.pinimg.com/originals/1f/1c/d6/1f1cd6e5fbce7bd2bb9bad75d279b7b3.jpg	
16	Typology Watertowers, Bernd and Hilla Becher, 1967-1997	75
	Fonte: https://www.artsy.net/artwork/bernd-and-hilla-becher-typology-watertowers	
19	Terraço em Paris, Le Corbusier, 1947	79
	Fonte: https://i.pinimg.com/originals/a0/b0/77/a0b0778907e7022432c494baae78a313.jpg	
20	World Trade Center, Hiroshi Sugimoto, 1997	79
	Fonte: https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-5	
21	Potsdamer Platz, Michael Wesely, 1997-99	79
	Fonte: https://wesely.org/2019/potsdamer-platz-berlin-27-3-1997-13-12-1998/	
22	The Spirit Leaves the Body, Duane Michals, 1968	79
	Fonte: https://glreview.org/wp-content/uploads/2020/02/SpiritLeavestheBody.png	
23	Atlas Mnemosyne, Painel 79, Aby Warburg, 1928-9	79
	Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Aby-Warburg-Picture-Atlas-Mnemosyne-1928-9-Panel-79-C-The-Warburg-Institute_fig22_325142279	

INTRODUÇÃO

Sinais do Sublime

Senti o teu corpo a mudar. Desejei que não mudasse mais, mas foi como querer que o tempo não corresse mais. Mas o tempo corre muito e não se cansa. E não é indeciso, tampouco inseguro; segue convicto, rápido e mais rápido. Leva consigo muitas coisas. Às vezes pessoas. Depois da metamorfose, veio a vida e o desgaste, e depois a morte. E depois veio a metamorfose. Acreditar que viveremos para sempre, parece-me ilusório. Mas acreditar que vivemos *até-à-morte*, também me parece confuso.

Achei que o mundo morreria contigo. Mas não morre. Não existimos da mesma forma, nem no mesmo estado, nem com o mesmo rosto, mas existe algo... ou não? A morte não foi o fim, porque continuo aqui.

Antes de morreres, a casa já era grande demais e, ainda assim, pequena. Depois de morreres, a casa continua grande demais, e ainda assim, pequena. A maior certeza que tenho é a de que o sol nasce, o dia começa — para alguns, até antes de o sol nascer —, o sol põe-se e o dia acaba; e, para alguns, há ainda a lua; e entre a lua e o sol, há o sonho. E nesse, muito me tens acompanhado.

Procurei na dor da perda explicações que são, à partida, inexplicáveis, num processo constante de libertar e (re)significar o sofrimento. Escrever esta tese foi, por isso, uma forma de luto e, sobretudo, uma forma de acompanhar um mundo que se recusou a parar. E a perda não veio só. A morte foi metamorfose. A metamorfose de um rosto que já não toco mais. E agora sei que existes noutra coisa... Uma flor? Uma rua? Tu não eras de flores nem de ruas. Eras de livros.

Deixei-te espaço para que possas existir aqui, na certeza de que todos os livros são pequenos demais para a tua grandeza.

Motivação

Encontro-me, hoje, perante o reconhecimento de um passado que não o foi só decorrido, terminado, instante. Sigo convicta de que a motivação para esta dissertação se prende, também (e muito, acredito), no subconsciente da minha memória. E, por aí começo, em Luanda, onde vivi praticamente desde que me recorde da minha existência. Uma cidade profundamente marcada pela sua história, pelas suas perdas, pelas suas lutas e pequenas conquistas. Curiosamente, com uma sensação de tempo benevolmente mais lenta do que aquela que vim a experimentar, em 2013, em Lisboa. Mais do que apenas uma sensação, existe, de facto, uma valorização diferente do espaço ao ar livre, da casa, da vida; da morte (que não é mais do que uma alegre celebração da vida).

Ao mesmo tempo, a capacidade de transformação era exponencial; a cidade que abracei, em 2003, e a que me despedi, em 2013, eram duas cidades distintas. A verdade é que a sua história estava ali diante dos meus olhos... Luanda era transparente. O que parecia ser um tempo esquecido ou o que até parecia nem ter tempo foi, para mim, na verdade, a sua expressão mais genuína e aquela onde me senti mais no (meu) tempo. No início, pouco ou nada existia. Aprende-se a valorizar o pouco, o essencial, o maravilhoso, que afinal é tudo. Hoje, ainda entre cá e lá, questiono-me se, de facto, existiam dois tempos distintos, ou não fossem as cidades reflexo da sua arquitectura e do seu povo. Certamente, foi preciso, como me repetiu tantas vezes a minha mãe, saber ouvir, saber ver; saber olhar. E depois, vi o tempo escorrer no sol vermelho-alaranjado que fugia por trás da baía... mas, deste longo momento, nasceram muitas histórias a cinco. O tempo, afinal, tinha luz, tinha sombra, tinha brisa, tinha cor, tinha cheiro e tinha rosto.

Em Lisboa, percorri outro tempo: apressado, complexo, diverso e, às vezes, algo distante. Fascinou-me de igual forma. Não havia tanto céu como em Luanda, é certo, mas estimulava-me procurá-lo. Agora, sei que vivi como todos vivem: numa constante descoberta e adaptação de nós mesmos. Ficamos maiores, sim, alguns ficam mais velhos e os outros, claramente, para lá caminham. E não se torna mais simples, já que todas essas mudanças físicas ocorrem numa simbiose com transformações interiores, de relação com o outro e muito da relação com o espaço, com a rua e com a cidade que nos envolve. Por vezes, também consome. A que tempo pertença afinal? A nenhum, e a ambos.

Em 2019, mudei-me para Munique, onde estudei ao abrigo do programa Erasmus, na Universidade Técnica. Ao lado do quarteirão da minha casa, cheio e virado para dentro (como tantos dos quarteirões residenciais de Munique), havia um outro, vazio e virado para fora. Era desenhado pelo edifício da Alta Pinacoteca (1836): metade antigo, metade novo. A linha era perceptível, mas genialmente ténue. A memória de um passado destrutivo tinha-se permitido transformar. Também a Universidade vivia uma estranha, mas extraordinária metamorfose. Durante o dia, realizavam-se as habituais aulas teóricas e práticas; à noite, alguns recintos do complexo, nomeadamente átrios e espaços, que pela sua estrutura e abertura o permitiam, abraçavam festas, encontros, convívios, discotecas. Momentos que nos permitiram conhecer e valorizar um outro lado do percurso académico e de nós próprios. A universidade também mudava connosco.

A par de tudo isto, integrar o estúdio Krucker Bates (arquitectos Bruno Krucker e Stephen Bates) foi o primeiro momento consciente da relevância do tempo para o contexto do projecto de arquitectura. O tema do semestre — *Towards an Intelligent Ruin* —, deu origem a um projecto com um objectivo fulcral: conceber um edifício multifacetado a partir do seu estado de ruína. O desafio abarcava uma viagem a três icónicas cidades espanholas: Sevilha, Córdova e Mérida. Obras como o Anfiteatro de Mérida, o Museu Nacional de Arte Romana de Rafael Moneo e a Mesquita de Córdova validavam todas as inquietações que, naturalmente, surgiram. Era necessário — e exigido pelo próprio enunciado — começar a pensar pelo fim: ‘Como estará o meu edifício daqui a 400 anos? Que elementos restarão, quando ele alcançar o seu estado de ruína?’ Esses caracterizavam a estrutura primária: a que permanece e que permite ao edifício durar, morrer e renascer novamente, numa constante conexão intergeracional. Tudo o que o vento, a chuva e o passar do tempo tiverem levado incorporava a estrutura secundária: aquela que completava o edifício e que lhe atribuía um uso sempre actual. E assim se criou um fascinante projecto de arquitectura. Algo que olhávamos com um sentido negativo e de abandono era a premissa fundamental e positiva para encarar a arquitectura de forma adaptável, duradoura e, conseqüentemente, sustentável. Foi nesse momento que comecei a indagar se não seria a ruína o estado original das construções arquitectónicas.

Nos meandros de todas estas transformações, mais uma vez apanhada nas voltas da vida, fui questionada sobre a perda. Vi nela uma oportunidade, mas, acima de tudo, uma necessidade de falar sobre o tempo. Escrever esta tese foi, assim, uma forma de cura. Uma perda nunca vem só; é sempre responsável pelo aparecimento de novos fenómenos. É, também por isso, um processo de metamorfose. E depois da metamorfose... Seguramente, virão muitas mais, na certeza, porém, de que continuamos cinco. Para muitos, o tempo prosseguiu o seu curso e nada podia fazer para apanhá-lo... E pará-lo. Por essa razão, esta tese procura, igualmente, ver o outro lado do caos, da destruição, da ruína, da morte, como algo transformador e sublime.

Objetivos

O objectivo desta dissertação é reflectir, provocar, questionar. Questionar métodos de concepção que não são, de todo, novos, mas que podem adquirir proporções e utilizações mais amplas, encarando a obra arquitectónica como aberta e em movimento, em permanente metamorfose. Deste ponto de vista, a ambição é teórica, na medida em que se trata de analisar formas de conceber um projecto e os princípios que o podem orientar, assumindo-se como uma de entre outras formas de concepção.

Esta tese pretende, por isso, constituir uma proposta de discussão e deve ser lida como tal. Não procuramos apresentar definições teóricas fechadas e únicas para a compreensão dos temas; tampouco tecer um juízo de valor definitivo acerca da sua origem e correlação. Afastamo-nos, assim, de uma posição de distinção entre boa ou má arquitectura. Pretendemos que constitua, antes, uma análise aberta à crítica — e que a provoca —, com uma profunda procura de fundamento histórico e, ao mesmo tempo, com um especial interesse e diletantismo pela actualidade dos temas expostos.

Procuramos entender como pode a arquitectura do presente integrar, responder e antever o factor *tempo*, tornando-se mais adaptável, mutável e duradoura e, por conseguinte, mais sustentável e significativa. Para tal, propõe-se compreender a complexa dimensão do tempo, sem a pretensão de a compreendermos totalmente, nem de que a nossa interpretação seja a única possível. Nesta sequência, tomamos o conceito de *durabilidade cultural* pelo facto de adicionar à dimensão puramente física, construtiva e material, da palavra *durabilidade*, um valor mais abrangente, o *cultural*, que abarca todos os anteriores e traduz a ligação intergeracional, e a adaptabilidade às necessidades culturais.

De forma a sustentar e materializar a premissa anterior, analisam-se teorias e práticas de projecto, que visem uma antecipação, uma adaptação e uma abertura do espaço arquitectónico às inevitáveis mudanças que são intrínsecas ao tempo e que caracterizam a vida.

Propomo-nos, também, a extrapolar sobre a essência e natureza da arquitectura, como um processo que encerra uma constante morte e ressurreição. São intrínsecas, tanto à existência humana como à arquitectura, a transitoriedade e a mutação e, por essa razão, avaliamos de que forma a ruína arquitectónica pode ser vista como a morte de um lugar, mas também significar o seu renascimento.

Metodologia

O desenvolvimento desta dissertação partiu de uma abordagem teórico-crítica de recolha bibliográfica acerca do tempo e da arquitectura, tendo envolvido a sua leitura, análise, debate e sistematização. A partir daí, entendemos que a coerência de discurso proposto não seria conseguida através de uma sequência cronológica dos acontecimentos, mas mediante a sua ordenação em três grandes temas que expõem a correlação do tempo com a existência humana, com o espaço e, finalmente, com a arquitectura.

Desta forma, a tese tem início com a procura de um conceito de *tempo*, naturalmente relacionado com a existência humana. Confrontamo-nos, por isso, com duas vertentes de análise: uma objectiva, associada ao tempo físico e biológico, e outra subjectiva, ligada ao tempo da consciência e da experiência do ser.

Após este enquadramento inicial, segue-se a relação do tempo com o espaço. Assim, é importante reconhecer o *espaço-tempo* de Giedion (1959) como o primeiro momento em que se toma consciência da relevância do tempo no espaço arquitectónico. De seguida, retomamos uma análise fenomenológica, tanto para entender o tempo por meio da sua experiência vivida e dinâmica, como para analisá-lo, enquanto dimensão mental da arquitectura.

Posto isto, procuramos compreender a influência do tempo na arquitectura e, mais precisamente, que premissas de projecto consideram, intencionalmente, o tempo e a mudança desde o início da concepção. Como não são aprofundados casos de estudo, este capítulo é vasto em referências e exemplos que procuram validar as argumentações.

De reforçar que as imagens e os vídeos não são descritivos nem documentais. Constituem, antes, um discurso próprio de memória visual, que intensifica e expande os argumentos formalizados ao longo da dissertação.

Estrutura

Sugerimos dividir o corpo da dissertação em três grandes grupos que correspondem às três vertentes sobre as quais se analisa o tema. Estas são antecedidas por uma parte introdutória, com um reconhecido grau subjectivo, e seguidas de considerações finais e da bibliografia.

A primeira parte faz uma abordagem directamente expositiva de breve enquadramento acerca das várias explicações e manifestações que o tempo tem tomado na nossa existência. O capítulo percorre a crescente sofisticação dos primeiros modos de temporalidade, desde os dispositivos de temporização ao desenvolvimento do tempo universal, e afirma o início de uma lenta, mas inelutável separação de duas linearidades: a de um tempo cronométrico calibrado e a de um modo de temporalidade dado pela própria natureza de processos naturais. Esta breve história do tempo pretende assinalar os principais momentos da sua leitura em termos da física, sem esquecer que o tempo é, também, um conceito filosófico, social e religioso, assumindo inúmeras matrizes e definições, consoante a civilização, a época e a perspectiva do autor. A estas noções adicionamos os pensamentos filosóficos e fenomenológicos que complexificam e influenciam uma compreensão maior de tempo. É na sua complementaridade que encontramos uma formulação mais próxima da vivência de tempo. O pensamento de Heidegger, por um lado, e a teoria do *tempo imanente*, por outro, são premissas-chave para entender a morte e a mudança como factores intrínsecos tanto à condição humana como à arquitectura.

Terminado o primeiro capítulo, sobre a existência e o tempo, no capítulo seguinte são abordadas as inter-relações de espaço e tempo, que implicam, directa ou indirectamente, o entendimento da vivência do tempo, no espaço arquitectónico e no mundo material. Importa entender que, tal como na ciência e na filosofia houve uma evolução do conceito de tempo (que continua a acontecer), também a arquitectura se começou a aperceber do seu (intrínseco) valor temporal, nomeadamente através do *espaço-tempo* arquitectónico de Siegfried Giedion (1959).

Depois desta análise, debruçamo-nos sobre a interpretação da duração de Henri Bergson (1907), que nos faz reflectir sobre a fenomenologia do espaço arquitectónico e da forma como o tempo é entendido através da sua experiência vivida e dinâmica. Recorremos, nesta sequência, à obra teórica de Juhanni Pallasmaa, para entender o significado do tempo enquanto dimensão mental na arquitectura, e para materializar os

argumentos anteriores. Considerado um dos principais teóricos e fenomenológicos da arquitectura contemporânea, Pallasmaa explora o mundo das possibilidades, da imaginação e do sonho. Este é um momento charneira da dissertação, onde reconhecemos que somos seres biológicos e históricos (a par com as formulações de Heidegger) e, finalmente, que a nossa identidade cultural está, em todo o caso, relacionada com a arquitectura.

Na terceira e última parte, focamo-nos, precisamente, no carácter contínuo e metamórfico da obra arquitectónica, onde a força actuante do tempo revela a sua capacidade transformadora e evolutiva. Partimos de duas entidades arquitectónicas — Monumento e Ruína —, com valores temporais distintos, por forma a analisá-los no seu carácter multifuncional, ao longo dos anos, e na sua capacidade de nos projectar para o passado e para o futuro.

Numa segunda etapa, procurámos revelar a sua expressão e adaptação, através de exemplos que nos têm vindo a acompanhar, numa tentativa de compreender a razão pela qual o tempo se tornou tão importante e como devemos lidar com ele durante o processo de concepção. Dedicamos, por esse motivo, este subcapítulo à exposição da forma, seja a forma física, seja a forma como alguns edifícios se têm vindo a adaptar às novas exigências sem perder o seu carácter essencial, que os distingue e os relaciona com a cidade circundante. Ao descobrir como as pessoas têm reagido ao que foi construído, seja na forma de apropriação do edificado, seja na sua relação emocional com o mesmo, podemos, no subcapítulo seguinte, aferir como pode a ruína ser o nosso *panorama zero*. Procura-se, assim, entender como a arquitectura não é um meio intemporal, tampouco atemporal, de que são exemplos os casos expostos e tantos outros. Olhamos para a arquitectura como um “ser” temporal, que se adapta de forma a corresponder às exigências do tempo.

O simpósio *Time-Based Architecture*, realizado na Universidade de Delft, em 2003, foi o pretexto fundamental para se lançarem algumas premissas de projecto, que considerassem cada vez mais o tempo e a durabilidade dos edifícios e, conseqüentemente, a sua sustentabilidade. De que modo podemos projectar para o indeterminado?

Estado da arte

Nas últimas décadas, temos assistido a mudanças constantes que se desdobram cada vez mais depressa. As novas tecnologias encaminham-nos para uma enorme rede invisível — social e digital —, que conecta tudo e todos. O que não podemos ver ou sentir, move-nos e muda-nos, agora, cada vez mais. A pandemia que nos chegou testou as nossas capacidades de resiliência e obrigou-nos a questionar se estaríamos, nós e as cidades, preparados para ela, para acontecimentos imprevisíveis de resposta praticamente imediata e global. Simultaneamente, assistimos, há muito, às consequências massivas das alterações climáticas e atravessamos períodos de intensa revelia por parte da natureza, onde já nada acontece no seu curso simples e natural, no tempo que considerávamos habitual. A Guerra veio, novamente, colocar à prova a capacidade de as nossas cidades se adaptarem e receberem grupos massivos de migrantes e, sobretudo, a sua receptividade à criação de novas identidades e inter-relações. A par de tudo isto, existem as naturais alterações biológicas, sociais, económicas, religiosas, psíquicas e físicas, intrínsecas ao ser humano e ao mundo.

A grande questão que se impõe com a palavra *Metamorfose* é se, de facto, estão os nossos edifícios e as nossas cidades preparados para se transformarem e adaptarem às mudanças naturais, imprevistas ou provocadas, que confrontam o nosso tempo. Este conceito foi discutido na 15ª conferência da Docomomo Internacional, em Liubliana, com o título *Metamorphosis. The Continuity of Change* (2018). Ana Tostões destacou que “o conceito metamorfose, entendido como uma metáfora biológica e orgânica onde a mudança na estrutura animal se relaciona com as ideias históricas de transformação, (...) influenciou o desenvolvimento de ideias de evolução” (p.34). Desta forma, no contexto desta dissertação, a expressão questiona um sentido figurativo que a arquitectura pode ter. Do grego antigo *metamórphosis*, formada por *-meta* (mudar) e *-mórfo* (forma), traduzindo uma mudança da forma ou, neste caso, a passagem de um estado para outro.

Começamos Kafka (2013) com a notícia de que Gregor Samsa acordou metamorfoseado num insecto. É um acontecimento que nos é dado como certo e já ocorrido, mas que nos inquieta. Já só podemos perguntar o que acontece depois disso, sem saber o que o provocou; a causa é irrelevante para o caso. O que depois vemos acontecer são todas as consequentes metamorfoses. O mais importante é aprender a viver como um

insecto e adaptar-se às transformações que se seguem, dele próprio, do outro e do espaço. Existe, por isso, nesta dissertação, uma vontade de reintroduzir, metaforicamente, este conceito no edifício arquitectónico, reflectindo acerca da sua capacidade transformadora enquanto “ser” (matérico), que tem uma essência, um carácter, uma identidade, um tempo e que morre e renasce continuamente.

Na procura por uma definição do conceito de tempo é inevitável cruzarmo-nos, múltiplas vezes, com a obra *Confissões* (397-400), de Santo Agostinho, que traduz a inescrutabilidade do tempo. São vários os autores que o tentaram definir nos diversos campos do saber, mas é em *Being and Time* (1927), de Martin Heidegger, que compreendemos que, por muito que o tempo não consiga ser definido, pela sua complexidade e inexistência física, é um conceito compreensível para cada um de nós, à semelhança da questão do *ser*. O outro lado fundamental desta obra é o argumento de que o tempo apenas pode existir para um ser que vive com a consciência da própria morte, já que é isso que nos define como seres temporais, condição positiva, mas involuntária e finita de *estar-no-mundo*.

Também West-Pavlov, em *Temporalities* (2013), procura definir o tempo, deparando-se com a teoria do tempo imanente. Para o autor, o tempo é imanente não só ao ser humano, mas a toda a vida, animada e inanimada, orgânica e inorgânica e, conseqüentemente, também aos objectos, por direito próprio. Nesta teoria, o tempo é sinónimo de mudança e transformação e, por essa razão, é que nos tornamos sempre algo diferente do que éramos. A morte não pode ser, neste caso, o fim, porque nenhum processo termina; é sempre infinitamente mutável.

As teorias da física, nomeadamente a Teoria da Relatividade (1905), de Albert Einstein, foram fundamentais para que os conceitos de tempo e de espaço se fundissem num único: *espaço-tempo*. Em *Space, Time and Architecture* (1941), Siegfried Giedion apresenta a tese de uma nova tradição na arquitectura relacionada com a evolução dimensional da história da ciência e arte modernas. Luís Santiago Baptista, no Opúsculo 24 (p.4), salienta que “por um lado, a ‘investigação do espaço’ do cubismo rompia com a ‘perspectiva renascentista’, através de uma composição fragmentária dos ‘pontos de vista’ sobre o objecto. Por outro lado, a ‘investigação do movimento’ do futurismo contrariava a concepção ‘estática’ da percepção da realidade através da composição sequencial dinâmica do objecto.” Os conceitos de interpenetração e simultaneidade, que os novos materiais permitiram, pareciam distinguir a pintura e a arquitectura modernas das obras anteriores, mas este panorama cultural ultrapassava o simples interesse técnico-construtivo. Tostões (2002) referiu que “ao precisar a nova arquitetura, Giedion defendia que o seu papel cultural se estendia para além das estritas fronteiras da disciplina e que tinha encontrado os primeiros signos de uma síntese: a síntese das questões objetivas e práticas com as expressivas.” (p.132).

Tal como na ciência, os pensamentos filosóficos também acompanharam a discussão sobre o tempo e A *Evolução Criadora* (1907), de Henri Bergson, deixou uma crítica às teorias anteriores por desconsiderarem o tempo real, acusando-as de espacializarem o tempo. Reconhecemos, nesta obra, duas dimensões de tempo essenciais para o estudo desta investigação: a primeira, a sua essência dinâmica, contínua, sucessiva e de mudança; a segunda, a sua dimensão actuante e criadora de realidade.

Relativamente à fenomenologia do tempo e do espaço arquitectónicos, Juhanni Pallasmaa questiona-nos sobre a possibilidade de habitar o tempo. Analisa, por isso, o tempo da consciência, nomeadamente nos textos *The space of Time* (1998), *Matter, Hapticity and Time: Material Investigation and the voice of matter* (2016), e *Inhabiting Time* (2016). Através da sua obra teórica traz-nos um outro autor relevante: Karsten Harries e o título *Building and the Terror of Time* (1982), onde defende que a arquitectura constitui uma profunda defesa contra o terror do tempo, sendo um meio de resistir à mortalidade e de lidar com o medo da transitoriedade humana. Em *Habitar* (2017), Pallasmaa acredita que somos seres biológicos e históricos e que é a arquitectura que reduz o tempo a uma escala humana compreensível.

Neste contexto, em *O Ser, o Tempo e a Arquitectura - uma interpretação das formas* (2013), Ferreira analisa as relações de espaço e de tempo numa sequência em que o primeiro possibilita o “posicionamento espacial das coisas materiais” e o segundo relaciona “as coisas numa ordem temporal” (s/p). Tudo isto numa constante articulação entre tradição e inovação.

De salientar, ainda, os textos *A intuição bergsoniana da duração: o tempo da ciência é espaço* (2012) e *Ser do Tempo de Bergson* (2004), de Carvalho e Coelho, respectivamente, como complemento essencial à compreensão do pensamento bergsoniano.

No contexto do monumento arquitectónico, entidade de valor temporal distinto, Aldo Rossi escreveu *A arquitectura da cidade* (1966), onde nos apresenta os monumentos como *permanências históricas* que mudam de funções ao longo do tempo sem perderem a sua essência. Contraria a *forma segue a função*, do movimento moderno, afirmando que “um facto urbano determinado apenas por uma função não é fruível além do desempenho dessa função.” (p.57). Por outro lado, a ruína intriga o argumento desta tese pelo significado que atribui à morte e ressurreição da arquitectura. Diogo Seixas Lopes, em *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi* (2019), estabelece uma relação entre o sentimento de perda e a arquitectura. O conceito de *melancolia* está espelhado, no seu entender, na obra de Rossi, traduzindo o lado negro, nostálgico e pesado da arquitectura. Foi neste livro e na revista *Arqa 112, Ruínas Habitadas* (2014), com o texto de Baptista, *Ruínas Habitadas: Atravessamentos entre a contemplação poética e a intervenção crítica*, que valorizámos, para o nosso tema, a obra artística de Giovanni Battista Piranesi. Sublinhamos, por isso, a relevância da sua obra de realidade/ imaginação, passado/ futuro, construído/ destruído, onde os edifícios que representava “davam forma a ideias e sensações, transcendendo os limites físicos.” (Lopes, 2019: p.43).

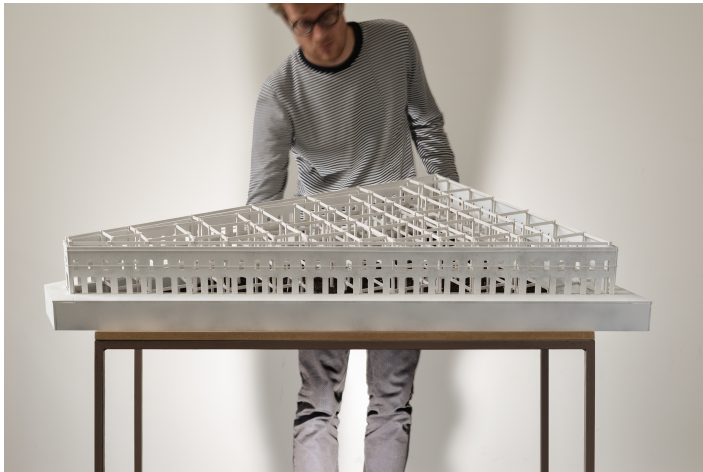
A evolução da concepção de ruína, como algo romântico e pictoresco, para algo com valor temporal e arquitectónico foi, também, o que tentámos perceber no contexto desta dissertação. Em *Ruins* (2011), Brian Dillon esclarece o duplo valor da ruína como imagem ou como realidade, na “sua capacidade de nos colocar no final de um contínuo histórico ou de nos lançar na futura ruína do nosso próprio presente.” (s/p). Destacam-se, também, os textos de Jacques Derrida (p.42) e Robert Smithson (p.46), com definições de ruína que confrontam a visão romântica e pitoresca: “(...) No início há uma ruína.” (Derrida, p.42). Está presente a concepção de ruína como algo existente em qualquer edifício desde o primeiro momento; um *panorama zero*, como lhe chamou Smithson, contendo *ruínas invertidas* — “todas as novas construções que

seriam construídas.” (p.46). Estas são ideias que reformulam e valorizam a dimensão dinâmica e em devir da ruína, acumulando indícios das suas múltiplas transformações.

Neste seguimento, salientamos *A Lição das Ruínas* (1997), de Alberto Ustároz, que nos remete, directamente, para a pergunta: “qual poderia ser novamente o papel mediador das ruínas?” (p.267). Nesta obra, o autor acredita que “as ruínas não envelhecem e que, apesar da passagem do tempo, estão tão vivas como os nossos projectos e obras actuais” (p.268). Acredita também, por isso, na sua metamorfose contínua por, tal como nós, se transformarem. A ideia mais interessante e que citamos é a de que elas estão “dentro e fora do seu próprio tempo.” (p.268). Segundo este autor, a ruína é sempre um sinal que torna a morte e a ressurreição da arquitectura compreensíveis.

Desta forma, reconhecemos que a sociedade actual está a mudar com tal celeridade que os edifícios são rapidamente confrontados com novos usos, na maior parte dos casos, diferentes daqueles para os quais foram concebidos. Uma abordagem distinta poderia passar por projectar estruturas que fossem capazes de lidar com essas mudanças (Leupen, 2005), isto é, edifícios que considerassem o factor *tempo* ao longo do processo de concepção. O Simpósio de Delft, intitulado *Time-Based Architecture* (2003), surge precisamente para discutir a importância do tempo na arquitectura e na sua concepção, tendo originado um livro, com o mesmo título (2005), que reúne os textos dos intervenientes. Realça-se a pertinência de *Time-Based Buildings* (pp.82-91), de Herman Hertzberger, onde discute a importância de edifícios polivalentes que se renovem a cada diferente interpretação, traduzindo uma arquitectura interpretável. O texto *Solids* (pp.42-51), de Frank Bijdendijk, reflecte o que seria um edifício sustentável nos sentidos económico, funcional, técnico e emocional da palavra, através de duas premissas essenciais: a capacidade de acomodação e a preciosidade (relação emocional dos habitantes com o edifício). Finalmente, referência a Bob van Reeth, cujas ideias são essenciais para o curso levado por esta dissertação. No seu texto *Cultural Durability* (pp.110-15) — de onde referenciámos o subtítulo —, o autor opta pela construção de ruínas inteligentes: edifícios capazes de se adaptarem e readaptarem continuamente, cujo projecto inicial é concebido intencionalmente para este efeito. Assim, promove a sua durabilidade e fortalece a relação habitante-construção ao longo do tempo, adicionando ao projecto de arquitectura uma consciência e uma reflexão sobre o que sucede ao edifício no momento em que deixa de servir o seu propósito inicial. Esta *durabilidade cultural* é, na nossa análise, uma que acrescenta à dimensão puramente física, construtiva, material, da palavra *durabilidade*, um valor mais abrangente, o *cultural*, que abarca todos os anteriores e traduz a ligação intergeracional, e a adaptabilidade às necessidades culturais, como reflectido nos textos *Redefining Architecture to Accomodate Cultural Difference: Designing for Cultural Sustainability* (2015), da Architectural Science Review, e em *Durability of Buildings and Sustainable Architecture* (2014), de Waclaw Celadyn.

Não podemos deixar de mencionar a transversalidade da *Obra Aberta* (2016), de Umberto Eco, para o contexto desta discussão. Existe, no nosso entender, um paralelismo entre o que desmonta como obra aberta no campo da literatura e o que poderá ser a obra aberta arquitectónica. O que Eco sugere é que essa obra, compreendida e usufruída, tal como foi concebida, possa ser competente e inteligente para abraçar todas as transformações e intervenções que possam ocorrer.



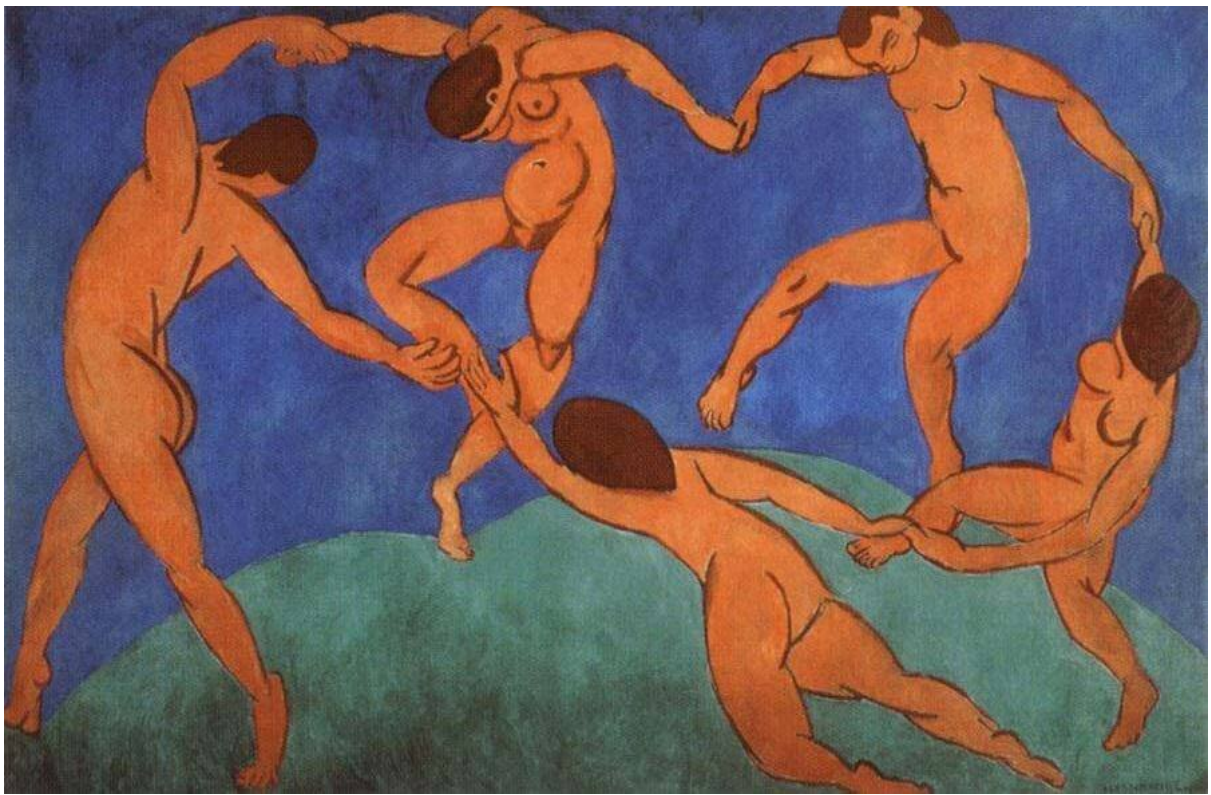
01 Maquete 1:100, autora, 2019



03 Cathedral de Rouen, Claude Monet, 1992-94



04 Garbage Wall, Gordon Matta-Clark, 1970



02 La Danse, Henri Matisse, 1909

DA EXISTÊNCIA



05 La persistència de la memòria, Salvador Dalí, 1931

1.1.

Breve abordagem à natureza do tempo

Num interrogatório acerca da natureza evidente do tempo, Santo Agostinho (354-430) confronta-nos com a questão: “O que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; se alguém me pergunta e eu tento explicar, já não sei.” (1961: p.264). Não sendo o tempo uma realidade visível, tomamos consciência da sua existência somente através da nossa própria existência. Torna-se tangível, de forma indirecta, por meio da sua figuração na nossa vida e da nossa percepção da realidade exterior. O carácter universal e omnipresente do tempo é uma realidade inequívoca, mas não deixa de ser de extrema dificuldade defini-lo. Esta dúvida tem sido repetidamente inquirida, sem resposta aparente, constituindo, ela própria, uma expressão temporal, na procura por uma definição que dramatiza a inescrutabilidade do tempo e formula o seu principal dilema: o tempo parece ser evidente por si só, porém, é invisível, incolor, inodoro, intangível. “Como compreender algo que informa o tecido mais íntimo da nossa experiência, cuja dinâmica não podemos escapar e cuja identidade subjacente talvez persistamos em interpretar mal, mesmo quando ela nos constitui?”¹ (West-Pavlov, 2013: p.29).

Este capítulo percorre a crescente sofisticação dos primeiros modos de temporalidade, desde os dispositivos de temporização ao desenvolvimento do tempo universal, e afirma o início de uma lenta, mas inelutável separação de duas linearidades: a de um tempo cronométrico calibrado e a de um modo de temporalidade dado pela própria natureza de processos e acontecimentos naturais. Pretende-se, assim, assinalar os principais momentos da sua leitura, em termos da física, desde o desenvolvimento de dispositivos de cronometragem até ao tempo absoluto newtoniano e à teoria da relatividade de Einstein, no século XX. Não esqueçamos, porém, que o tempo é também um conceito filosófico, social, religioso, assumindo inúmeras matrizes e definições, consoante a civilização, a época e a perspectiva do autor.

A vontade de mensurar e quantificar o tempo foi sempre muito ambicionada pelo homem como forma de ordenar e disciplinar a vida social, desencadeando o aparecimento de relógios de água e areia, passando pelos relógios solares, até ao relógio mecânico e, mais tarde, ao relógio digital, em relação com critérios economicistas e produtivos. Nesta sequência de acontecimentos que marcam a evolução da percepção de

¹ “(...) how to understand something which informs the most intimate fabric of our experience, whose dynamic we cannot escape, and whose underlying identity we perhaps persist in misapprehending even as it constitutes us?”

uma temporalidade e realidade existentes, o novo relógio mecânico foi a grande inovação, não só pelo seu potencial de miniaturização, como também pelo ímpeto que deu à abstracção do tempo, terminando o sincronismo com o tempo biológico e a natureza. Por um lado, torna-se cada vez mais pequeno, portátil e barato, “disperso entre os domínios mais íntimos da vida: a casa, o quarto, o bolso” (West-Pavlov, 2013: p.17); por outro, aliada a esta crescente proliferação do relógio na vida quotidiana, surge uma consciência cada vez mais difundida do tempo. Apesar disso, “o relógio dissociou a medição do tempo dos acontecimentos humanos (...) e os acontecimentos humanos da natureza”² (Mumford, cit. in Ibid.: p.17), libertando o tempo e assumindo-o como uma entidade desligada do mundo natural. Desta forma, o relógio mecânico abre portas a uma nova atenção à passagem do tempo, dividindo-o em “segmentos mecânicos perceptíveis no ritmo do *tik-tok*. O fluxo do tempo contínuo era agora subdividido em segmentos cada vez mais pequenos que podiam ser traduzidos em valores aritméticos abstractos.” (Ibid.: p.18). Por esse mesmo motivo, o tempo torna-se mensurável.

Por sua vez, o relógio digital, no término deste processo, é reduzido a números puros, tornando o tempo susceptível de cálculo, o que contribui para a formulação de um tipo particular de tempo estranhamente separado dos acontecimentos exteriores. “Juntos, os aspectos aparentemente contraditórios da abstracção, miniaturização e ubiquidade quotidiana invasiva contribuíram para a cimentação do tempo universal na consciência global.”³ (Ibid.: p.20). Este último [tempo universal] impõe um sentido unificado e omnipresente do tempo, que tende a suprimir as diferenças locais, à medida que atrai toda a civilização para um único sistema temporal.

Na verdade, o tempo universal não é mais do que uma forma pragmática do que Isaac Newton (1643-1727) viria a formular como Tempo Absoluto (1687): “O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, por si mesmo e pela sua própria natureza, flui uniformemente sem considerar nada externo”⁴ (Newton, 1966, cit. in Ibid.: p. 36). Enquanto que, nas sociedades anteriores, o tempo teve sempre uma relação privilegiada com o lugar — pela importância que adquiria na vida quotidiana das comunidades, nomeadamente na sua produtividade —, esta nova ideia de tempo global, padronizado e sincronizado, desnuda o tempo de todas as suas particularidades vivenciais, intimamente relacionadas com a experiência humana. Paradoxalmente, na tentativa de produzir um único sistema de tempo global, o tempo e o lugar colapsam, cada vez mais, um no outro e anulam-se mutuamente como absolutos, apresentando algumas contradições: se, por um lado, o tempo universal estabelece um tempo global independente do espaço, reduzindo as naturais diferenças de um lugar para outro, por outro, procura inevitavelmente ligar esses mesmos lugares díspares através de um único sistema temporal.

Esta noção hegemónica do tempo absoluto newtoniano formulava a base conceptual da experimentação científica do Iluminismo. Tempo esse que, no âmbito da arquitectura, não poderia ser equacionado na

² *“By its essential nature, the clock dissociated time from human events. (...) and human events from nature.”*

³ *“Together, the apparently contradictory aspects of abstraction, miniaturization and invasive quotidian ubiquity have contributed to the cementing of universal time in global consciousness.”*

⁴ *“(...) absolute, true, and mathematical time, of itself and from its own nature, flows uniformly, without regard to anything external.”*

Promenade Architecturale, de *Le Corbusier* (1928), percurso indissociável das coisas em si e dos fenómenos físicos que o acompanham, como o constante confronto de luz/ sombra, ascendente/ descendente, aberto/ fechado, estático/movente. Aqui, estes elementos compõem a original experiência espacial através do percurso e geram sensações temporais.

A máxima introduzida por Newton remete-nos para três ideias complementares: a primeira, o tempo é *absoluto* e *verdadeiro*; a segunda, flui uniformemente “sem as flutuações da velocidade que se podem ver no movimento das coisas; de facto, é o padrão matemático mensurável e constante pelo qual essas mesmas flutuações podem ser julgadas e calibradas”⁵ (West-Pavlov, 2013: pp.36-37); e a terceira — que deve ser tomada como condição prévia para as restantes —, o tempo é “separado das coisas que nos permite medir, desvinculado dos objectos da própria vida. Newton afasta o tempo do mundo do qual nos dá uma medida objectiva e judiciosa”⁶ (Ibid.), para que o possa reconhecer como absoluto. Na perspectiva em que é, então, *vazio* e *homogéneo*, “o tempo não tem uma relação essencial com a história humana; é apenas um abstracto em que as nossas actividades ocorrem e é insignificante em si mesmo”⁷ (Lombardo, 2020). Permite-nos imaginá-lo como algo que é visível a partir do exterior, desligado dos acontecimentos, organizando-os como peças sobre uma mesa para criar uma sequência lógica de causa e efeito, concebendo uma noção de História que se aproxima de um espectáculo de ilusão de óptica (West-Pavlov, 2013).

Apesar de ter prevalecido durante dois séculos, as suas limitações eram, progressivamente, mais evidentes e as teorias da relatividade começavam a preponderar, (re)unindo espaço e tempo. Segundo Hermann Minkowski (1864-1909), “Doravante, o espaço por si só, e o tempo por si só estão condenados a desaparecer em meras sombras e apenas uma espécie de união entre os dois preservará uma realidade independente.”⁸ (1952, cit. in West-Pavlov, 2013: p.40). Para Albert Einstein (1879-1955), tempo e espaço não poderiam ser consideradas variáveis independentes, porque se influenciavam mutuamente, na medida em que o tempo está sempre relacionado com o local da sua medição, e esse, por sua vez, é sempre relativo a outros locais: “Ainda ninguém observou um lugar sem ser num tempo; ou ainda um tempo sem ser num lugar.”⁹ (Ibid.). É no início do século XX, com a teoria revolucionária de Einstein (1905), que se dá a grande mudança no paradigma do conceito de tempo. Ao contrário da anterior, a teoria da relatividade não considerava o espaço tridimensional, reconhecendo, antes, a constituição de um binómio tetradimensional, no qual, naturalmente, espaço e tempo assumem a sua correlação (Ferreira, 2013). A introdução de um novo conceito *espaço-tempo* é fulcral para que Giedion compreenda e analise a arquitectura moderna. O facto de o tempo passar a estar dependente da referência do observador e de tempo e espaço estarem intimamente relacionados formaliza novos conceitos de movimento, energia e matéria, posteriormente presentes na

⁵ “It is the steady, ‘mathematical’ measurable standard by which those very fluctuations in speed can judged and calibrated.”

⁶ “(...) peels time away from the world of which it gives an objective and judicious measure.”

⁷ “Under this view, time bears no essential relationship to human history; it is merely a substrate in which our activities occur and is insignificant in itself.”

⁸ “Henceforth space by itself, and time by itself, are doomed to fade away into mere shadows, and only a kind of union of the two will preserve an independent reality.”

⁹ “No one has yet observed a place except at a time, or yet a time except at a place.”

pintura cubista e ainda na arquitectura, fundamentais para o entendimento de *Space, Time and Architecture* (1941) (Cap. 2.1).

A grande inovação no pensamento de Einstein é extinguir uma certa ilusão na autonomia do tempo, relativamente ao espaço, e vice-versa, dando lugar a um novo termo: *espaço-tempo*. “O espaço-tempo é uma dimensão híbrida, na qual, enquanto variáveis relacionais, espaço e tempo formam um composto dinâmico”¹⁰(West-Pavlov, 2013: p.41). A relatividade não procurava contradizer o tempo absoluto, antes relativizá-lo, “mostrando que o tempo depende do lugar, da velocidade e do modo de comparação.” (Ibid.).

A natural evolução do pensamento científico, ao longo dos séculos, trouxe várias contribuições, entre as quais as já mencionadas descobertas de Newton e, posteriormente de Einstein, que alteraram a nossa compreensão sobre o espaço e o tempo. Carlo Rovelli¹¹ (1956) procura uma forma complementar de entender e explicar o Universo, sendo responsável pela teoria da gravidade quântica em loop (1990) — teoria que apresenta uma estrutura fina e granular para o espaço e conjuga a Teoria da Relatividade Geral e a Mecânica Quântica. Para Rovelli, na situação actual, existe o tempo, o espaço e as “coisas” que os constituem: a Teoria da Relatividade veio mostrar que o espaço e o tempo são dinâmicos; as “coisas”, por sua vez, são explicadas pela Mecânica Quântica na teoria desenvolvida por Werner Heisenberg¹² (1901-1976). Ambas as teorias explicam muito acerca do Universo, mas são, à primeira vista, incompatíveis.¹³ O que Rovelli consegue provar é a coexistência das duas, afirmando que não devemos pensar no “Universo como algo relacionado à mudança de tempo ou como se o tempo fosse um grande maestro de uma orquestra e que todos estivessem dançando no mesmo ritmo. Na verdade, é mais como se cada pedaço do Universo tivesse o seu próprio tempo e o seu próprio ritmo” (Rovelli, cit. in Thomé, 2017). Se viajar para o futuro é, como defende, inevitável, a grande questão para o físico é: “por que motivo recordamos o passado e não temos memória do futuro?” (cit. in Fonseca, 2019). Será este o grande mistério do tempo.

¹⁰ “*Spacetime is a hybrid dimension in which both space and time as relational variables together form a dynamic composite.*”

¹¹ Físico e teórico italiano, foi professor e hoje é pesquisador do Centro de Física Teórica de Marselha, em França. Nasceu em Verona, Itália, e dedica a sua vida ao desafio de conciliar duas teorias: a Teoria da Relatividade Geral e a Mecânica Quântica.

¹² Dez anos após a Teoria da Relatividade Geral surge a Mecânica Quântica com Werner Heisenberg (1901-1976), sendo que ambas correspondem aos dois grandes saltos no conhecimento científico do século XX. A Mecânica Quântica ensina que cada entidade física é granular, ao contrário da teoria de Einstein, que afirma que o espaço é dinâmico e contínuo. As “coisas” quânticas podem flutuar, andar um pouco atrasadas ou adiantadas ou colocar-se em estranhas sobreposições e são elas que constituem o espaço.

¹³ “Se trazer as duas ideias juntas, é fácil: o espaço em si deveria ser feito de quanta. Então, não estamos imersos num espaço contínuo (como defendia Einstein). Estamos imersos num espaço granular feito por átomos, grãos, quanta. Mas estes grãos de espaço não estão ‘no’ espaço. Eles mesmo são espaço. É como a minha camisa: ela parece lisa. Mas se olhar ao perto verá uma trama fina e os seus fios. Eles não estão na camisa. Eles são a camisa.” Para Rovelli, a harmonia entre as duas teorias é alcançada através da descontracção da nossa percepção directa e ingénua sobre o mundo, de que o espaço é contínuo, dos quanta que saltam e do tempo. O que permanece? “Um mundo muito estranho, sem espaço, sem tempo, sem coisas fixas, mas que é bem descrito pelas equações da nossa ciência.” (Rovelli, cit. in Thomé, 2017)



06 The clock, Christian Marclay, 2010

1.2.

Percepção e inteligibilidade do tempo

Ainda que não estando abrangido pelo campo da fenomenologia propriamente dita (que só se formaliza um século depois), é Kant (1724-1804) que, pela primeira vez, contesta a entidade do tempo como objectivamente existente no Universo, valorizando-o como factor subjectivo integrante da percepção: “[o tempo] nada é mais do que a própria forma interior do sentido, (...) uma condição *a priori* de todos os sentidos”¹⁴ (Kant, cit. in West-Pavlov, 2013: p.42). Para o filósofo, o tempo é uma realidade empírica que possibilita a percepção do mundo, constituindo, desta forma, uma intuição *a priori* do ser. O argumento de Kant é claro, quando comparado com a nossa existência: “não nascemos em estado adulto, vamo-nos acostumando aos acontecimentos e às coisas até as assimilarmos como naturais. Não exigimos qualquer explicação científica para justificar [esses] efeitos” (Ferreira, 2013: p.85). Do mesmo modo, “se existe um mecanismo cerebral para a compreensão de uma linguagem, existirá um mecanismo cerebral para a compreensão do tempo.” (Ibid.).

Para Kant, o tempo é apreendido por todo o ser humano da mesma forma, partindo do pressuposto de que nos é fornecido *a priori*, unidimensionalmente por uma única fonte transcendental.¹⁵ Pelo contrário, Émile Durkheim (1858-1917), por exemplo, sustenta o seu pensamento sobre uma teoria sociológica do tempo e da sua relatividade cultural. Se, por um lado, em Kant o tempo é homogéneo e adquirido *a priori*, por outro, Durkheim defende que o ritmo da vida social é a base para atingir a noção de tempo, assumindo o seu fluxo como heterogéneo, descontínuo e caracterizado por um tempo sociológico, dependente, naturalmente, de todas as variáveis que influenciam o ser humano (Ferreira, 2013).

Já na segunda metade do século XIX, Edmund Husserl (1849-1938) seguia a perspectiva kantiana e assumia-se como um dos grandes defensores da fenomenologia. A sua ideologia assentava num sentido de presente mais longo e complexo do que o simples instante de percepção: “o momento presente tinha em si mesmo vestígios residuais do que, imediatamente antes, desaparecera (*retenções*) e antecipações do que estaria

¹⁴ “He [Kant] claimed that time is ‘nothing other than the inner form of sense itself’, an ‘a priori condition of all senses”

¹⁵ Kant acreditava num tempo divino. A nossa alma interior já conhecia *a priori* o tempo. Na verdade, a condição *a priori*, que Kant atribuía ao tempo, era conseguida por uma única fonte transcendental. (Ferreira, 2013) Esta visão do tempo tinha a sua base na tradição do pensamento ocidental, que, desde Platão, via o tempo como “uma imagem móvel da eternidade” (Platão, 1929, cit. in Alweiss, 2002: p.117). Aqui, o tempo era considerado uma série linear de ‘agoras’ mensuráveis.

para vir logo a seguir (*protensões*). À medida que as *retenções* se vão adentrando no passado, desvanecem-se em *lembranças* e depois em *memória*. (...)”¹⁶ (Kern, 1983, cit. in *Ibid.*).

Por sua vez, Martin Heidegger (1889-1976) inverte a lógica do pensamento kantiano, sugerindo que a situação *a priori* do tempo, como experiência, não é exterior ao *ser*: o tempo é a condição da possibilidade dessa mesma experiência (West-Pavlov, 2013). Por este motivo, o tempo não pode ser nem objectivo nem subjectivo, mas “o único ponto de vista a partir do qual a existência — se é que o pode fazer — interpreta tacitamente algo como o *Ser*.” (Heidegger, 1962, cit. in *Ibid.*: p.44).

Desta forma, é o tempo que proporciona o único “horizonte possível para a compreensão do *Ser*” (*Ibid.*) e é esta uma das grandes reformulações, em face da perspectiva anterior: enquanto Kant defendia que a subjectividade subentendia a temporalidade, Heidegger afirmava que a temporalidade é ela própria a condição para a experiência subjectiva (Hoy, 2000, cit. in *Ibid.*), como formulou em *Being and Time*:

“A temporalidade da presença constrói a contagem do tempo. O tempo nela experimentado é o aspecto fenomenal mais imediato da temporalidade. Dela brota a compreensão quotidiana e vulgar do tempo. E essa desdobra-se, formando o conceito tradicional de tempo.” (2005: II, p. 13).

Enquanto que Kant defende que o tempo não é algo que existe por si só — evidenciando que é a partir da eternidade que se pode compreender o significado de tempo —, Heidegger lança um novo paradigma: o tempo só encontra o seu significado na morte. Por esta razão, o tempo só pode existir para um ser que vive com a consciência da sua própria morte, porque é isso que nos define como seres temporais (Heidegger, 2005). Esta ideia é repetida por este filósofo, de modo a evidenciar a condição involuntária e finita de *estar-no-mundo*. O facto de não nos ter sido dado a escolher sermos trazidos à vida — dramaticamente introduzido por Heidegger como *arremesso* —, é, ao mesmo tempo, limitado por um início (o nascimento) e por um fim (a morte): o nosso *ser-no-mundo* é, na verdade, um *ser-até-à-morte* (Heidegger, 2005).

Além disso, Heidegger opunha-se a um sentido de tempo que considerava banal e de senso comum, entendido como uma sequência uniforme de *agoras*, onde o que *ainda-não-é-agora* se torna *agora* e o *agora*, por sua vez, deixa de o ser, numa perpétua sequência infinita (Heidegger, 1992). O autor acreditava que a tradição da filosofia estava errada ao interpretar o tempo à imagem da eternidade e, conseqüentemente, o ser humano estaria impedido de percepçionar o tempo sob esse ponto de vista. Assim sendo, poderemos questionar, ‘de que outro ponto de vista, que não o eterno, podemos compreender o conceito de tempo?’ Segundo Heidegger, a inteligibilidade do tempo só cabe ao ser que vive com a compreensão de um limite e, nesse caso, só o ser vivo humano vive com tal compreensão.

“No decorrer de uma palestra olho para o relógio. Procuo saber que horas são, porque preciso de saber quanto tempo me resta até ao fim programado para a minha palestra. Quero verificar se

¹⁶ “Husserl (1991: 11-12) claimed that the present moment contained in itself residual traces of what had immediately gone before (*retensions*), and anticipations of what was immediately to come (*protensions*). As *retensions* drift further into the past, they fade into *recollections* and then *memory*. The past must diminish in intensity in this manner so as to avoid an overload of impressions (Kern 1983: 44).”

tenho tempo suficiente para terminar o tema. Olho para o relógio, a fim de determinar quanto tempo ainda me resta para fazer isto ou aquilo. O tempo não é uma série de meros ‘agoras’, mas é sempre o tempo para fazer algo.” (Gorner, 2007: pp.160-61).

Neste pressuposto, o ser humano está destinado à morte e é este limite que torna inteligíveis todas as possibilidades do tempo (Heidegger, 1992). Este autor vai mais longe: a morte não deve ser entendida como algo exterior ou negativo; ao invés, deve ser aceite como garantida e parte integrante do processo que é viver. “Assim que o ser humano nasce, tem logo idade suficiente para morrer.”¹⁷ (Heidegger, 1962: p.245). Portanto, toda a nossa existência está (pré) informada pelo facto de sermos mortais.

Ao afirmar que existem outros seres que também estão inseridos no tempo — animais, plantas —, podemos ainda questionar, ‘se existe, nesse caso, alguma *especialidade na temporalidade do ser humano* para que só ele possa ser dotado de tal percepção’. A esta pergunta Heidegger responderia que toda a actividade do ser humano tem lugar no tempo; a sua existência começa e termina num determinado momento do tempo. ‘E os outros seres?’ — Poderíamos indagar. ‘Os outros seres são temporais, exactamente da mesma forma’. Contudo, segundo Heidegger, o que os distingue é que para além de estar no tempo, o ser humano é também consciente e tem em conta o próprio tempo. Poderíamos prosseguir com as inquietações, na medida em que os animais não utilizam relógios como os seres humanos, mas demonstram, claramente, alguma consciência do tempo (Gorner, 2007). No entanto, a sua argumentação não deixa de ser válida para o significado que atribui à existência — *Dasein*¹⁸ —, base de toda a sua concepção.

Relativamente às dimensões que constituem a temporalidade, Heidegger defende que a relação entre elas só pode ser entendida a partir do ponto de vista das restantes: “só podemos compreender o futuro em contraste com o nosso presente e o nosso passado”¹⁹ (West-Pavlov, 2013: p.46). Pelo mesmo motivo, “o progresso temporal não pode ser entendido como uma simples sucessão de momentos, como se a alguém fosse possível fugir da experiência do tempo e olhar para esses momentos com uma espécie de visão de Deus. Pelo contrário, tal como o ser só pode ser compreendido a partir do tempo ao qual está condenado a habitar, também só a partir de si própria a temporalidade pode ser entendida e, por conseguinte, cada dimensão temporal só pode ser compreendida a partir de outra.”²⁰ (Ibid.).

Para o filósofo, a eternidade está fora do nosso alcance, pelo que não pode ser a base para o significado de tempo. Esse significado está num fim, esse sim ao nosso alcance. Desta forma, só a partir da aceitação da

¹⁷ “As soon as man comes to life, he is at once old enough to die.”

¹⁸ Heidegger considera a questão do Ser a mais importante na filosofia e decide resgatá-la, também por ter sido negligenciada por muito tempo, tendo sido considerada “indefinível”, “o conceito mais universal” ou mesmo como “auto-evidente” (tal como o tempo). Contudo, resgatar essa questão traz para Heidegger um outro problema: por onde começar a responder? O lugar para começarmos a responder a essa questão é em nós mesmos, mas esse “nós mesmos”, em Heidegger, apresenta-se como ‘Dasein’, que é composto de “Da-”, significando “aí”, e “sein”, significando “ser”: ser-aí. (Araújo, 2014: p.202) - relacionando o ser com o tempo e o lugar.

¹⁹ “We can only understand the future in contrast to our present (‘thrownness’) and our past (the ‘facticity’ of what has already happened).”

²⁰ “Temporal progress cannot be understood as a mere succession of moments, as if one could escape from the experience of time and regard those moments with some sort of God’s-eye view. Rather, just as being can only be understood from within time, which we are condemned to inhabit, so too temporality can only be understood from within temporality. Thus, each temporal dimension must be understood from another.”

nossa mortalidade, nos é possível adquirir uma autêntica compreensão do tempo: “Nunca nos podemos separar da nossa existência temporal.”²¹ (Ibid.: p.120). A uma escala alargada, esta existência temporal, inerente ao ser humano, está igualmente, relacionada, de acordo com Heidegger, com o facto de sermos seres históricos. Cada um de nós contém uma história que, por sua vez, pertence a comunidades que também tiveram e têm a sua história. A História consiste, portanto, num processo em que os acontecimentos se desenrolam e cada um de nós tem o seu lugar nesse processo - tese que, como veremos, se relacionará com a teoria de Pallasmaa para a dimensão cultural da arquitectura (Cap. 2.3.).

Contudo, como sugere West-Pavlov²² (1964), embora estas abordagens procurem regressar à essência e à existência, a ideia de tempo experienciado é, na verdade, uma tautologia: “quando abandonamos a temporalidade *externa* e *distante* do tempo absoluto — um tempo abstracto que rodeia os seres, medindo a sua existência contínua, mas separado deles —, segue-se que todo o tempo é tempo vivido, no sentido em que o tempo não é mais do que a vibrante e pulsante dinâmica da própria vida: um *tempo imanente* ao *ser* em constante mudança das coisas.”²³ (2013: p.48). Nesta perspectiva, contrariamente ao defendido por Heidegger, esse tempo não pode pertencer apenas ao ser humano, mas a toda a vida — animada ou inanimada, orgânica ou inorgânica. O próprio “*ser-até-à-morte* é baseado na separação da humanidade e da natureza, na qual a modernidade está espantosamente assente.”²⁴ (Latour, 1993, cit. in Ibid.).

Na verdade, neste limbo entre existência/ausência, nascimento/morte, estabilidade/mudança, objectivo/subjectivo, eternidade/finitude, movimento/imobilidade, absoluto/relativo, homogéneo/heterogéneo, a aporia resultante da exaustiva procura por uma noção de tempo não se torna menos complexa do que já era há 600 anos, quando Santo Agostinho, angustiado, escreveu:

“Confesso-te, Senhor, que ainda não sei o que é o tempo. No entanto, confesso também que sei que estou a dizer isto a tempo, que tenho falado de tempo há muito tempo, que este longo tempo não seria muito tempo, se não fosse o facto de o tempo ter passado todo o tempo. Como posso eu saber isto, quando não sei que tempo é este? É que eu sei o que é o tempo, mas não sei como pôr em palavras o que sei. Estou num estado lastimável, pois nem sequer sei o que não sei!” (1961: Livro XI, p. 25, 273).

Perante este dilema, West-Pavlov procura uma alternativa às temporalidades enunciadas, obtendo resposta num tempo que não é “nem objectivo, nem subjectivo, nem interior ao eu nem a ele exterior, mas sim

²¹ “We can never divorce ourselves from our temporal existence: [eternity as a point of departure is never at our disposal].”

²² Russell West-Pavlov ensina e investiga estudos culturais e literários comparativos, cujos interesses particulares são a poética do espaço e do tempo e a sua transformação no momento contemporâneo. Em *Temporalities* (2013), o autor explora e interroga a relação da temporalidade com as várias artes e ciências, examinando as importantes teorias que participam da sua concepção e natureza.

²³ “Once we abandon the external, distant temporality of absolute time, an abstract time surrounding beings, measuring their continued existence but peeled away from them; it follows that all time is lived time, in the sense that time is nothing but the vibrant, pulsing dynamic of life itself: a time immanent to the constantly changing being of things.”

²⁴ “Phenomenology’s interior time, or the time of the subject’s being-unto-death, is premised upon the very separation of humanity and nature on which modernity is spuriously predicated (Latour 1993) and which has wreaked such havoc on our natural environment.”

imane a vida de todas as 'coisas' e, portanto, também aos objectos como sujeitos por direito próprio.”²⁵ (2013: p.48), (ideia relacionada com o pensamento de Rovelli (Cap. 1.1). Nesta perspectiva, é invocada a aceitação da “noção a que as filosofias do tempo, na sua maioria, têm resistido: a do tempo como mudança e transformação”²⁶ (Ibid.), lembrando o que Santo Agostinho já nos esclarecia: “Nenhum tempo pode ser co-eterno contigo [Senhor], pois és imutável; se o tempo também o fosse, não seria tempo.” (1961: Livro XI, Cap. XIV)

Quanto mais escrutinamos o mundo à nossa volta e nos aproximamos das coisas propriamente ditas à escala das partículas que as constituem, mais nos apercebemos que elas estão em constante fluxo. A constituição da matéria depende de estruturas complexas que não são estáticas ou imóveis; pelo contrário, vibram consoante a temperatura. Numa outra escala, por exemplo, está o próprio planeta Terra, que “longe de ser uma entidade sólida, é, em grande parte, constituído por fluidos em constante circulação” (De Landa, 1997, cit. in West-Pavlov, 2013: p.49). Mas este processo que se afirma dinâmico, é um processo tão pesado, aparentemente lento, e “cujas proporções excedem, de tal forma, o nosso quadro de referência individual, que talvez seja essa a razão para o subentendermos, erradamente, como estável.”²⁷ (Ibid.: p.50).

A grande diferença, em face das teorias anteriores, é que West-Pavlov não considerava nenhum tempo exterior às falhas dinâmicas e processuais das *coisas*; ao invés, acreditava que esse processo dinâmico era ele próprio a temporalidade. Portanto, o tempo deveria ser visto como o próprio processo que compõe a densidade e diversidade do *ser*: “uma tapeçaria de temporalidades imanentes entrelaçadas” (Ibid.). Devemos lembrar-nos que “para além do Universo talvez exista o Diverso [e a metamorfose seja a sua imagem]” (Casquilho, 2011, cit. in Ferreira, 2013: p.95), onde podemos imaginar o tempo como uma “rede gigantesca, imensamente complexa, inter-relacionada e sobreposta de processos dinâmicos, cada um com o seu próprio tempo, duração de vida e transições diacrónicas-sincrónicas com processos anteriores, simultâneos ou vizinhos, e sucessores.” (West-Pavlov, 2013: p.52).

Neste sentido, o tempo não pode ser abstracto, mas antes uma concepção muito mais alargada que engloba todos os campos da vida humana e da sua realidade e vivência. Por este motivo, ao contrário do que Heidegger formulou, se o tempo for imane não pode ser “apenas uma característica contingente dos vivos, [porque] é o impulso dinâmico que permite à vida *tornar-se*, estar sempre no processo de se tornar, algo diferente do que era.”²⁸ (Grosz, 2005, cit. in Ibid.: p.50). Porém, Heidegger também defendia que a percepção e a consciência do nosso próprio ser nos torna mais atentos e conscientes da passagem do tempo. Tomando-nos como referência, rapidamente compreendemos que o nosso corpo está em permanente mutação: “as células estão a morrer e a ser criadas novamente; a nossa pele renova-se

²⁵ “The notion of a temporality which is neither subjective nor objective, neither interior to the self nor exterior to it, but rather immanent to the life of all things, and thus also to objects as subjects in their own right, remains as yet out of sight.”

²⁶ “What is the alternative? It may be simple to accept the notion which philosophies of time, for the most part, have resisted: that of time as change and transformation.”

²⁷ “The Earth itself is a dynamic process; however, it is a process so ponderous, and whose proportions so exceed our individual frame of reference, that we perceive it as a stable given.”

²⁸ “The force of time is not just a contingent characteristic of the living, but is the dynamic impetus that enables life to become, to always be in the process of becoming, something other than what it was”

completamente a intervalos regulares, num equilíbrio em constante mudança entre autopoiesia e entropia”²⁹ (Ibid.: p.51). No entanto, a morte não pode ser, nesse caso, o nosso fim, porque nenhum processo termina; é sempre infinitamente mutável: “na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”³⁰ (Lavoisier, 1777). Neste sentido, não existe um limite final; existe, sim, um ponto a partir do qual passamos de um estado para outro. Tornamo-nos *outro*, naturalmente diferente da condição anterior.

E talvez, — retomando a pergunta inicialmente formulada³¹ —, estejamos, constantemente, a interpretar mal o tempo, pois muitos destes processos permanecem “abaixo do limiar da nossa apreensão consciente” (West-Pavlov, 2013: p.52). Mesmo relativamente às mutações do nosso corpo, quando finalmente percebemos a mudança, acreditamos que o corpo mudou a sua forma; mas “o corpo está a mudar em cada momento; ou melhor, não há forma, uma vez que a forma é invisível e a realidade é movimento” (Ibid.: p.53).

Na verdade, rapidamente se chega à conclusão de que não é fácil experimentar o tempo sob a perspectiva heterogénea e diversa, porque o tempo hegemónico dos calendários e relógios prevalece na nossa cultura. Importa reconhecer a multiplicidade inerente às respostas sobre o tempo, procurando espelhar alternativas que considerem, progressivamente, o dinamismo dos próprios processos e não só encarar o tempo como uma peça exterior e não implicante nesses mesmos processos. De alguma forma, podemos retomar a relação entre a *Complexidade e Contradição* de Robert Venturi (1995) (Ferreira, 2013), onde o oposto, o diverso e o ambíguo são valorizados, numa constante convergência/divergência, tornando mais rica e complexa a arquitectura: um organismo vivo, dinâmico e em constante metamorfose. Essas variáveis nem sempre colidem, estando ora contrapostas ora em sintonia; de uma maneira ou de outra, é delas que o mundo é criado e recriado a todo o tempo. Arriscamo-nos a repetir que “[uma vez que] o mundo está sempre a mudar, a nossa tarefa é participar num processo de transformação em que sempre estivemos implicados sem o saber.”³² (Von Weizacker, 1977, cit. in West-Pavlov, 2013: p.54).

É essa diversidade, presente no conjunto dos pensamentos sobre o tempo, que “tal como na arquitectura, é o factor que germina a própria História.” (Ferreira, 2013: p.96). E, portanto, importa, evidentemente, compreender a relação intrínseca que o tempo estabelece continuamente com a existência; interessa, sobretudo, recorrer a esta noção de temporalidade imanente no âmbito da arquitectura, na medida em que a última, à semelhança do ser humano, pode, por fim, ser encarada como temporal, parte integrante da e na acção do tempo, aquele que é processo e sinónimo de transformação e mudança.

²⁹ “At a more accessible level of comprehension, the body, for instance, is constantly transforming itself - cells are being created and dying constantly, our skin completely renews itself at regular intervals. Things are thus caught in a constantly shifting equilibrium between autopoiesis and entropy.”

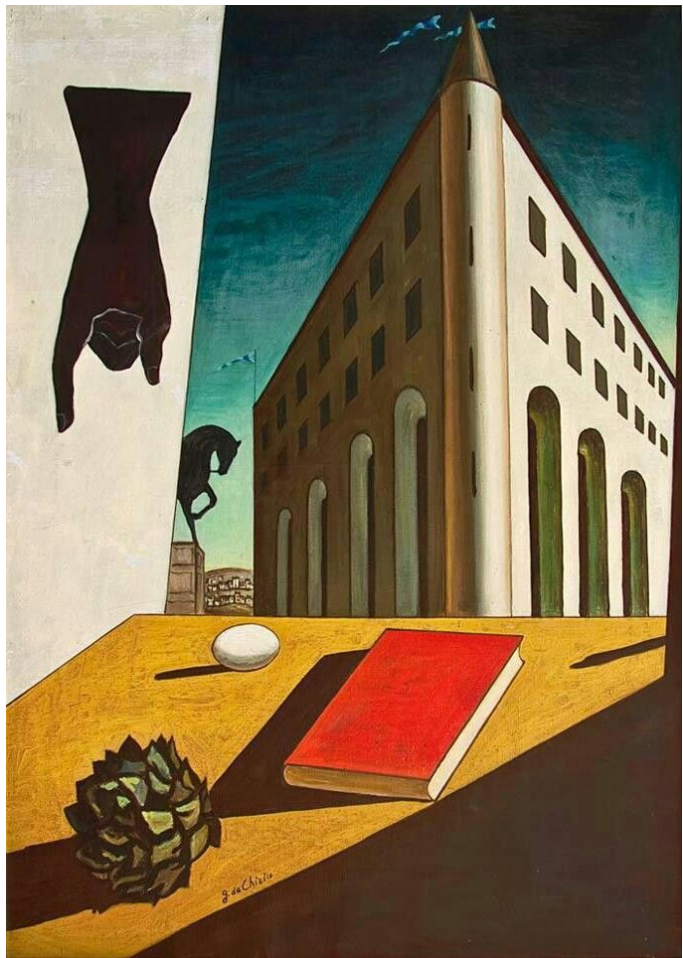
³⁰ A premissa fundamental da Lei da Conservação da Matéria (1777) é aqui integrada, adaptando o seu sentido original (no campo da química) para a teoria do tempo imanente.

³¹ “Como compreender algo que informa o tecido mais íntimo da nossa experiência, cuja dinâmica não podemos escapar e cuja identidade subjacente talvez persistamos em interpretar mal mesmo quando ela nos constitui?” (p. 16)

³² “None the less, if, as von Weizacker suggests, the world is always already change, our task then is to join in a process of transformation which we have always been implicated in without knowing (1977: 436)”



DO ESPAÇO



08 Turin Spring, De Chirico, 1914

2.1.

O conceito de espaço-tempo arquitetónico

Terminado o primeiro capítulo sobre a *existência e o tempo*, onde se reconhece, por um lado, o carácter revolucionário da relatividade de Einstein e, por outro, a presença de um tempo imanente a todas as *coisas* e seres no Universo, este capítulo aborda as inter-relações de espaço e tempo, que implicam, directa ou indirectamente, o entendimento da temporalidade da arquitectura. Importa entender que, tal como na ciência e na filosofia houve uma evolução do conceito de tempo — que continua a acontecer —, também a arquitectura se começou a aperceber do seu (intrínseco) valor temporal, nomeadamente através dos historiadores ao serviço da causa da arquitectura moderna, que vieram recriar o devir da história (Tostões, 2002).

Neste contexto, é Sigfried Giedion (1888-1968) que identifica o aparecimento de uma nova tradição na arquitectura, directamente relacionada com a evolução dimensional da história da ciência e da arte modernas. No seu livro *Espaço, Tempo e Arquitectura* (1941), Giedion constrói uma teoria de arquitectura moderna, onde procura explicar em que medida a arquitectura, após 1910, concebeu aquilo que acreditava ser uma nova tradição relacionada com as exigências da época. A sua obra tem um grande significado para a História da arquitectura, já que, segundo este autor, um novo sentido de espaço — *espaço-tempo* — parecia distinguir a pintura e a arquitectura modernas das obras anteriores. Este aspecto revela que a arquitetura, anteriormente *arte do espaço*, começa também, a concentrar-se no tempo. Neste sentido, *espaço-tempo* torna-se fundamental para que Giedion compreenda a arquitectura moderna, mas é, de igual modo, o motor que potencia a dimensão do tempo na arquitectura.

O seu pensamento está fortemente enraizado no conceito de *zeitgeist*, que é possível observar na História. A tradução imediata seria *espírito do tempo*, condensando o ambiente intelectual, sociológico e cultural de uma determinada época. Sendo o artista um produto da sua época, carrega essa cultura nas suas obras e é neste contexto que Giedion encontra o *espaço-tempo* nos vários campos do saber, como sejam a teoria da relatividade da ciência moderna, o cubismo e o futurismo da pintura e, por último, a arquitetura moderna após 1910.

“O hábito de quatro séculos de ver o mundo exterior à maneira do Renascimento — isto é, em termos de três dimensões — enraizou-se tão profundamente na mente humana que nenhuma outra forma de percepção poderia ser imaginada.”³³ (Giedion, 1959: p.356).

O outro conceito fundamentado por Giedion é o de *evolução dimensional*: a História da ciência, da arte e da arquitectura é vista como um processo evolutivo. Antes do Renascimento, a pintura não tinha qualquer evidência de profundidade, focando-se apenas nas duas dimensões complanares; após o Renascimento, a pintura baseada na perspectiva tornou-se tridimensional; e, por fim, a pintura moderna, através do cubismo e do futurismo, adicionou o tempo às três dimensões anteriores e tornou-se tetradimensional. Portanto, são estas duas grandes escolas da pintura moderna que conseguem reconhecer e introduzir o *espaço-tempo* na linguagem artística, rompendo com a perspectiva renascentista e ampliando a nossa visão óptica (Giedion, 1959). A essência do espaço passaria, então, a ser reconhecida pela sua pluralidade, na infinita potencialidade de relações.

Num primeiro momento, Giedion desmistifica-nos o aparecimento do Cubismo, afirmando que não foi uma invenção de um indivíduo em particular, caso pensássemos que teria sido Picasso; pelo contrário, o que foi verdadeiramente relevante foi “a expressão de uma atitude colectiva e quase inconsciente” (Giedion, 1959: p. 355). Este acontecimento, dito involuntário e inevitável, é explicado por um pintor que participou no movimento:

“Não houve invenção. Mais ainda, não podia haver uma. Em breve estava a contorcer-se nos dedos de todos. Havia um pressentimento do que deveria vir e foram feitas experiências. Evitávamo-nos uns aos outros; uma descoberta estava prestes a ser feita, e cada um de nós desconfiava dos seus vizinhos. Estávamos no final de uma época decadente.”³⁴ (cit. in Ibid.: p.355).

O cubismo, fortemente deslumbrado com o conceito de *espaço-tempo* da ciência moderna, bem como com a geometria tetradimensional, e não Euclidiana, conseguiu olhar para os objectos de forma relativa, ou seja, de vários pontos de vista, graças à representação espacial de planos interpenetrados, com recurso a sombras e a um novo conceito de simultaneidade. Segundo Guillaume Apollinaire, em *The Cubist Painters* (1913):

“(…) a geometria é para as artes plásticas o que a gramática é para a arte do escritor, pelo que os pintores têm sido levados, muito naturalmente, e pode dizer-se intuitivamente, a interessarem-se pelas novas possibilidades de medição do espaço, que no estúdio do artista moderno eram simples e colectivamente referidas como a quarta dimensão. (...) [Esta última] é engendrada pelas três dimensões anteriores conhecidas. Representam, assim, a vastidão do espaço que se estende

³³ “The four-century-old habit of seeing the outer world in the Renaissance manner - that is, in terms of three dimensions - rooted itself so deeply in the human mind that no other form of perception could be imagined.”

³⁴ “There was no invention. Still more, there could not be one. Soon it was twitching in everybody's fingers. There was a presentiment of what should come, and experiments were made. We avoided one another; a discovery was on the point of being made, and each of us distrusted his neighbours. We were standing at the end of a decadent epoch.”

eternamente em todas as direcções em qualquer momento dado. É o próprio espaço a dimensão do infinito.”³⁵ (2004, cit. in Lee, Y., Kim, S., 2008: p.16).

Num segundo momento, surge o futurismo com a ambição de acrescentar às descobertas anteriores, o movimento. Os futuristas demonstraram que os objectos em movimento se multiplicam e distorcem — tal como as vibrações — ao passarem pelo espaço (Giedion, 1959). A representação dos corpos em movimento era conseguida mediante dois conceitos essenciais: a interpenetração e a simultaneidade. Apesar de os cubistas não representarem o movimento em si (como no futurismo), procuraram, de igual forma, encontrar os meios artísticos para as nossas concepções espaciais e acumularam, “através de todas as múltiplas etapas do desenvolvimento moderno, os resultados da investigação artística, até aparecerem unidas e em pleno poder, numa única grande obra: *Guernica*”³⁶ (Ibid.: p.369).

O que Giedion já tinha apreendido com o conceito de *zeitgeist* era a ideia de que estas transformações, que ocorreram na ciência e influenciaram a pintura, também viriam a motivar a arquitectura, após 1910. Se, por um lado, o espaço tridimensional do Renascimento valorizava a profundidade a partir de um ponto fixo, por outro, o espaço moderno tetradimensional acompanhava a simultaneidade de lados e a interpenetração de espaços, onde se poderia encontrar o conceito de *espaço-tempo*, a par com as novas tecnologias e os mais recentes materiais. Porém, este panorama cultural ultrapassava o simples interesse técnico-construtivo:

“Ao precisar a nova arquitectura, Giedion defendia que o seu papel cultural se estendia para além das estritas fronteiras da disciplina e que tinha encontrado os primeiros signos de uma síntese: a síntese das questões objectivas e práticas com as expressivas. Com esta síntese, pretendia anular o processo [de] ruptura desencadeado com a revolução industrial, manifesto ao longo do século XIX, que tomava forma a separação entre o acto de pensar e o sentir.” (Tostões, 2002: p.132).

O movimento seria de extrema relevância para a percepção do espaço e o entendimento do edifício: “a fim de compreender a verdadeira natureza do espaço, o observador deve projectar-se através dele”³⁷ (Giedion, 1959: p.356) e, assim, reconhecê-lo a partir de todos os seus pontos de vista e apreendendo o seu carácter na totalidade (renunciando à neutralidade de um observador exterior aos acontecimentos).

Como síntese às noções introduzidas, Giedion apresenta-nos duas imagens lado a lado, sugerindo a sua comparação: o quadro cubista *L'Arlesienne* (1911-12), de Pablo Picasso (1881-1973), e o edifício Bauhaus (1926), de Walter Gropius (1883-1969). Relativamente ao quadro, o historiador explica-nos que “na cabeça pode ser visto o dispositivo cubista de simultaneidade — mostrando dois aspectos de um único objecto em

³⁵“Geometry is to the plastic arts what grammar is to the art of the writer, thus painters have been led, quite naturally, and one might say intuitively, to take an interest in the new possibilities for measuring space which in the modern artist's studio were simply and collectively referred to as the fourth dimension” (...) “The fourth dimension is engendered by the 3 known in dimensions. It thus represents the vastness of space stretching eternally in all directions at any given moment. It is space itself, the dimension of infinity.”

³⁶“Futurism did not have opportunity of the cubist movement: to accumulate through all the many-sided stages of modern development, the results of artistic research, until they should appear united and in full power in a single great work - *Guernica*.”

³⁷“In order to grasp the true nature of space the observer must project himself through it.”

simultâneo, neste caso o perfil e o rosto completo”³⁸ (Giedion, 1959: p.494). No caso do edifício Bauhaus é o interior e o exterior que estão representados simultaneamente. “As extensas áreas transparentes, ao desmaterializarem os cantos, permitem as relações de planos que pairam e o tipo de sobreposição que surge na pintura contemporânea.”³⁹ (Lee, Y., Kim, S., 2008: p.17). À semelhança do que acontecia nas pinturas cubistas, as paredes transparentes do edifício pareciam estar sobrepostas, tornando possível a experiência de vários espaços, ao mesmo tempo, e alargando os campos de visão interior-exterior. O *espaço-tempo* na arquitectura denunciava, desta forma, os espaços que antes não podiam ser vistos simultaneamente.

Ainda assim, não se pode resumir o edifício à sua percepção, a partir de um único ponto de vista; segundo o autor, também é necessário recorrer ao movimento, de forma a observá-lo a partir de todos os seus lados e a compreendê-lo no seu todo. Neste sentido, afirma que toda a arquitectura que precisa de ser entendida pelo movimento envolve tempo. O espaço, até então estático, torna-se finalmente dinâmico, reflexo da integração da noção de tempo. É por isso que Giedion entende que, pela primeira vez, a arquitectura foi capaz de integrar o tempo e o movimento na sua concepção. A sua obra sintetiza, então, o paradoxo moderno: “por um lado, uma nova visão do mundo e do lugar que o homem ocupa (a consciência da quarta dimensão); por outro, a vontade/necessidade de estabelecer ligação entre passado (tradição), presente e futuro (crescimento/desenvolvimento).” (Tostões, 2002: p.133).

A experiência do tempo pelo ser humano, numa obra arquitectónica, deve conter uma história, própria do tempo em si mesmo. Giedion, cria, de facto, um novo sentido de espaço, mas a experiência do tempo que pretendemos focar nesta dissertação está relacionada com o fluxo de mudanças expressas através da metamorfose do interior da própria forma e da sua capacidade de adaptação a novos usos e não apenas um sentido de tempo que, frequentemente, se limita ao recurso às transparências e interpenetração interior-exterior, que os novos materiais permitiram. O resultado a que chegou, uma nova concepção de espaço, pode, de alguma forma, remeter-nos para o que Henri Bergson viria a referir como *especialização do tempo* (Cap. 2.2).

Recorrendo ao próprio conceito de *zeitgeist*, o pensamento giedioniano seria praticamente indissociável do que já vinha a ser o pensamento ocidental, especialmente com o aparecimento do relógio, nos anos 1900, que mediam objectivamente o tempo e o concebiam como espaço (Cap.1.1). A verdade é que, como defende Tostões (2002: p.136):

“(…) graças ao *zeitgeist*, o passado pode ser sempre actual, se houver a capacidade de assimilar a eternidade em cada um dos presentes. Através desta matriz de formas constituintes, que se opõe aos elementos efémeros, Giedion insiste numa periodização das formas modernas de acordo com uma nova concepção espacial baseada na simultaneidade do espaço-tempo. O tempo encarado como a quarta dimensão envolve esferas e produção cultural tão diversas como a pintura cubista,

³⁸ “In the head may be seen the cubist device of simultaneity - showing two aspects of a single object at the same time, in this case the profile and full face.”

³⁹ “The extensive transparent areas, by dematerializing the corners, permit the hovering relations of plans and the kind of overlapping which appear in contemporary painting.”

a poesia de Apollinaire, a matemática de Minkowsky, os corpos eletrodinâmicos de Einstein (1905), a par da produção arquitectónica que o próprio canonizou.”

Giedion reconhece, assim, a noção de tempo como a mudança mais revolucionária desde Aristóteles e os pitagóricos. Se, anteriormente, o tempo tinha sido considerado como algo que decorria, sem qualquer relação com os outros fenómenos, ou, subjectivamente, como algo que estava apenas presente na experiência dos sentidos, o historiador entendeu que tinha chegado o momento de olhar para o tempo de uma nova forma.

Por conseguinte, para o âmbito desta dissertação não deixa de ser interessante realizar o exercício que Giedion nos propõe: o de recordar as “[raras e de trágica brevidade] horas felizes da humanidade” (1959: p. 582). Segundo o autor, foi nos períodos em que existia uma unidade de cultura, que a imaginação e o mundo exterior fluíram um no outro. “Assim foi em Atenas sob Péricles; assim foi em Roma durante o reinado lustroso de Augusto...” (Ibid.). Importa reconhecer que “cada cientista, cada artista faz parte de uma longa linha de tradição. Porém, quando é um espírito criativo, a sua função é ir para além dos limites dessa tradição, para explorar o que antes dele ninguém conheceu, ninguém viu, ninguém sentiu.” (Ibid.). A ciência e a arte reflectem o nível real, o verdadeiro *ser*, do nosso tempo, na medida em que exploram o desconhecido ou antecipam o futuro. “(...) São as verdadeiras forças morais; falarão por nós às gerações posteriores, quando o horror do mundo exterior do presente se tiver desvanecido.”⁴⁰ (Ibid.).

A pertinência e o contributo de Giedion para a teoria da arquitectura é indiscutível. Por isso, é fundamental exaltar o seu desinteresse em estabelecer na arquitectura quaisquer leis fixas ou permanentes que se devam manifestar a todo o momento, aceitando-a como um organismo vivo, aberto e em constante mudança. Aqui, o autor entende as várias dimensões do espaço histórico, encarando-o como multifacetado e plural.

“Imbuído do espírito do próprio tempo, quer explicar o presente e prever o futuro. Para ele, a história não se reduz a uma compilação de factos, é uma investigação do processo em movimento que é a vida.” (Tostões, 2002: p.137).

⁴⁰“Every scientist, every artist, is part of a long line of tradition. When he is a creative spirit, however, it is his function to go forward, beyond the limits of that tradition, to explore what before him no one has known, no one has seen, no one has felt. By means of intuition, imagination, mystical impulse - what you will - he must open up new spheres of the unconscious. (...) They are the real moral forces; they will speak for us to later generations when the horror of the outer world of the present has faded away.”



09 Full Moon, Pina Bausch, 2006

2.2.

Para além da espacialização do tempo

Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo francês, da segunda metade do século XIX, que se debruçou sobre o pensamento do tempo, declarando-o objecto essencial da sua investigação. Mais do que alargar o entendimento filosófico, Bergson aliou, de forma imprescindível, a actividade filosófica aos avanços científicos, pródigos da época. Neste sentido, o conhecimento verdadeiro só seria alcançado por um discurso filosófico que também incluísse os resultados das ciências, já que ambos “tocam o fundo da realidade” (Bergson, 2009, cit. in Carvalho, 2012: p.90).

Bergson criticou os pensamentos filosóficos e científicos anteriores por desconsiderarem o *tempo real*, cuja natureza nos revela nas suas obras. Em oposição ao *tempo real*, o *tempo fictício* seria como um esquema espacial que oculta a verdadeira natureza do tempo e que está separado dos acontecimentos físicos e psicológicos (Coelho, 2004). Desta abordagem surge uma nova concepção: a *espacialização do tempo*.

Para o filósofo, “a ciência trabalha o tempo como uma série de instantes consecutivos, numericamente apreendidos, que se resumem a extremidades de intervalos ou momentos, paragens virtuais do verdadeiro fluxo temporal.” (Carvalho, 2012: p.92). Nega, assim, um tempo abstracto e vazio, que não seja percebido e vivido concretamente pelo sujeito, recusando uma leitura exclusivamente científica do real e enfatizando que o tempo é o próprio tecido do real, ideia fortemente relacionada com a teoria do *tempo imanente* (Cap. 1.2).

Nas suas palavras, o tempo não poderia ser visto como um *fantasma do espaço*. Quando se referiam ao tempo, os cientistas e filósofos anteriores estavam, na verdade, a referir-se ao espaço — ou a uma sucessão temporal que é, em última instância, espacial — e, portanto, tratavam uma temporalidade profundamente impregnada de espaço: “ao falarmos de tempo, pensamos quase sempre num meio homogéneo, no qual os factos se alinham, se justapõem, como no espaço, formando uma multiplicidade distinta.” (Coelho, 2004: p. 237).

Por essa razão, o filósofo opõe-se à espacialização do tempo, afirmando que o que acontece entre um instante e o outro, o seu movimento ou devir, não pode ser entendido espacialmente, pois o espaço separa os instantes do próprio tempo. A este momento *entre* Bergson define como *duração*, entendendo o tempo como o próprio *escoar* dos instantes. O grande problema do *tempo fictício* é que “por menor que seja o

espaço temporal considerado, vai ser composto por um número ilimitado de momentos, o que significa que nenhum momento dura, cada um é instantâneo; o tempo pulveriza-se e o psíquico começaria e recomeçaria a cada instante.” (Coelho, 2004: p.237). Ou seja, não haveria movimento, não haveria devir, não haveria História; seria apenas uma eternidade abstracta e vazia.

Chegamos, então, ao grande paradigma de Bergson: existe apenas um *tempo real* e os outros são fictícios. O que o filósofo nos quis transmitir é a ausência de outro tempo para além daquele que é vivido e experienciado: a *duração* é o próprio tecido do que a realidade é feita (Bergson, 2005). Para conseguirmos entender melhor este conceito, somos desafiados a desviar o nosso olhar do tempo espacial dos calendários e dos relógios e a considerar os próprios acontecimentos psíquicos ou físicos que nos rodeiam e nos quais estamos profundamente envolvidos.

Se, segundo o autor, a essência do tempo é precisamente escoar-se, significa afirmar que só pode ser entendido na sua passagem — duração —, e nunca na paragem — instante. É a nossa componente vivencial e o nosso conhecimento metafísico que nos permitem ligar instantes e interpenetrá-los; a sua sobreposição nunca seria possível, já que no exterior da nossa consciência há sempre apenas um único momento presente. Quando nos focamos num instante, já nenhum dos outros é ainda presente; da mesma forma que, quando esses mesmos instantes se apresentarem, já o que agora sentimos e todos os outros anteriores, se escoaram (Carvalho, 2012).

Assim sendo, todo o instante revela apenas o que já está feito, terminado, — morto. Como Santo Agostinho adiantou, “se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro e se agora nada houvesse, não existia o tempo presente” (1990: p.304). O que conta verdadeiramente no discurso do tempo bergsoniano é o movimento entre instantes, a história inerente aos acontecimentos, reconhecendo que “o tempo é mobilidade.” (Carvalho, 2012: p.95). Por outras palavras, o tempo real é o que permite de um instante criar outro e, portanto, “a nossa duração não é um instante que substitui um instante: haveria sempre, então, apenas o presente, nada de prolongamento do passado no actual, nada de evolução, nada de duração concreta” (Bergson, 2005: p.4).

Esta abordagem permitiu a Bergson interpretar as dimensões do *tempo real*: *sucessão*, *continuidade*, *mudança*, *memória* e *criação* (Coelho, 2004), que nos propomos a enunciar, de seguida, e que conectam, no nosso entender, o seu pensamento com o espaço arquitectónico.

A *sucessão* é a explicação para que os acontecimentos ocorram uns após os outros (ainda que seja possível ocorrerem em simultâneo), integrando uma história e fazendo parte de um conjunto maior que os interliga. A *sucessão* que nos remete ao tempo é a de *passado-presente-futuro*. Desta forma, cada dimensão é explicada em termos da sua relação com as restantes: sabemos que os acontecimentos passados são todos aqueles que antecedem os acontecimentos presentes e que já não se estão a realizar; os acontecimentos presentes substituem os passados e precedem os futuros, sendo todos aqueles que se estão a realizar; e, por fim, os acontecimentos futuros sucedem os presentes e ainda estão por se realizar.

Sabemos, também, que o tempo é um processo *contínuo*. Rapidamente, nos referimos à História como um contínuo temporal, no qual todos os acontecimentos se sucedem. Não é possível separar as dimensões constituintes da sucessão; quando tentamos isolar o presente do passado e nos focamos num instante presente, ele já é passado, daí que o processo não se assemelhe a uma série numérica espacial onde cada instante não pode ser medido. “Que o deixemos em nós ou que o coloquemos fora de nós, o tempo que dura não é mensurável.” (Bergson, 1972, cit. in Coelho, 2004: p.239).

Por sua vez, essa continuidade está em constante *mudança*; a realidade surge-nos como um perpétuo devir. O fluxo contínuo que constitui a duração está numa transformação constante:

“Constato de início que passo de um estado para outro. Tenho calor ou tenho frio, estou alegre ou estou triste, trabalho ou não faço nada, olho aquilo que me cerca ou penso noutra coisa. Sensações, sentimentos, volições, representações, eis as modificações entre as quais a minha existência se reparte e que a colorem sucessivamente. Mudo, portanto, incessantemente.” (Bergson, 2005: p.1), (relação com *tempo imanente*, Cap. 1.2)

A estabilidade que, tendencialmente, se procura, tanto na vida psíquica como no mundo físico, não pode ser encontrada, porque, segundo Bergson, não existe; a mudança é constitutiva do real e é o único dado constante. Mesmo que existisse alguma repetição ou que tentássemos fazer, exactamente da mesma forma, hoje, aquilo que fizemos ontem, seria sempre a segunda vez e não a primeira. Nunca poderia afirmar que sou a mesma ou que haja dois momentos semelhantes. “Digo que mudo, é verdade, mas a mudança parece-me residir na passagem de um estado para o estado seguinte (...) Caso um estado de alma cessasse de variar, a sua duração deixaria de fluir.” (Ibid.: p.2). Repetimos, portanto, que *um ser que não muda, não dura*.

Por outro lado, Bergson comprova que o tempo é também *memória*. “A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar. Uma vez que o passado aumenta, incessantemente, também se conserva indefinidamente.” (Ibid.: p.5). Existe, no seu discurso, uma ideia de que o passado nos segue a todo o instante. Neste sentido, a memória torna-se essencial para a compreensão da relação entre a continuidade e a mudança, não só para o seu pensamento filosófico, como para toda a obra arquitectónica. “A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente à imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós, à medida que envelhecemos. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade.” (Bergson, cit. in Coelho, 2004, p.240).

Por último, o tempo real só pode ser *criação*, visto que a sua imprevisibilidade, ligada à sua complexidade e transformação, se deve tanto à memória que liga o passado ao presente, quanto a um dinamismo interno e criador (Coelho, 2004). A relação da memória com a criação é de extrema relevância para Bergson, pois se não existisse memória, não haveria a complexidade propiciadora e criadora de imprevisibilidade e de novidade. Uma pessoa com mais experiência acumulada, por exemplo, terá mais capacidade de criação de novidade (Ibid.). Portanto, “descobrimos que, para um ser consciente, existir consiste em mudar, mudar, em

amadurecer, amadurecer, em criar-se indefinidamente a si mesmo.” (Bergson, 2005: p.5) — Ideia basilar trazida para a arquitectura (Cap. 3).

Estes últimos três pontos são de extrema relevância para o posicionamento desta dissertação e vão possibilitar a melhor compreensão do tempo e a sua relação com a arquitectura nos capítulos seguintes. Reconhecemos no pensamento de Bergson duas dimensões do tempo essenciais para o estudo desta investigação: uma é a sua essência dinâmica, contínua, sucessiva e de mudança; a outra é a sua dimensão atuante e criadora de realidade:

“Quanto mais se avança no sentido de se compreender a necessidade de sustentarmos uma consciência sobre o passado, para antevermos e podermos interpretar o futuro, mais se eleva a arquitectura como mediadora das relações temporais, reivindicando a continuidade temporal.” (Ferreira, 2013: p.141).

Numa das suas grandes obras, *A Evolução Criadora* (1907), Bergson reconhece que a nossa actividade está inserida no mundo material e, para que escoie de um acto para outro, é também necessário que a matéria passe de um estado para outro, não limitando a duração ao ser vivo. Quando deixamos de considerar instantes e passamos a reconhecer o escoamento do tempo, encontramos o verdadeiro conhecimento da matéria, habituando-a a instalar-se no movente (Bergson, 2006).

Concluimos, nesse caso, que a vida é uma evolução e apelamos, à semelhança de Bergson, para a experiência. Experiência essa que não pode ser nem intemporal nem atemporal; pelo contrário, procurando desviar o olhar do tempo espacializado em que acreditamos compreender o tempo, a duração concreta persegue, incessantemente, o real em todas as suas transformações e evoluções. Por esta razão, devemos ir mais longe e observar o mundo material resolver-se num simples fluxo — numa continuidade do seu escoamento natural — um *devenir*. Só aí, no *território da vida e da consciência*, é possível encontrar e experienciar a duração real e, portanto, “assim que as [a vida e a consciência] apreendermos na sua essência, ao complementá-las com o movimento, compreendemos de que modo o resto da realidade delas deriva.” (Bergson, 2005: p.397). Mas então, não será no *movimento evolutivo* que nos inserimos?



10 Peine del viento, Eduardo Chillida, 1976

“Caso queira preparar-me um copo de água com açúcar, por mais que faça, preciso [de] esperar que o açúcar derreta. Esse pequeno facto está repleto de lições, pois o tempo que preciso [de] esperar já não é mais esse tempo matemático que ainda se aplicaria com a mesma propriedade ao longo da história inteira do mundo material, ainda que se esparramasse de um só golpe no espaço. Ele coincide com [a] minha impaciência, isto é, com uma certa porção de minha própria duração, que não pode ser prolongada ou encurtada à vontade. Não se trata mais de algo pensado, mas de algo vivido. Não é mais uma relação, é algo absoluto. O que significa isso, senão que o copo d’água, o açúcar e o processo de dissolução do açúcar na água certamente são abstrações e que o Todo no qual foram recortados pelos meus sentidos e pelo meu entendimento talvez progrida à maneira de uma consciência?” (Bergson, 2005: pp.10-11).

O tempo real é, assim, a articulação entre os diferentes fluxos da duração. As coisas fora de nós duram como nós, mas a sua dimensão é irreduzível à nossa. Com o célebre exemplo do copo de água com açúcar, Bergson procura explicar o que ocorre no intervalo entre dois instantes que se sucedem — a água onde colocámos o cubo de açúcar e a solução de água com açúcar. A passagem de um momento para o outro exprime uma mudança no todo. Ainda assim, outras situações podem ocorrer: podemos, por exemplo, agitar o copo com uma colher, acelerando o movimento e modificando a sua totalidade. Neste sentido, o todo nunca pode ser totalmente conhecido, já que se encontra, ininterruptamente, a mudar, inovar e durar; portanto, o universo nunca será dado ou fechado, mas sim um organismo vivo e aberto.

Retiramos, neste caso, que cada evento tem o ritmo que lhe é inerente. O ritmo de um ser consciente torna-se co-extensivo ao ritmo da matéria, no momento em que, por exemplo, o primeiro aguarda que o cubo de açúcar se dissolva na água. Estão ambos relacionados num tempo único, embora por fluxos diferentes — ideia complementar com o pensamento de Rovelli (Cap. 1.1).

2.3.

A temporalização do espaço

O título *temporalização do espaço*, contrapõe a *espacialização do tempo*, mas adquire um sentido diferente daquele a que Juhanni Pallasmaa se refere nos seus textos. Para o arquitecto, a temporalização do espaço está relacionada com a utilização de unidades de tempo para a medição de espaço, enquanto que, no contexto deste subcapítulo e desta dissertação, significa encontrar no espaço uma dimensão temporal naturalmente relacionada, mas com identidade própria, que é percebida, vivida e experienciada sem estar desligada dos acontecimentos e do mundo. Considerando o tempo como a dimensão mais misteriosa da realidade física e da consciência humana, Pallasmaa partilha com Bergson a ideia de que o nosso entendimento sobre o tempo possa ter desaparecido sob o apertado escrutínio da ciência.

Quando abordámos o pensamento giedioniano, compreendemos que a ideia de continuidade espácio-temporal constitui o tópico central das teorias da ciência e da arte, desde o início do século XX. Porém, a teoria arquitectónica modernista refere-se a um conceito que, segundo Pallasmaa, parece estar fundamentado em teorias da física e não na realidade existencial humana. Daí que tenha sido identificada uma percepção de espaço e de tempo que levou a uma reversão das duas dimensões — a espacialização do tempo (Cap. 2.2). Não obstante, para Pallasmaa, o inverso também é verdadeiro: a temporalização do espaço, porque, frequentemente, medimos o espaço através de unidades de tempo, e vice-versa. A explicação para estes acontecimentos consiste na mudança *drástica* que ocorreu na consciência do tempo, onde, gradualmente, se passou de uma presença menos atenta à passagem do tempo e vivida de forma lenta, para uma sucessão de momentos distanciados que vão desaparecendo a velocidades cada vez maiores (Pallasmaa, 2007). Foi claro, no primeiro capítulo, que esta alteração gradual do significado objectivo do tempo atinge o ponto alto com o aparecimento do relógio na vida quotidiana. É neste contexto que Pallasmaa chama a nossa atenção para o que acredita ser uma mudança fundamental que ocorreu num *minúsculo e banal* detalhe — a diferença entre ver as horas num relógio analógico e num relógio digital:

“Quando olhamos para o mostrador de um relógio analógico para ver as horas, as quais estão marcadas dentro do próprio círculo do tempo, conseguimos recordar de forma imediata o que fizemos ao longo do dia, onde estivemos esta manhã, em que altura é que nos encontramos com um amigo, em que momento o sol se começou a por. E conseguimos até ver o tempo que falta

para que seja hora de irmos dormir, estando seguros de termos vivido mais um dia em cheio e certos que o dia seguinte irá retomar o seu curso quotidiano em torno do mostrador do relógio. Mas se tudo o que tivermos for o pequeno retângulo do relógio digital, então temos de viver a vida como uma cadeia de momentos e perdemos qualquer medida real do tempo.” (Pallasmaa, 2012: p.68).

Envolvido por este espírito acelerado e fragmentado, o arquitecto sugere que perdemos a nossa capacidade de viver no tempo — de habitar o tempo. Será possível habitar o tempo? Considerando que “fomos empurrados para fora de tempo, do espaço vivencial, experiencial” (2012: p.68), Pallasmaa acredita que habitamos apenas o espaço, enquanto vivemos crescentemente fora do *continuum* do tempo. Tentamos, por isso, procurar o *tempo mental* — ou o *tempo da consciência*.

Karsten Harries (1937) elucida-nos, ressaltando que “a arquitectura não trata apenas de domesticar o espaço; constitui, também, uma profunda defesa contra o terror [da passagem] do tempo” (1982, cit. in Pallasmaa, 2012: p.70). Certamente, reconhecemos a tarefa da arquitectura de nos fornecer a nossa habitação no espaço; contudo, a de nos situar no tempo é normalmente desconsiderada. Só nesta última é que a arquitectura é capaz de mediar a nossa relação com a dimensão *efémera, misteriosa e fugaz do tempo*, habitando-nos tanto no espaço como no tempo.

Harries acredita, por isso, que a arquitectura é um meio de resistir à mortalidade e de lidar com o medo da transitoriedade humana. “O terror do tempo é um medo universal, eminentemente humano, da mortalidade — do eventual fim de vida e, de facto, de tudo o que foi feito.”⁴¹ (A. Franck, 2016: p.130). Podemos fazer o paralelismo com o pensamento de Heidegger onde o ser humano é um *ser-até-a-morte* e, por conseguinte, está desde o seu nascimento limitado por esse acontecimento (Cap. 1.2).

A resposta fundamental e imediata é a criação de abrigo, porque “promete protecção contra o terror do tempo. Sentir-se protegido é ter banido os sentimentos de vulnerabilidade e mortalidade.”⁴² (Harries, 1982, cit. in A. Franck, 2016: p.130). No entanto, o abrigo não é suficiente. Harries destaca a Torre de Babel (1563), de Pieter Bruegel (1525-1569), para ilustrar o desejo de resistir ao tempo através da construção de edifícios monumentais que dominam o tempo e o espaço, mas não só. Também está visível na pintura o desejo de criar estruturas modestas, à escala humana, que respondam às suas necessidades, como se vê aninhadas contra a torre e compondo a cidade. Portanto, em conformidade com a existência do monumento, está, igualmente, aparente a arquitectura muito menos ambiciosa da cidade circundante e os modestos abrigos: “Aqui temos, não monumentos, mas edifícios que falam de uma relação muito diferente, menos antagónica com o tempo.”⁴³ (Harries, 1982, cit. in A. Franck, 2016: p.130).

Existe, por isso, a consciência de uma realidade em Harries mais elevada e (in)temporal, que procura por construções passíveis de mudar à medida que o edifício envelhece, por oposição a edifícios monumentais,

⁴¹ “For Harries, the ‘terror of time’ is, essentially, a universal, eminently human fear of mortality - of the eventual ending of life and, indeed, of all that has been made.”

⁴² “Shelter promises protection from time’s terror. To feel sheltered is to have banished feelings of vulnerability and mortality.”

⁴³ “Here we have, not monuments, but buildings that speak of a very different, less antagonistic relationship to time.”

que pela sua natureza se intemporalizam, mas que se mantêm intactos no seu curso de vida. Esta condição do monumento *versus* o edifício adaptável será aprofundada no capítulo que se segue e reflecte a seguinte questão:

“Não precisamos de soluções mais flexíveis, soluções que acomodem um futuro inevitavelmente aberto com os seus novos desejos e associações?”⁴⁴ (Harries, cit. in A. Franck, 2016: p.132).

Esta é a dúvida a que nos propomos perseguir nos próximos capítulos, analisando o permanente e o flexível, questionando uma “arquitectura estática que procura resistir ao tempo e vê a beleza nos intocáveis e desocupados” (Ibid.: p.133). O desejo de construir para um tempo mutável e imprevisível surge, também, pela necessidade de se considerar o próprio espaço como um “recurso escasso que os arquitectos têm de aprender a deixar de desperdiçar” (Ibid.), formalizando uma arquitectura polivalente que muda em reacção com o tempo e com o uso, de forma a descobrir uma ordem que não é absoluta, mas que se altera. “Esta nova ordem seria fluida, relativa, flexível e suave e influenciada por factores externos, tanto quanto o crescimento de uma árvore é afectado, com base na instabilidade e na mudança.”⁴⁵ (A. Franck, 2016: p.135).

Deixando a questão prática de como podemos habitar o tempo para os próximos capítulos, retomemos o entendimento do que poderia ser o tempo da consciência. Não esquecendo a sua natureza *mística* ou até *efémera*, o tempo é visto como um fluido fundamental da nossa vida mental. Não vivemos numa realidade fixa e objectiva; “transformamos o tempo e o espaço através da imaginação e do sonho, no modo específico da existência humana — o mundo das possibilidades. O eu e o mundo definem-se mutuamente num processo de perpétua interacção.”⁴⁶ (Pallasmaa, 1998: p.54). Se, por um lado, sonhamos com a vida eterna através de imagens intemporais de beleza e perfeição, por outro, precisamos de experiências marcantes que consigam medir o curso do tempo de forma a compreendermos a sua verdadeira espessura.

Não desvalorizando o brilhante pensamento de Pallasmaa acerca da arquitectura dos sentidos e da hegemonia da visão *versus* a tacteabilidade, é muito interessante para o âmbito desta dissertação olhar para uma outra vertente da sua obra teórica, ainda que estando sempre relacionada. O arquitecto acredita que somos, em primeiro lugar, *seres biológicos históricos*, cuja programação genética recua milhares de anos no passado da *raça humana*:

“Podemos viver numa grande cidade e estar profundamente envolvidos nas realidades tecnológicas e digitais dos nossos dias, mas as nossas reacções corpóreas continuam a entroncar no nosso passado intemporal. Existem, ainda, nos genes de cada um de nós, um caçador-recolector, um pescador e um lavrador, e a arquitectura precisa de reconhecer esta espessa, profunda, historicidade humana. Do meu ponto de vista, a tarefa ética da arquitectura é a defesa da nossa historicidade e essência biológica por forma a enraizar-nos nas realidades mentais essenciais da

⁴⁴ “Do we not need more flexible solutions, solutions that will accommodate an inevitably open future with its new desires and associations?”

⁴⁵ “This new order would be ‘fluid’, ‘relative, flexible and soft’ and influenced by external factors, much as the growth of a tree is affected, based on instability and change.”

⁴⁶ “We transform time and space through imagination and dreaming, into the specific human mode of existence - the world of possibilities. The self and the world mutually define one another in a perpetually intertwining process.”

vida. É esta, acredito, a mais importante perspectiva temporal para a arte arquitectónica.
" (Pallasmaa, 2012: p.74).

Esta é uma ideia que Pallasmaa persegue transversalmente em todas as suas obras e que nos vai permitir compreender o conceito de *durabilidade cultural*, introduzido por Bob van Reeth, para explicar a continuidade cultural e o sentimento de pertença dos edifícios arquitectónicos que permanecem no tempo (Cap. 3.3).

Como observámos nos argumentos de Harries, o acto de habitar está, normalmente, relacionado com o espaço, como uma forma de o domesticar ou controlar, mas, segundo o autor, devemos igualmente procurar domesticar e controlar o tempo para reduzir a escala da eternidade a uma escala compreensível a cada um de nós. Da mesma forma que não conseguimos viver na desordem espacial, também estamos impossibilitados de viver fora de tempo e da duração concreta que Bergson formalizou (Cap. 2.2). Para Pallasmaa, o conforto que as cidades e edificações antigas nos trazem deve-se ao facto de nos situarem no *continuum* temporal. Como *museus benevolentes do tempo*, registam, armazenam e expressam marcas temporais diferentes da nossa noção actual de tempo — *nervosa, apressada e plana*. Pelo contrário, estas cidades projectam um tempo *lento, consciente e táctil* (Pallasmaa, 2017). Podemos até fazer o exercício de visitar na nossa memória as ruas de uma cidade antiga ou o interior de uma catedral românica, que, segundo Pallasmaa, se torna numa experiência reconfortante e curativa. Recordo-me da viagem a Florença, na deambulação pelas ruas estreitas ladeadas por edifícios pesados, construídos de pedras colossais carregadas uma a uma e exalto Paul Valéry (1871-1945): "Não vos pareceu que... o próprio tempo vos rodeava por todos os lados?"⁴⁷ (1956, cit. in Pallasmaa in Frank, K. A, 2016: p.55).

Claro é que, segundo o autor, essa realidade temporal densa e táctil também pode ser experimentada nas obras-primas da modernidade. Esses lugares convidam-nos a entrar em espaços (in)temporais que activam a dimensão da nossa profundidade histórica. Pallasmaa evidencia, portanto, que essa experiência não cabe exclusivamente aos edifícios antigos, já que as "grandes obras estão sempre num diálogo constante com o passado, fazendo-nos sentir o tempo como uma presença autorizada, calma e contínua, não como um instante momentâneo ou de desaparecimento."⁴⁸ (Pallasmaa, in Frank, K.A. 2016: p.55).

A relação do tempo da consciência com a arquitectura prende-se com o facto de as edificações e as cidades conferirem significados experienciais e existenciais aos *espaços sem sentido*, fazendo-os ressoar com as nossas acções e reacções mentais (Ibid.). Para Pallasmaa, a arquitectura é uma "extensão funcional tanto das nossas faculdades físicas quanto mentais; e, acima de tudo, é também uma extensão e uma externalização da memória." (Pallasmaa, 2017: s/p). Como constatámos no primeiro capítulo, na realidade física há escalas radicalmente diferentes que permanecem abaixo do nosso limiar de percepção e, por essa razão, a arquitectura tem aqui a grande tarefa de conferir ao tempo uma escala humana compreensível.

⁴⁷ "Did it not seem to you that ... time itself surrounded you on all sides?"

⁴⁸ "Great works always enter into a dialogue with the past, making us sense time as an authoritative and calming presence and continuum, not a momentary or disappearing instant."

Se as edificações anteriores à modernidade constituem manifestos de um tempo lento, já ao longo do último século a arquitectura parece ter-se tornado mais *apressada e impaciente* (Pallasmaa, 2017). Afirmámos, quase intuitivamente, que a arquitectura nos situa no tempo e nos ajuda a perceber o mundo exterior, enquanto que também nos confronta com a nossa própria existência. Contudo, para Pallasmaa, existe ainda outro factor relevante: o de *defender o silêncio e a lentidão natural do nosso mundo da experiência*, já que, detém o poder de diminuir, acelerar ou inverter o fluxo da experiência do tempo (Ibid.).

É, então, através das camadas temporais que a arquitectura nos permite ver, tocar, sentir e apreender o passado e o fluxo do tempo. Pallasmaa lembra-nos que uma “simples imagem de uma pirâmide egípcia na nossa memória concretiza a distância temporal de quase cinco milénios.” (Pallasmaa, 2017: s/p). Isto acontece, porque as grandes obras de arquitectura não constituem *metáforas temporais*, mas antes *museus ou armazéns do tempo* (Ibid.). Entrar numa grande obra de arquitectura e deixá-la guiar a nossa experiência mede a espessura total do tempo cultural: “imagine-se como seria oco, e sem escala, o nosso sentido da História, sem termos a imagem das pirâmides do Egipto nas nossas mentes. E isto é válido quer tenhamos alguma vez visto a pirâmide ao vivo ou não.” (Ibid.).

Concluimos, neste ponto, que as construções arquitectónicas funcionam como instrumentos com os quais fixamos e sustentamos a História e o Tempo, assim como através das quais acedemos à realidade e a compreendemos — a nossa própria e a que nos rodeia. Por sermos *seres biológicos e culturais*, a arquitectura deve mediar a relação com o nosso *passado biocultural* (Ibid.). É neste sentido que Pallasmaa nos desafia a reflectir sobre as seguintes questões:

“Por que motivo gostamos de estar em lugares antigos, como as cidades históricas da Europa? Não será porque esses ambientes, com as suas ricas camadas históricas, nos contam narrativas épicas da cultura humana e do desejo por ordem e beleza?” (Ibid.).

O que defendemos nesta dissertação é que são os traços de uso que humanizam as construções ao tornarem a história do tempo inteligível e a evolução cultural compreensível. O que parece é que, progressivamente, a arquitectura é concebida para ideais de *perfeição e completude*, que desprendem o edifício arquitectónico da realidade do tempo e das marcas de utilização. E, portanto, os processos de envelhecimento e desgaste são normalmente desconsiderados e, muito menos, tomados como elementos conscientes e positivos do projecto. Porém, como nos lembra John Ruskin (1819-1900): “a imperfeição é, de alguma forma, essencial para tudo o que conhecemos da vida. É o sinal de vida num corpo mortal, ou seja, de um estado de processo e mudança. Nada que vive é, ou pode ser, rigidamente perfeito; parte está decadente, parte nascente (...) E em todas as coisas que vivem existem certas irregularidades e deficiências, que não são apenas sinais de vida, mas fontes de beleza.” (cit. in Pallasmaa, 2016: p.175).

Existe, neste discurso, um exemplo (entre outros) que espelha a necessidade humana de entender e vivenciar o tempo através de estruturas arquitectónicas e encontrar beleza nas camadas temporais: a tradição de ruínas projectadas e construídas. Alvar Aalto (1898-1976) surge (praticamente) autonomamente da corrente dominante do Movimento Moderno e identifica a tarefa mental da arquitectura de enfrentar o

terror do tempo. Mais não fosse pela humanização da sua arquitectura, conferindo, necessariamente, uma escala humana ao tempo, da qual [arquitectura] emergia todo o reino sensorial e emocional humano (Pallasmaa, 1998). Aalto utilizava “imagens subconscientes de ruínas e erosão, bem como imagens da antiguidade, para despertar uma sensação reconfortante de tempo e cultura por camadas e para dar à noção de duração bergsoniana uma expressão concreta e material”⁴⁹ (Pallasmaa, 2016: p.176). Com isto, consegue evocar experiências melancólicas do passado que nos ligam à memória e à continuidade, assim como características da inevitabilidade da erosão, da decadência e morte, que nos ligam à mudança e à criação. Isto porque, segundo Pallasmaa, quando nos é dada a possibilidade de experienciar diferentes camadas e traços de vida, conseguimos alcançar um tempo materializado que nos dá confiança no futuro indeterminado. Só é possível, pelo facto de a arquitetura funcionar como um documento que nos transmite “mensagens confiáveis de continuidade” (Pallasmaa, 2017).

Portanto, é claro que a arquitectura guarda, também, a enorme tarefa de alojar as nossas memórias, sonhos e desejos, mais não fosse pelo facto de que edifícios de épocas distintas enriquecem a nossa experiência dos lugares, ao mesmo tempo que reforçam o nosso sentido de pertença — as nossas raízes e a percepção do nosso *eu-no-mundo*. Pallasmaa refere-se, então, à *identidade cultural* como “o terreno insubstituível da nossa própria humanidade”: tornamo-nos membros de inúmeros contextos e identidades culturais, sociais, linguísticas e também arquitectónicas e estéticas. Eis o que verdadeiramente constitui a nossa personalidade. Identidade não é, portanto, — nem pode ser —, um fenómeno fechado, mas antes um acontecimento em constante permutação e transformação: “Enquanto me adapto ao lugar, o lugar acomoda-se em mim.” (Pallasmaa, 2017: s/p).

É importante lembrar que “o significado arquitectónico é sempre contextual, relacional e ligado ao tempo” (Ibid.). A verdade é que, as grandes obras de arquitectura possuem sempre um certo frescor, apresentando-se, a todo o momento, de uma forma nova, como se as observássemos pela primeira vez. Arriscamo-nos, assim, a afirmar que quanto “maior” é a obra, maior será a sua resistência ao tempo; ou não seria célebre a afirmação de Paul Valéry (1871-1945): “Um artista vale mil séculos” (cit. in Pallasmaa, 2017).

O que Pallasmaa constata é que a demonstração verdadeira de interesse pela tradição é, hoje, vista como algo nostálgico e conservador: “na nossa época obcecada por visões acríicas de progresso, os nossos olhos estão voltados para o presente e o futuro.” (Pallasmaa, 2017: s/p), levando-o a concluir que a defesa mais eloquente e convincente da tradição é o ensaio de T.S. Eliot (1888-1965) (*Tradição e Talento Individual*, 1919), onde afirma que a mesma não pode ser vista como algo estático e fechado a ser herdado, preservado ou possuído:

“A verdadeira tradição deve ser reinventada e reenviada por cada geração nova. No lugar de valorizar a história meramente factual, o poeta defende a relevância de um ‘senso histórico’, uma dimensão mental internalizada. É este senso histórico que vincula o artista e o arquitecto com a

⁴⁹“(…) subconscious images of ruins and erosion, as well as images of antiquity, to awaken a comforting sense of layered time and culture, and to give the Bergsonian notion of duration a concrete and material expression”

continuidade da cultura e funciona como a coluna vertebral da sua linguagem e eloquência.” (Pallasmaa, 2017: s/p).

A arquitectura sobre a qual nos propomos debruçar é, portanto, uma que espelhe estas características - uma que não lute contra o tempo, mas que concretize o seu curso e torne as suas marcas confortáveis e aceitáveis; uma que documente e registre o passado e os seus traços de uso e que procure acomodar-se às mudanças de um futuro imprevisível e indeterminado. “A ideia do futuro, grávida de uma infinidade de possibilidades é, desta forma, mais frutuosa do que o próprio futuro, e é por isso que encontramos mais encanto na esperança do que na posse, mais nos sonhos do que na realidade.”⁵⁰ (Bergson, 2001).

⁵⁰ *“The idea of the future, pregnant with an infinity of possibilities, is thus more fruitful than the future itself, and this is why we find more charm in hope than in possession, in dreams than in reality.”*



11 The Deluge, Bill Viola, 2002

DA ARQUITECTURA

12 Bronx Floor: Threshole, Gordon Matta-Clark, 1972



3.1.

Monumento e Ruína: valores temporais

“Os monumentos, sinais da vontade colectiva expressos através dos princípios de arquitectura, parecem colocar-se como elementos primários, pontos de referência da dinâmica urbana” (Rossi, 2016: p.4). Tratam-se de *permanências históricas* — como designa Aldo Rossi, na sua obra *A arquitectura da cidade* (1966) —, que alcançarão o valor de monumento, seja pelo seu valor intrínseco, seja por uma situação histórica particular. Numa tentativa de nos aproximar do valor de monumento, Rossi relaciona-o com a importância do rito como elemento conservador do mito:

“Os mitos vão e vêm, passando um pouco de cada vez de um lugar a outro. Cada geração conta-nos de maneira diferente e acrescenta novos elementos ao património recebido do passado. Mas, por trás dessa realidade, que muda de uma época para a outra, há uma realidade permanente que de algum modo consegue furtar-se à acção do tempo. (...) será necessário aprofundar a relação entre monumento, rito e elemento mitológico. Já que, o rito é o elemento permanente e conservativo do mito, também o é o monumento, que no próprio momento em que testemunha o mito, torna possível as suas formas rituais.” (Rossi, 2016: p.7).

O *Palazzo della Regione di Padua* (1218) é a grande referência que nos é trazida por Rossi, constituindo-se, ele próprio, como um verdadeiro fragmento de cidade, cuja função actual já não é a original. O que surpreende, de facto, é a pluralidade de funções que este palácio (e outros) pode conter, completamente independentes da sua forma. Contudo, é essa mesma forma que, segundo Rossi, fica impressa em nós, com a qual nos relacionamos e na qual vivemos a cidade, estruturando-a. Entenda-se *forma* no sentido de uma construção com uma determinada geometria, proporções e dimensões apuradas, uma implantação que se conecta com a cidade circundante e, sobretudo, que estabelece uma relação emocional e identitária com os seus habitantes — uma forma complexa organizada no espaço e no tempo. “A forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade, e existem muitos tempos na forma da cidade.” (Ibid.: p.57).

Este pensamento contraria os postulados funcionalistas do Movimento Moderno e coloca em causa que um determinado facto urbano possa ser explicado apenas mediante a sua função. Rossi repela a concepção segundo a qual a forma se resume às suas funções, deitando abaixo um dos grandes ideais modernos, *a forma segue a função*: “Um facto urbano determinado apenas por uma função não é fruível além do

desempenho dessa função.” (Ibid.). A questão vai mais longe: para que os próprios valores da estrutura urbana sejam contínuos e facilmente disponíveis, os factos urbanos deveriam fundar-se e renovar-se continuamente através de novas funções. Desta premissa nasce o que Rossi identifica como *Teoria das Permanências*:

“Devemos ter presente também que a diferença entre passado e futuro, do ponto de vista da teoria do conhecimento, consiste precisamente no facto de que o passado é, em parte, experimentado agora, e que, do ponto de vista da ciência urbana, pode ser esse o significado a dar às permanências: elas são um passado que ainda experimentamos.” (Ibid.: p.49).

As permanências mostram-nos o que a cidade foi sendo ao longo dos tempos. Levam-nos numa viagem pelo passado, sem que isso signifique que experimentamos apenas a sua forma passada. Significa, sim, que essa *forma física do passado* assumiu outras funções que nos permitem utilizá-la ainda hoje, continuando a ser um foco importante da cidade. No exemplo referido anteriormente, o palácio foi convertido num grande mercado que continua a servir a comunidade, o que prova a sua validade, ao mesmo tempo que enuncia outras possibilidades e transformações.

É importante a distinção que Rossi nos oferece entre uma permanência como forma de um *passado que ainda experimentamos* e uma *permanência como elemento patológico*, afirmando que a segunda vai contra o processo real, dinâmico e evolutivo da cidade. Pompeia, cidade da Roma antiga, ficou destruída durante uma grande erupção vulcânica e constitui, actualmente, um lugar arqueológico extraordinário. Quando a visitei em 2002, pude experienciar a vivência daqueles tempos, desde as casas onde dormiam e os postos onde trabalhavam, às magníficas ruas de pedra por onde deambulavam, agora minadas de colunas inacabadas. Porém, com a inevitável distância temporal, concordo que aquela cidade adormecida, morta, me colocou num limbo — dentro e fora do seu próprio tempo. Não se transformou, nem evoluiu; não acompanhou o tempo, porque as circunstâncias não o permitiram. É antes uma cidade quase escultórica, liofilizada num momento que podemos apenas observar; uma maquete à escala 1:1. Magnífica, mas maquete.

Respondendo à questão colocada no final do capítulo 2.2.⁵¹, sublinhamos que “o processo dinâmico da cidade tende mais à evolução do que à conservação e que na evolução dos monumentos se conservam e representam factos propulsores do próprio desenvolvimento.” (Rossi, 2016: p.57). A verdade é que é possível visitar estas cidades; é possível observá-las e percorrê-las; talvez sejam essas a sua função e utilização actuais, mas é certo que continuam expectantes. Desta forma, os monumentos têm um valor em si e uma presença na cidade que não são alterados por estarem desligados da sua função original ou por representarem, nos nossos dias, utilizações diferentes daquela a que foram destinados; eles “constituem um valor que é mais forte do que o ambiente e mais forte do que a memória.” (Ibid.: p.124).

Rossi argumenta ainda que “pensar que esta [função] se mantém e se transmite sem interrupções e lacerações é uma distorção histórica; uma posição deste tipo, de facto, acabaria mistificando as lutas e os

⁵¹ Não será no movimento evolutivo que nos inserimos? (p.39)

momentos concretos de transformação.” (Ibid.) — E prossegue, “A cidade muda completamente de função. Essa mudança é essencial para compreender a sua evolução sucessiva.” (Ibid.: p.125). Assim, parece que uma forma de impedir que os edifícios ou as cidades fiquem em ruína (entenda-se *abandonadas*) é a procura incessante por uma adaptabilidade a diferentes usos e funções consoante as necessidades de cada época. Igualmente relevante para esta reflexão é a possibilidade colocada por Rossi de a natureza do monumento poder ser definida *a priori*, o que nos leva a questionar a hipótese de prevermos algo que é, à partida, imprevisível. Se em Bergson vimos a importância da memória na percepção do tempo, agora a mesma importância surge para a percepção e a construção da cidade. A memória configura-se, assim, como um elemento inerente à vida humana, sendo um elo que une o passado e o futuro. Por esse motivo é referenciada ao espaço e ao tempo. É a complexa e constante transformação que toma a memória como fio condutor de todo o processo, sendo que as suas velocidade e imprevisibilidade estão relacionadas com as mudanças na sociedade. Um edifício que está hoje na periferia pode, amanhã, passar a estar situado no centro, em consequência do desenvolvimento urbano, e vice-versa. Esta mutação urbana, salientada por Rossi, não é, porém, completamente percebida pela população por estar fora do nosso limiar de percepção. Mutações essas, que mais rápidas ou mais lentas, têm naturalmente tempos e ritmos diferentes, algo para que Bergson nos alertou com o célebre exemplo do copo de água com açúcar (Cap. 2.2).

A ruína, alvo de muitas interpretações e concepções, constitui um paradoxo: um “presente imaginado de um passado que agora só pode ser apreendido na sua decadência. Qualquer ruína apresenta o problema de uma dupla exposição ao passado e ao presente.”⁵² (Huysen, cit. in Dillon, 2011: p.52). E ainda, como afirma Brian Dillon (1969), “a ruína é um fragmento com futuro”⁵³ (2011: s/p), na sua capacidade de nos projectar para o mundo das possibilidades, da imaginação e do sonho, testemunhado nos textos de Pallasmaa (Cap. 2.3).

O *St. Peter's Seminary* (1961-66), Cardross, é uma complexa estrutura que emergiu de uma fase católica inovadora, durante o pós-guerra. É um dos grandes, se não o maior, edifício moderno da Escócia. Projectado para ser um centro de treino para jovens padres torna-se obsoleto, a partir de 1980, com a decisão do Conselho do Vaticano II de que os padres deveriam, ao invés, treinar junto das comunidades que pretendessem servir. O propósito de *St. Peter* tinha, assim, deixado de existir. O ambiente pictoresco e romântico desta ruína suscita-nos outra questão, provavelmente mais pertinente: é reflexo de um tempo, sim, um que se rejeitou a continuar a habitar aquela construção. Questionamo-nos, à semelhança de Rossi, se este facto urbano pode ser fruível além do desempenho da sua função original ou se aquela, que pouco serviu, pode agora transformar-se em outra, apropriada a novas exigências e necessidades. Desenhado por Gillespie Kidd e Coia, revela o processo de desintegração e erosão, ilustrando tanto a natureza frágil da construção, como o poder físico da sua estrutura espacial. Mas a sua complexidade espacial ainda evoca uma promessa funcional, uma *utilização ainda por ser imaginada* (KB studio, 2019).

⁵² “(...) the imagined present of a past that can now be grasped only in its decay. Any ruin posits the problem of a double exposure to the past and the present.”

⁵³ “(...) the ruin is a fragment with a future.”

O que fazer com este pedaço de betão abandonado, absorvido pela natureza? “Nunca terminado, nunca realmente vivido, nunca teve realmente o seu momento no tempo, o seu lugar na história — construído para testar a possibilidade de chegar ao seu tamanho real, o seu tamanho total demonstrou a sua impossibilidade, a mesma impossibilidade que o destinou a permanecer aqui: muito grande para construir, muito grande para demolir.”⁵⁴ (Arriola, cit. in Dillon, 2011: p.141). A acção inevitável e dominante da natureza desnudou-o e apresenta-nos, hoje, apenas a sua ruína. O betão continua intacto, estagnou no tempo, mas a natureza prosseguiu o seu curso, continuou a evoluir, a fluir e a crescer. A morrer e a renascer. *St. Peter’s Seminary* ficou, por isso, submisso à acção dinâmica e transformadora do tempo porque parou. Eis um exemplo onde se denota o valor pictórico e romântico da ruína.

Sabemos, porém, que o complexo resiste. E sobrevive. De alguma forma, transcende-nos; vive mais do que nós. Relacionamo-nos com ele também por esse motivo. Entendemos a passagem do tempo, o seu peso e a sua espessura. Estabelecemos uma ligação emocional e cultural; é parte da nossa herança arquitectónica e acreditamos que possui a competência para renascer. Começa aqui o duplo valor da ruína resumido por Dillon: como imagem ou como realidade, na “sua capacidade de nos colocar no final de um contínuo histórico ou de nos lançar na futura ruína do nosso próprio presente.”⁵⁵ (2011: s/p.).

Recuemos, então, na história por trás do conceito de ruína. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) construiu uma obra de realidade/imaginação, passado/futuro, construído/destruído, onde os edifícios que representava “davam forma a ideias e sensações, transcendendo os limites físicos.” (Lopes, 2019: p.43). O artista e arquitecto italiano tomou Roma como palco de encenação, traduzindo, com uma extraordinária genialidade, os vestígios da Antiguidade com diferentes camadas históricas. Por essa razão, “a obra de Piranesi parece uma cidade estranha, mais vasta do que Roma, à qual o artista não está limitado e onde nos é mostrada uma avenida de ficções.” (Focillon, 1918, cit. in Lopes, 2019: p.45). Através da sua obra denunciou monumentos destruídos, cidades inteiras arruinadas, deixando a crítica aos arquitectos “por não prestarem atenção a esta evidência para restabelecer a devida gravidade aos edifícios e a forma mais sólida de os fabricar.” (Piranesi, 1756, cit. in Lopes, 2019: p.46). O passado era, segundo o artista, “fonte de identidade cultural” (Ibid.) e nas suas representações expôs um passado decadente, fragmentado, arruinado. Este caso é um entre outros, em que se evidencia a relação da melancolia com a arquitectura, por Diogo Seixas Lopes (1972-2016):

“Piranesi produziu uma representação ficcional do passado, inscrita com uma perceptível sensação de angústia pelo que havia perecido. Ao fazê-lo, prefigurou uma resposta muito moderna ao caos urbano e ao seu caudal transbordante de informação. Este poder, esta presciência emanava de uma visão melancólica do mundo.” (2019: p.47).

⁵⁴ “Never finished, never really lived, it never really had its moment in time, its place in history - built to test the possibility of its ever-reaching full size, its sheer bulk instead demonstrated its impossibility, the same impossibility that fated it to remain here: too huge to build, too huge to demolish.”

⁵⁵ “(...) its capacity to place us at the end of a historical continuum or cast us forward into the future ruin of our own present.”

Já no século XX, a teoria do *valor de ruína* (1934), defendida pelo arquitecto Albert Speer (1905-1981), materializava a crença de Hitler de que o papel da arquitectura Nazi era o de “transmitir o seu tempo e o espírito de posteridade” (Speer, cit. in Stead, 2003). A concepção era baseada na convicção de que os edifícios modernos não eram adequados para criar a *ponte de tradição* para as gerações futuras, tal como Hitler clamava, nem conseguia comunicar as inspirações heróicas dos monumentos do passado. Speer procurou superar este dilema, considerando que:

“Usando materiais especiais e aplicando certos princípios de estática, deveríamos ser capazes de construir estruturas que, mesmo em estado de decadência, depois de centenas ou milhares de anos, se assemelhariam mais ou menos aos modelos romanos.”⁵⁶ (Speer, cit. in Stead, 2003: p.3).

Esta definição acrescenta, sobretudo, a ideia de construir com o intuito dos edifícios durarem centenas de anos para serem conhecidos e vividos pelas próximas gerações. Nesse sentido, como vimos em outros autores, e no exemplo do seminário, não cremos que o valor de ruína seja afectado pela época em que um determinado edifício foi construído, mas antes pela forma como é pensado e concebido. A premissa mais relevante é acrescentar ao valor puramente estético ou simbólico da ruína um valor hereditário, que aproxima as gerações passadas das vindouras.

Não deixa de ser interessante revisitar o artigo *The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer* (2003), de Naomi Stead (1975), onde nos atesta: “A ruína não é simplesmente o que resta, quando a monumentalidade murcha e (...) a ruína não implica, necessariamente, uma perda, mas sim uma mudança no significado e monumentalidade da arquitectura.”⁵⁷ Portanto, as ruínas podem mudar a nossa visão sobre a arquitectura e o seu significado, encorajando-nos, assim, a reciclar edifícios existentes. Desta forma, procuramos olhar para a nossa herança arquitectónica, aqui de forma quase exígua, e reflectir sobre o valor que se pode acrescentar à arquitectura, se considerarmos o tempo desde o momento inicial do projecto. A arquitectura surge como uma expressão que permite dar forma ao tempo; um tempo de mudança rápida e imprevisível.

Independentemente das diferentes leituras, quando observamos uma ruína é inevitável pensarmos em como foi outrora e como se transformou, mas também imaginarmos o que pode vir a ser. Existe, pois, na ruína, o desafio de cumprir a ainda *inesperada temporalidade* que contém (Dillon, 2011). Por isso, repetimos que *a complexidade espacial das ruínas ainda evoca uma promessa funcional, uma utilização ainda por ser imaginada* (p.54).

No filósofo Jacques Derrida (1930-2004) encontramos uma definição de ruína que confronta a visão romântica e pitoresca, mais comum:

⁵⁶ “By using special materials and by applying certain principles of statics, we should be able to build structures which even in a state of decay, after hundreds or (such were our reckonings) thousands of years would more or less resemble Roman models.”

⁵⁷ “(...) the ruin is not simply the remnant left over when monumentality has withered away, and that ruination does not necessarily entail a loss, but rather a shift in the meaning and monumentality of architecture.”

“A ruína não se sobrepõe como um acidente sobre um monumento que ainda ontem estava intacto. (...) No início, há uma ruína. A ruína é o que acontece à imagem desde o momento do primeiro olhar. A ruína é o auto-retrato, este rosto observado como a memória de si mesmo, o que permanece ou regressa como um espectro a partir do momento em que olha para si mesmo, pela primeira vez, e uma figuração é eclipsada. (...) Como amar outra coisa que não seja a possibilidade de ruína? Do que uma totalidade impossível? O amor é tão antigo como esta ruína sem idade (...). A ruína não está à nossa frente; não é um espectáculo nem um objecto de amor. É a própria experiência (...)”⁵⁸ (Derrida, in Dillon, 2011: p.42).

Existe, neste pensamento, uma ideia de ruína como algo inicialmente inerente a qualquer edifício (monumento ou não) — um *panorama zero*, como lhe chamou o artista Robert Smithson (1938-1973): “o panorama zero, parecia conter *ruínas invertidas* - todas as novas construções que seriam construídas.”⁵⁹ (in Dillon, 2011: p.46). Opondo-se à ruína romântica e pitoresca, Smithson acredita que os edifícios não se arruinaram depois de serem construídos; pelo contrário, transformaram-se em ruínas antes sequer da sua construção — *No início existe uma ruína*. Como veremos adiante, este pode ser, no nosso entender, o ponto de partida para qualquer projecto e um dos vários métodos de fazer arquitectura, na medida em que este conceito de ruína valoriza a sua dimensão dinâmica e em devir.

As concepções mais recentes de ruína parecem acumular indícios das suas múltiplas transformações — *ruínas invertidas* que nascem e se renovam a todo o momento, propondo novos entendimentos entre o monumento e a ruína. Acreditamos que existe espaço e pertinência para ambos, tanto quanto a intervenção de um e de outro deve também ser distinta. Os monumentos são elementos primários de qualquer cidade, os *landmarks* — um dos cinco pontos de Kevin Lynch (1918-1984). Historicamente determinados, constituem um testemunho essencial da nossa cultura arquitectónica, e não só: “os monumentos são persistentes na cidade e persistem, efectivamente, inclusive do ponto de vista físico. Essa permanência é dada pelo seu valor constitutivo, pela história e pela arte, pelo ser e pela memória.” (Rossi, 2018: p.56). Ainda assim, nem todos os monumentos conseguem alcançar a transformação que Rossi constata, ficando suspensos num determinado tempo, numa moldura que não permite a adaptabilidade, pelo seu valor e pela sua simbologia a um tempo, cultura e civilização. A designação de ruína, por sua vez, resulta de uma desconsideração. É sempre um estado de transição entre aquilo que foi e o que virá a ser. Não é estanque; é processo e metamorfose. O monumento encerra mais a mudança; não a desperta tanto, porque está fixo a um valor histórico que o suspendeu naquele tempo, ainda que, para que dure e continue a ser utilizado, tenha, forçosamente, de ser preservado e mantido. Em grande parte dos casos, fica preso a uma nova função

⁵⁸ “The ruin does not supervene like an accident upon a monument that was intact only yesterday. In the beginning there is a ruin. Ruin is that which happens to the image from the moment of the first gaze. Ruin is the self-portrait, this face looked at in the face as the memory of itself, what remain or returns as a spectre from the moment one first looks at oneself and a figuration is eclipsed. (...) How to love anything other than the possibility of ruin? Than an impossible totality? Love is as old as this ageless ruin (...). The ruin is not in front of us; it is neither a spectacle nor a love object. It is experience itself: neither the abandoned yet still monumental fragment of a totality, nor, as Benjamin thought, simply a theme of baroque culture.”

⁵⁹ “The zero panorama seemed to contain ruins in reverse that is - all the new construction that would eventually be built.”

que permite apenas contemplá-lo e conhecer a sua história, até ao momento em que ficou suspenso. Entretanto, a ruína, ainda descomplexada de qualquer valor atribuído, tem uma maior abertura para se transformar e se apresentar sempre com uma utilização nova, mais adaptada ao mundano e ao quotidiano. Neste sentido, podemos olhar para o edifício comum ou para as ruínas estáticas e reconhecemos o movimento inerente que lhes permite persistir de forma contínua, viva e experienciada, durante o seu tempo de vida. Tempo esse que, talvez aqui, ganhe espaço para ser mais longo.

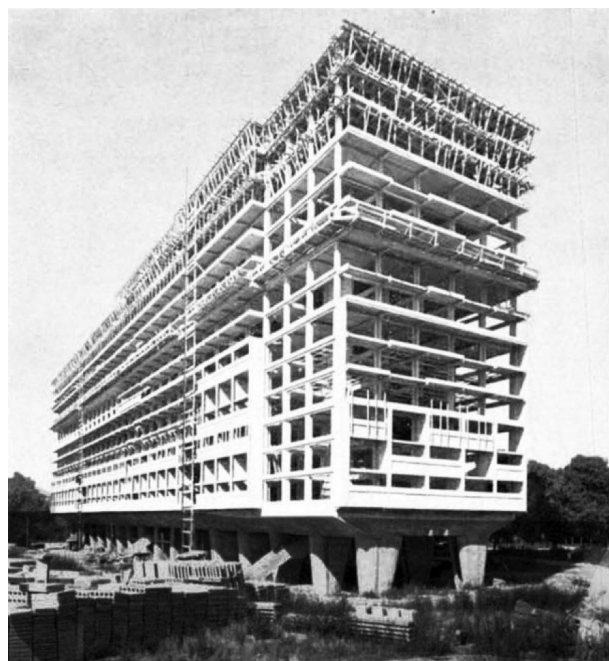
Sabendo que a arquitectura serve para ser vivida e apropriada, a distensão de tempo só lhe acrescenta significado e significação. A arquitectura pode ser múltipla. E servir múltiplos. E pode (e deve), sem dúvida, ser capaz de nos situar neste *continuum* do passado, presente, futuro e em todos os momentos *entre*, proporcionando diferentes experiências e utilizações. Uma *obra em movimento*, como lhe chamaria Eco (2016: p.82):

“A obra em movimento, em resumo, é a possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é o convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, para nos inserirmos livremente num mundo que, é sempre desejado pelo autor.”

Desta forma, a obra parece inesgotável e aberta na sua ambiguidade, pela sua capacidade de exprimir diferentes formas imprevisíveis, físicas ou imaginadas, manifestando-se, a todo o momento, como permanentemente nova aos olhos dos seus utilizadores. Não será assim que habitamos, de facto, o tempo?



13 Wrapped Reichstag,
Christo and Jeanne Claude, 1971-95



14 Unité d'Habitation, Le Corbusier, 1947-53

3.2.

Memória e Adaptabilidade

Na famosa *Place Stanislas, Nancy* (1752), ilustrada pelo arquitecto Frank Bijdendijk (1944), no seu texto *Solids* (2005), observamos quatro edifícios perfeitamente idênticos a partir do exterior. No entanto, o interior é completamente distinto, contrariando o *outside is inside* do Movimento Moderno; o um contém um restaurante e escritórios; o dois é um teatro; o três, um museu; e o quatro é um hotel. Claro que isto não é um pré-requisito para que um edifício possua valor temporal; é apenas uma das muitas evidências de que o exterior não tem sempre de corresponder ao seu interior, abrindo a possibilidade de um edifício poder conter múltiplas funções ao longo do tempo.

No texto de Herman Hertzberger (1932) encontramos, possivelmente, a génese deste conceito: *Time-based Buildings* (2005). Interessante que inicie o seu pensamento precisamente com duas fotografias de anfiteatros romanos: Lucca, Itália, e Arles, França. Para os romanos, um anfiteatro constituía um edifício padrão, com as mesmas proporções e forma. É exactamente com estes dois exemplos que Hertzberger compreende a ideia de polivalência: “Foi nesse momento que eu vi que uma determinada forma pode ser algo completamente diferente noutras circunstâncias.”⁶⁰ (p.82). A palavra *polivalência*, para o autor, não é sinónimo de flexibilidade. Flexibilidade produz contentores neutros, onde se pode fazer o que se pretende sem nenhuma limitação, levando, muito provavelmente, a uma arquitectura neutra. A ideia de polivalência é mais precisa:

“(…) [deriva de um conjunto de] formas que são em si lúcidas e permanentes, mas que podem mudar no sentido em que se pode interpretá-las de maneira diferente. (...) A ideia de diferentes interpretações, no entanto, também pode, naturalmente, ser visto em relação ao tempo. O que estou a tentar dizer é que se deve estar consciente da dimensão interpretativa da arquitectura e do facto de que o que se faz deve poder ser interpretado de forma diferente ao longo do tempo.”⁶¹ (Ibid.).

⁶⁰ “It was at that moment that I saw that a particular form can be something entirely different in other circumstances.”

⁶¹ “(...) forms that are in themselves lucid and permanent, but can change in the sense that you can interpret them differently. (...) The idea of different interpretations, however, can of course also be seen in relation to time. What I am trying to say is that being aware of the interpretational dimension in architecture, and of the fact that what you make should be able to be interpreted differently in the course of time.”

Sabemos, porque a História o comprova, que estes mesmos anfiteatros (e muitos outros) assumem uma presença reconhecível por todos, ao longo dos tempos, e uma forma com geometria expressiva na cidade, sendo hoje utilizados de outra maneira, porque o tempo fez deles algo diferente, mais adaptável aos rituais contemporâneos; mas a sua arquitectura, o modo como se interligam com a cidade e com os seus habitantes, bem como a sua construção e estrutura duradouras, fizeram-nos persistir activamente. Os costumes já não são os mesmos, os tempos transformaram-se, as sociedades mudaram e evoluíram, os ritos e rituais acompanharam esse processo (Rossi, 2016). As apropriações tornam-se outras. Lembremo-nos da teoria do tempo imanente — *tornamo-nos outro, naturalmente diferente da condição anterior* (Cap.1.2). Mas o objecto mantém-se, a forma resiste. Hertzberger acredita que a forma é o que permanece; neste caso, uma forma oval, que tem também um carácter profundamente expressivo — “não neutro, mas expressivo.”⁶² (Hertzberger, p.82). Não sendo o objectivo defender que tudo deve ser extremamente expressivo, existe, sem dúvida, uma peculiaridade destas formas e uma competência de adaptabilidade a novos usos e rituais. Talvez a palavra *competência* adquira, neste caso, um papel fulcral na capacidade de acomodação e permanência das formas.

Competência é a capacidade que um espaço ou uma forma tem de poder ser interpretado de formas diferentes para ocasiões e programas distintos. Significa dizer que um espaço competente nunca pode ser, na opinião deste autor, demasiado específico, já que maior é a competência quanto maior for o potencial de uma ou várias possibilidades. Muito sinteticamente: “(...) dar corpo ao mesmo edifício de cem maneiras diferentes” (Ibid.). Esta ideia torna-se muito evidente nos casos em que existe um sobredimensionamento inicial do espaço, permitindo, mais facilmente, a adaptação da forma a novas funções. É o caso, por exemplo, dos armazéns que hoje vemos serem transformados em casas, escolas, escritórios, oficinas criativas, nas antigas zonas portuárias de Lisboa, nomeadamente Marvila, Santa Apolónia ou Beato: “Verifica-se que algumas formas arquitectónicas, dada a expressão certa, têm a capacidade de mudar completamente de função” (Hertzberger, p.84).

Em *Adaptive Reuse. The modern movement towards the future* (2016), a Docomomo Internacional lança-se sobre o estudo da Manutenção Militar em Lisboa como uma nova centralidade, que levanta “estratégias de simbiose entre valores passados, condições actuais e possibilidades futuras” (Tostões, A., 2016), aliando-as a uma sustentabilidade que pode ser alcançada através da conservação do património arquitectónico. O complexo, outrora uma instalação industrial de produção de alimentos, uniformes e outros bens que serviam o exército português, testemunhou o abandono das suas fábricas e o número substancialmente reduzido de soldados. É neste contexto que surge o projecto do *Beato Creative Hub*, onde a manutenção será o palco de várias *startups* nacionais e internacionais, influenciando, novamente, a vida e dinâmica locais e “substituindo as antigas áreas industriais pelas indústrias do conhecimento, criatividade e inovação do século XXI.” (Tostões, 2016).

Ainda neste contexto de repensar a adaptabilidade de edifícios, dois anos mais tarde, a Docomomo lança a 15ª Conferência Internacional, desta vez em Liubliana, sobre o tema *Metamorphosis. The continuity of Change*

⁶² “Not neutral, but very expressive.”

(2018). Tostões descreve-o como “uma metáfora biológica e orgânica através da qual a mudança na estrutura animal se relaciona com ideias historicamente idealistas de transformação (...) [que influenciaram] o desenvolvimento de ideias de evolução.” (p.34). É inevitável repensarmos, neste contexto, a capacidade transformadora do Movimento Moderno para se adaptar e actualizar, contra o que muitos autores têm vindo a defender.

Existe, na história do Terreiro do Paço, um carácter metamórfico, que o permitiu ter diversos usos ao longo dos *vários tempos*. Foi o primeiro porto da cidade de Lisboa, local escolhido para celebração do poder do Estado, em diferentes contextos políticos; cenário dos autos-de-fé da Inquisição; parque de estacionamento; e, hoje, assume o seu valor de praça e conforma um polo de animação e cultura, mantendo a sua forte presença histórica.

Também no exemplo da cidade de Jaisalmer, na Índia, os edifícios que eram originalmente palácios, são agora o lugar de casas que servem a comunidade. A *planta livre* permitiu que os habitantes rapidamente transformassem aquele recinto real, amplo, e de muitos espaços, num lugar próprio, seu, onde podem habitar diferentes partes do edifício, consoante o movimento do sol e da luz. Segundo Hertzberger, “é um esqueleto em aberto, dentro do qual há espaço para mudanças”⁶³ (2005: p.83). Vemos, em fotografias actuais, os palácios serem totalmente apropriados por quem os habita, deixando as naturais marcas do quotidiano.

No templo, existe um lugar para a celebração religiosa; mas, ao invés de ser considerado um lugar sagrado estático e inerte, os balineses utilizam-no de outra forma, quando a celebração termina; as crianças brincam, as pessoas conversam nas escadas, os vendedores locais comercializam os seus produtos, numa mutabilidade de usos diária. “E depois, pertence a todos. (...) O edifício muda com o tempo. Para nós, uma igreja é sempre uma igreja, mesmo quando não está a ser utilizada. A questão é que a estrutura é aberta e, portanto, libertada para diferentes usos e diferentes significados.”⁶⁴ (Ibid.: p.84). Porém, a sua arquitectura permanece; aliás, expande. A estrutura não perde o seu carácter nem se prende ao seu valor elementar. É ela própria a chave destas construções. É múltipla de significados e é aberta para receber outros. Não será esse um dos fascínios da arquitectura?

Revelador de todas as características enunciadas é o exemplo da antiga fábrica Lingotto, em Turim, que justifica o título deste subcapítulo — *Memória e Adaptabilidade*. O edifício foi o primeiro exemplo de construção modular em betão armado, baseado na repetição da estrutura pilar, viga e laje. Construída em 1920, tornou-se na maior fábrica da Europa para a produção em massa e o primeiro exemplo em Itália de uma linha de montagem integrada para automóveis. Le Corbusier, no seu livro *Vers une architecture*, publicado no mesmo ano, sublinhou que era “sem dúvida um dos mais impressionantes pontos de vista oferecidos pela indústria” (cit. in Piano, 2017: p.76).

⁶³ “So it is an open skeleton within which there is room for change.”

⁶⁴ “And then it belongs to everyone. Children can play there and a lot more besides. When there is a celebration the space is transformed completely. The building changes in time. For us a church is a church at all times, even when not in use. The point is that the structure is open-ended and therefore freed for different uses and different meanings.”

“Depois de 60 anos de actividade ininterrupta, em 1980, *Lingotto* reformou-se, deixando a fábrica Fiat e a cidade de Turim com a grande oportunidade (ou grande problema) do que fazer com 246000 m². (...) Os projectos de recuperação de antigas fábricas têm de enfrentar o facto de nenhuma função exigir hoje tanto espaço como o que a produção industrial outrora exigia. Mas o problema colocado por *Lingotto* foi para além disso. Antes de decidirmos o que fazer com as paredes, tivemos de recriar uma identidade, uma relação, uma imagem que satisfizesse as expectativas da cidade. (...) Um pedaço de cidade, com todas as suas complexidades e subtilidades. E, para todos os efeitos, o *Lingotto* era um pedaço de cidade: em termos da sua dimensão, do seu impacto na área local e do seu papel económico. Não podia ser substituído por um jardim, um bloco de apartamentos ou escritórios. O povo de Turim procurava no edifício *Lingotto* emprego e crescimento.”⁶⁵ (Piano, 2017: p.76).

Importa, por isso, analisar esta construção em termos da sua durabilidade e adaptabilidade, naquilo que foi, é, e será para aquela comunidade. Turim, cidade industrial, tecnológica e produtiva, estabeleceu com *Lingotto* uma relação identitária. Essa relação intensificou-se no momento em que a antiga fábrica pôde reconhecer a necessidade de mudança e abraçar outro rumo mais adaptado às exigências actuais.

O projecto de Renzo Piano (1937) consistiu na conversão desta antiga fábrica num centro multifuncional, que incluía escritórios, uma universidade, um hotel, um museu, um auditório e lojas. O desafio era preservar o edifício, ao mesmo tempo que se criava uma variedade de novas funções. O que outrora foi uma fábrica de automóveis é, agora, transformada numa pequena cidade, num outro tipo de centro produtivo, casa de inúmeras funções — “(...) aqui, a construção cria a base para um edifício mais intemporal (...)”⁶⁶ (Hertzberger, p.90). Trata-se, por isso, de uma (pré) disposição de o arquitecto criar, não apenas para uma única condição, mas para muito mais: “É preciso estar constantemente consciente do facto de que tudo o que se faz deve estar aberto a novas interpretações, à medida que o tempo passa.”⁶⁷ (Hertzberger, p.91).

Este exemplo permite afirmar que o que realmente importa é que o edifício seja competente na estrutura e na relação com a cidade. Passados cem anos, o *Lingotto* estabeleceu uma relação com o meio, enquanto que a sua identidade foi também evoluindo com a comunidade — tornou-se num *museu benevolente do tempo* (Pallasmaa, Cap. 2.3); o ritmo dos seres conscientes que têm habitado a construção tornou-se co-extensivo ao ritmo da matéria (Bergson, Cap. 2.2). Com este exemplo comprova-se que se o edifício (forma e estrutura) tiver a capacidade de se transformar e for aberto a novas interpretações, então, não há dúvida que

⁶⁵“At the beginning of the 1980s, after sixty years of uninterrupted activity, *Lingotto* was sent into retirement, leaving Fiat and Turin with the great opportunity (or great problem) of what to do with 240,000m². (...) Projects for the reclamation of former factories have to face the fact that no function today requires as much space as industrial production once did. But the problem posed by *Lingotto* went beyond this. Before deciding what to do with the walls, we had to recreate an identity, a relationship, an image that would meet the city's expectations. (...) A piece of city, with all its complexities and subtleties. And to all intents and purposes, the *Lingotto* was a piece of city: in terms of its size, its impact on the local area and its economic role. It could not be replaced by a garden, a block of flats or offices. The people of Turin looked to the *Lingotto* for employment and growth.”

⁶⁶“Here the construction creates the basis for a more timeless building (...)”

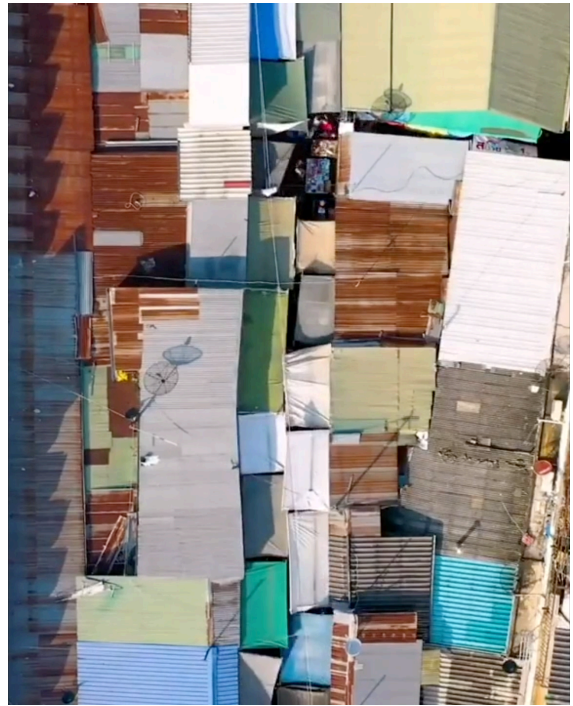
⁶⁷“So, it's all about the architect being disposed to designing not for just one condition but always for so much more. Perhaps this covers the words polyvalence, competence and performance. You have to be constantly aware of the fact that everything you make should be open to new interpretations as time goes by.”

persistirá continuamente, podendo renascer múltiplas vezes. Neste caso, não só a pré-existência permitiu a sua evolução, como o próprio projecto de Piano ofereceu múltiplas novas funções numa visão multifacetada, reforçando a ideia de que esta construção pode estar constantemente apta a renovar-se. Recordamos, pois, Paul Valery — *um artista vale mil séculos*, e este é, sem dúvida, um desses casos.

Por *Memória e Adaptabilidade* queremos evidenciar que “um edifício não é algo que se acaba, é algo que se começa”⁶⁸ (Brand, cit. in van Zwol, p.32); não é um fim em si mesmo, mas uma permanente continuidade entre passado, presente e futuro; uma constante adaptabilidade, onde a memória é o fio condutor. Parece ser isto que nos contava Bergson, quando se referia ao tempo como uma duração que escorre, incessantemente, e que a sua imprevisibilidade, ligada à sua complexidade e transformação, se deve tanto à memória que liga o passado ao presente, quanto a um dinamismo interno e criador, que prospera o futuro. Podemos dar corpo ao seu pensamento através deste edifício, relacionando a memória com a adaptabilidade — tendendo à natural evolução que referia — de se recriar indefinidamente a si mesmo: *se não existisse memória, não haveria a complexidade propiciadora e criadora de imprevisibilidade e novidade* (Cap. 2.2). É certo que a memória do que foi aquele edifício e do impacto que teve em centenas de pessoas não se perdeu; pelo contrário, a possibilidade de ser múltiplo faz com que continue a persistir activamente na vida da comunidade e que continue a acompanhar, de outra forma, o seu quotidiano. Faz, por isso, muito sentido a afirmação de Pallasmaa: “enquanto me adapto ao lugar, o lugar acomoda-se em mim” (p.51). As pessoas podem continuar a vivenciar o Lingotto e quanto mais tempo passar, mais o sentem como delas; relacionam-se com ele e mudam com ele, em ritmos naturalmente distintos — ele detém *durabilidade cultural*, um termo que aprofundaremos no subcapítulo seguinte.

A transversalidade da obra de Eco, para o sentido tomado neste subcapítulo, evidencia-se na compreensão da arquitectura “como mensagem aberta a diferentes interpretações, mas sempre orientada por leis estruturais que, de certa maneira, estabelecem vínculos e direções à leitura.” (2016: s/p.). Muito por causa do interesse pelas formas, diversos autores conseguiram colocar este tema no cerne da questão, sem o banalizar ou reduzir a questões puramente formais e estéticas, que o desviassem do seu campo crítico e reflexivo. E isto significa, mais uma vez, encarar tantos modos de ver um mesmo fenómeno de diferentes pontos de vista.

⁶⁸“A building is not something you finish; a building is something you start.”



15 Maeklong railway market, Tailândia, 1905

3.3.

A ruína como método de concepção

Na prática arquitectónica existem premissas que transcendem o *espaço-tempo* de Giedion, o *tempo real* de Bergson ou o *tempo mental* de Pallasmaa; e, como vimos em Rossi, a cidade é um organismo vivo e dinâmico, ela própria em constante metamorfose. A sociedade actual está a mudar a uma velocidade tal, que os edifícios são rapidamente confrontados com novos programas, na maior parte dos casos muito distintos daqueles que estiveram na base da sua concepção. Uma nova abordagem consiste em projectar estruturas que sejam capazes de lidar com essas mudanças (Leupen, 2005); isto é, edifícios que considerem o fator *tempo*, justificando que este possa ser um parâmetro fundamental no projecto de arquitectura. Partindo dos ensinamentos sobre a ruína, questionamo-nos sobre que premissas de projecto consideram, intencionalmente, o tempo e a mudança, desde o início da concepção.

Isto pode significar projectar para o desconhecido e o imprevisível, o que, segundo diversos autores, é o desafio que os arquitectos hoje enfrentam. A máxima modernista *forma segue a função* está a dar espaço a conceitos como polivalência, mudança, *arquitectura interpretável* (Hertzberger, p.82). Ao mesmo tempo, durante o século passado, reconheceram-se e evidenciaram-se as consequências negativas sobre o ambiente, provocadas pelo planeamento urbano e pela construção de edifícios. Porém, os custos envolvidos para abraçar a sustentabilidade são, pelo contrário, na maior parte dos casos, insustentáveis. Bob van Reeth (1943) opta, por esse motivo, pela construção de *ruínas inteligentes*. No seu texto para a OASE 90, denominado *Good Architecture?* (2013), van Reeth chama a nossa atenção para a *necessidade* ser a base da existência da própria arquitectura, para além da própria utilidade — *é inevitável e inescapável*. A necessidade de abrigo, por exemplo, levou à construção de estruturas que permitissem ao homem estar seguro, confortável e resguardado num espaço que passou a habitar e a denominar de casa. Para este autor, a necessidade foi o que sempre moveu a arquitectura; talvez em absoluto nas primeiras estruturas erguidas e, agora, motivada. igualmente, por factores económicos de poder e de representação. Existe, por isso, uma visão primeira da arquitectura: “a arquitectura não é funcional, é elementar.”⁶⁹ (Ibid.).

⁶⁹ “A building is the expression of a mental image and the mediation during a passage to which it grants brilliance. Architecture is not functional, it is elementary.”

“Um edifício é uma possibilidade, é propício, de preferência taciturno, silencioso, está disposto, liberta espaço, medeia. A construção como ruínas inteligentes. Adequado para uso, adequado ao fim a que se destina (...) Bons edifícios escondem o uso diário, são estáveis e teimosos, obstinadamente distributivos e (segundo Kant), ‘propositadamente sem um propósito’. Aí reside a qualidade da sua durabilidade, da sua durabilidade cultural, o que atesta a sua dignidade. A conveniência pede a escala certa, uma precisão máxima que deixa tudo o que não pode ser previsto em aberto.”⁷⁰ (Ibid.).

Oito anos antes, o mesmo autor já tinha escrito *Cultural Durability*, onde acreditava que “a nova consciência ambiental gerou novas fontes de energia criativa, urbana e arquitectónica nos projectistas” (p.100), formalizando desafios importantes para o desenvolvimento do *design* nos próximos anos. O conceito nasce com a percepção de que os nossos edifícios e cidades têm vindo a prejudicar o meio ambiente e que os arquitectos podem ter um papel decisivo neste processo. Assim sendo, adiciona ao projecto de arquitectura uma consciência e uma reflexão sobre o que sucede ao edifício, quando deixa de servir o seu propósito inicial. O que van Reeth defende é que o discurso de arquitectura deve ser mais centrado na *necessidade*, conduzindo às razões e fundamentos de um descobrimento urbano sustentável. Por outras palavras, *arquitectura duradoura*.

“Ser tão poupado de energia quanto possível significa não a utilizar. Reduzir a poluição, tanto quanto possível, significa, simplesmente, não produzir qualquer desperdício. A casa mais ecológica é a casa que nunca é construída. Este deve ser o nosso ponto de partida.”⁷¹ (van Reeth, p. 110).

Segundo o autor, a velocidade das transformações sociais e tecnológicas deve ser acompanhada pela utilização do espaço disponível de formas distintas, mais sustentáveis, fazendo o melhor uso possível das zonas urbanas ocupadas. Como? Utilizando o mais possível as infra-estruturas urbanas existentes, enfatizando, assim, o carácter da cidade e a sua evolução. Todas estas premissas despertam uma outra: a de que a sustentabilidade na arquitectura não tem necessária e/ou exclusivamente de envolver os conhecidos sistemas de alta tecnologia nem os edifícios completamente desmontáveis, que se tornam mais caros e são deliberadamente temporários. Muitas vezes, “Não são duráveis, porque não têm futuro”⁷² (Ibid.).

A pergunta que se coloca é a de como podemos, então, lidar com o tempo durante o processo de concepção. Leupen (1960) aponta que existem, no mínimo, três formas de lidar com o tempo e com a incerteza: 1) tornar os edifícios polivalentes; 2) tornar os edifícios parte permanentes e parte mutáveis; e 3) fazer edifícios desmontáveis. A sua preferência é por edifícios polivalentes, cuja origem talvez remeta para o

⁷⁰ “A building is a possibility, is conducive, preferably taciturn, silent, is willing, liberates space, mediates. Building as intelligent ruins. Suitable for use, fit for purpose (...). Good buildings hide daily use, they are stable and stubborn, obstinately distributive and (following Kant) ‘purposive without a purpose’. Therein lies the quality of their durability, of their cultural durability, which yields dignity. Expediency asks for the right scale, an utmost precision that leaves everything open that cannot be predicted.”

⁷¹ “Being as sparing as possible with energy means not using it. Reducing pollution as far as possible simply means not producing any waste. The most ecological house is the house that is never built. This should be our starting point.”

⁷² “They are not durable, because they have no future.”

tipo de edifício de todas as aldeias francesas, no contexto do *salão polivalente multiusos*, adaptado para casamentos, festas, actuações musicais e teatrais. “Um salão deste tipo pode ser utilizado para todo o tipo de funções, sem que seja necessária qualquer adaptação ao próprio edifício.” (Leupen, p.13).

O argumento fulcral desta dissertação faz com que exploremos as permanências, em relação com o temporário, e descartemos os edifícios desmontáveis. No mesmo sentido, van Reeth acredita nos edifícios que são parte permanente/parte modificável, afirmando serem a resposta para atingir a durabilidade cultural, conceito fundamental que aprofundaremos mais adiante. Para este efeito, é determinante conhecer o conceito de *suporte*, que dá origem ao conceito de esqueleto (*carcass*), nos anos 1970. Ambos foram, posteriormente, inseridos num contexto mais amplo em *Frame and Generic Space* (2006). Nele é desenvolvido um estudo aprofundado para a mutabilidade das habitações, baseada nos seus elementos permanentes — *frame*.

É estimado que a vida média de um edifício seja de centenas de anos, sendo que a maneira como o edifício é utilizado irá mudar a todo o momento, na maior parte dos casos recorrendo a estruturas flexíveis que podem ser facilmente retiradas ou alteradas. O revolucionário desta concepção é que o seu desenvolvimento não está no que pode ser transformado, mas antes no que é permanente e duradouro: “Ao determinar o que pode permanecer agora, ou seja, a natureza da *frame*, podem ser criadas as oportunidades para lidar com a imprevisibilidade futura.”⁷³ (Leupen, p.18). Para o efeito, o edifício deve ser dividido em várias camadas, onde a correspondente à *frame* consiste na parte permanente do edifício. O exemplo mais imediato é o efeito causado por colunas metricamente implantadas, dispensando paredes portantes: “as colunas libertam as paredes, porque uma parede que não é portante pode ser colocada em qualquer lugar.”⁷⁴ (Ibid.). Desta forma, a *frame* cria a liberdade que permite que vários ajustes e alterações sejam (previamente) determinados com precisão. Porém, não deve haver mal-entendidos: a *frame* não é somente a parte permanente do edifício, no seu sentido de suporte e robustez, nem o é apenas pela sua capacidade de gerar uma infinidade de espaços; ela tem em si os valores arquitectónicos e culturais mais importantes do edifício, sem prejudicar o seu carácter essencial. É, por isso, a primeira criação identitária da construção.

Estas premissas levam-nos a edifícios polivalentes sustentáveis, que podem aceitar programas diferentes com utilizações distintas com o menor número possível de construções especiais ou intervenções técnicas. Neste sentido, à semelhança de van Reeth, Leupen defende que qualquer intervenção no ambiente construído coloca um fardo sobre o ambiente como um todo:

“Se os edifícios têm uma vida curta, pode-se assumir que grande parte do ambiente construído será sempre parecido com um estaleiro de construção, o que representa não só um fardo para o ambiente, mas também um assalto à nossa memória colectiva, às nossas recordações colectivas” —
E logo nos alerta — “Temos de lidar cuidadosamente com os processos dissociativos trazidos pela

⁷³ “By determining what can be permanent now, i.e, the nature of the frame, opportunities can be created to deal with future unpredictability”

⁷⁴ “(...) the columns liberate the walls, because a wall that is not loadbearing can be placed anywhere.”

actual segunda onda da modernização. Mas o desenvolvimento tecnológico é imparável. Ao mesmo tempo, são estas camadas que irão tornar a arquitectura baseada no tempo.”⁷⁵ (p.20).

Não deixa de ser interessante a forma como conclui o seu pensamento, ao afirmar que a não evolução de um edifício corresponde, também ela, a uma forma de adaptação:

“No futuro, um edifício terá de ser visto como uma combinação de sistemas, cada sistema com o seu próprio processo de concepção, processo de produção e tempo de vida. Alguns destes sistemas serão estranhos ao campo da arquitectura, mas a arquitectura baseada no tempo seria impossível sem eles. (...) Há muitas formas de os edifícios poderem reagir a requisitos em mudança. É claro, no entanto, que aos edifícios que estão totalmente desprovidos da capacidade de reacção não será concedida uma vida útil extensa, mas serão rapidamente demolidos, um processo que não é mais do que outro tipo de ajustamento às circunstâncias em mudança”⁷⁶ (p.21) — Só não seria, poderíamos aferir, um sustentável ou de durabilidade cultural.

A sustentabilidade arquitectónica é, para van Reeth, um conceito relacionado com os termos que referimos nos subcapítulos anteriores — durabilidade, polivalência, permanência, *arquitectura interpretável*, mutabilidade e adaptabilidade. Esta aparente contradição das palavras permanência/mutabilidade é explicada pelo facto de apenas permanecer o que consegue ser mutável, assim como só pode mudar aquilo que existe e permanece.

“Na era renascentista, os arquitectos que não construíam para a eternidade em mente não eram levados a sério. Eu tentei sempre construir ruínas inteligentes (...). Os projectos devem ter a generosidade e a maturidade para serem flexíveis, o que significa que, como urbanista e arquitecto, é preciso distinguir cinco camadas com um tempo de vida diferente.”⁷⁷ (van Reeth, p. 112).

O desenvolvimento do projecto de arquitectura consiste, assim, em várias camadas, cada uma com o seu próprio ritmo e ciclo, que determinam a sua posição hierárquica:

1. O local, o lugar, a pegada urbana ~ eterna.
2. A estrutura e a pele (fachada) ~ 400 anos.
3. As instalações ~ 30 anos

⁷⁵ “If buildings have a short life it can be assumed that much of the built environment will always look like a building site, which not only represents a burden on the environment but also an assault on our collective memory, our collective recollections. We need to deal carefully with the dissociative processes brought along by the current second wave of modernization. But technological development is unstoppable. At the same time, it is these layers that will make architecture time-based.”

⁷⁶ “In future, a building will have to be seen as a combination of systems, each system with its own design process, production process and life-time. Some of these systems will be foreign to the field of architecture, but time-based architecture would be impossible without them. (...) There are many ways in which buildings can react to changing requirements. It is clear, however, that buildings which are totally lacking in the capacity to react will not be granted a long life but will quickly be demolished, a process which is itself no more than another kind of adjustment to change circumstances.”

⁷⁷ “(...) I always attempted to build intelligent ruins and not to fossilise iron. Plans should have the generosity and the maturity to be flexible, meaning that as an urban planner and as an architect you have to distinguish five layers with a different lifespan”

4. A utilização do espaço (uso/ função) ~ 10 a 15 anos
5. A remodelação do edifício ~ 5 anos

O lugar, segundo o autor, é, por assim dizer, *eterno*. *Eterno* no sentido em que é pré-existência e, mesmo que se altere pela natural evolução da cidade, a implantação do edifício e a sua relação com o meio envolvente, permanecerá durante muito tempo, evoluindo com os seus habitantes. O fragmento permanece. Por outro lado, é claro para van Reeth a necessidade de o projecto se ancorar ao local, completando o seu destino. Na verdade, existe uma simbiose constante entre os dois, local/projecto, antigo/novo, em que um completa sempre o outro, são *simultâneos*, como afirma, revelando que a arquitectura é sempre uma tarefa urbana.

Relativamente à estrutura, o autor defende que os arquitectos devem conceber edifícios para durarem muitos séculos, o que denota um pensamento sustentável. “A durabilidade perdura. O tempo urbano é muito longo.”⁷⁸ (van Reeth, p.113). Juntamente com a fachada do edifício (quando assim é idealizada), a estrutura deve ser projectada para que não seja necessário demoli-la durante o seu ciclo de vida — “A demolição não é sustentável, e certamente não é durável.”⁷⁹ (Ibid.). Para van Reeth é evidente que a pele do edifício e a sua estrutura são inseparáveis e estão sincronizadas. Isto não significa que a pele seja a tradução exacta da estrutura, tampouco será a expressão do dito programa de requisitos, algo que rapidamente nos remete para o exemplo dos quatro edifícios em Nancy (Cap. 3.2). A pele, tal como a estrutura, “não fala de outra coisa que não seja arquitectura; podem, os edifícios falar sequer?”⁸⁰ (Ibid.).

Os restantes pontos consistem no que é temporário e se altera constantemente durante o ciclo de vida da construção. As instalações são necessárias a qualquer edifício da actualidade e, apesar de terem uma média de vida de 30 anos até precisarem de ser alteradas, segundo van Reeth, terão de ser generosamente projectadas, para que se consigam adaptar ao uso do momento. Este último, por sua vez, a par com a remodelação do edifício, tem uma duração bastante inferior à da própria construção e, como temos vindo a observar, a sua alteração ocorre a uma velocidade cada vez mais acelerada.

Portanto, é claro para van Reeth que a resposta para alcançar edifícios sustentáveis é projectar *ruínas inteligentes*, tal como a história tem verificado: edifícios com a capacidade e a generosidade para mudar incessantemente durante o seu ciclo de vida; um longo ciclo de vida. Na opinião do autor, devemos, para o efeito, evidenciar o contraste entre o *transitório* e o *longo prazo*, entre o *permanente* e o *impermanente*, entre o *primário* e o *secundário*.

Como também afirmou, esta forma de pensar não é absolutamente nova. No final do século XVIII, já pintores representavam edifícios existentes no seu estado futuro de ruína. Progressivamente, também os arquitectos seguiram este tipo de representação, procurando retratar os ainda projectos na sua condição arruinada futura. Um icónico exemplo pertence a John Soane (1753-1837), arquitecto britânico da terceira metade do

⁷⁸ “(...) Architects must design buildings which will last a long time, 400 years for example. Durability endures. Urban time is a very long time.”

⁷⁹ “Demolition is not sustainable and certainly not durable.”

⁸⁰ “The skin doesn’t talk about anything other than architecture; can buildings talk anyway?”

século XVIII e princípios do século XIX, que pediu ao seu desenhador, Joseph Michael Gandy (1771-1843) para representar o seu projecto do Banco de Inglaterra (1830) sob a forma de ruína.

Os projectos culturalmente duradouros pressupõem uma abordagem ao processo de concepção que difere do chamado *programa funcional de requisitos*, o que, na visão de van Reeth continua a ser a base da arquitectura, tanto na educação como na prática. Contudo, isto não quer dizer, *Fuck the programme* (2000), como escreveu o arquitecto Kees Christianse (1953). Defendemos, antes, que cada projecto deve ser adequado ao programa e a muito mais, porque, como se verificou no exemplo de *St. Peter*, a validade do programa é, na grande maioria dos casos, muito inferior à do edifício. O que parece é que, neste caso, o programa pode tender mais para as camadas secundárias e temporárias do que para as permanentes, na medida em que são as primeiras que conectam o edifício ao seu uso mais actual. A estrutura, elemento primário, permite a polivalência e as opções de modificação, acumulando inúmeras funções e cenários possíveis, ao mesmo tempo que o seu carácter permanente permite relacionar e estabelecer o edifício com o meio que o envolve.

“Os edifícios concebidos para uma miríade de possibilidades serão, por assim dizer, abertos pelo tempo a fim de servirem novas tarefas (...). Adaptamos constantemente os edifícios nos quais vivemos, não concebemos métodos de vida. Criamos os templos, os habitantes criam a adoração.”⁸¹ (van Reeth, p.113).

Na verdade, não deixa de ser interessante a semelhança entre um edifício em ruína e um edifício em construção; ambos desnudados e reveladores da sua estrutura primária. Mas a indagação persiste: ‘se não projectamos para um programa pré-definido, então o que projectamos objectivamente?’ Estaríamos, na verdade, a conceber edifícios sustentáveis para eventos e funções imprevisíveis; edifícios multifacetados: “Um edifício não está completo após a sua conclusão, nesse momento um edifício durável começa apenas a viver, começa apenas a sua carreira como construção”⁸² (Ibid.: p.114). Isto porque, como vimos, o programa de requisitos que é imposto ao arquitecto, no âmbito do projecto, pode tornar-se desactualizado, mesmo enquanto a obra está a decorrer. Van Reeth acredita, por sua vez, que se um edifício estiver preparado para a permanente mudança, estará certamente em posição de cumprir essa condição: “É um projecto com uma memória do que ainda está para acontecer”⁸³ (Ibid.). É exactamente neste ponto que reside o fundamento do conceito de durabilidade cultural: “algo que não muda e que, ainda assim, resume o passar do tempo.”⁸⁴ (Ibid.). Expliquemos esta afirmação um tanto paradoxal: (pré) estabelecendo o que é permanente no edifício, incorporando os valores arquitectónicos e culturais mais relevantes, podemos permitir que ele reaja às mudanças de necessidades e exigências impostas pelo tempo, sem perder ou prejudicar o seu carácter essencial. A mudança é, então, o único factor constante que permite ao edifício persistir no tempo. “Trata-se

⁸¹ “Buildings designed for a myriad of possibilities will be, as it were, broken open by time in order to serve new tasks. (...) We constantly adapt the original function of buildings. We design buildings in which to live, we do not design methods of living. We create the temples; the inhabitants create the passion.”

⁸² “A building is not complete upon completion, at that point a durable building just starts to live, it merely begins its career as a construction.”

⁸³ “It is a project with a memory of what is yet to occur.”

⁸⁴ “(...) something which does not change but nevertheless summarizes the passing of time.”

de integridade e generosidade. A durabilidade é uma característica básica da arquitectura.”⁸⁵ (Ibid.). Estabelecendo o que permanece, validamos a mudança no futuro. A estrutura primária do edifício — o esqueleto e a pele — deve, por isso, ser forte e inalterável e a transformação deve ser uma qualidade incorporada. A sua mutabilidade vai traduzir-se numa *curiosa permanência*, que culmina na sustentabilidade. Mas van Reeth alerta-nos: “É absolutamente essencial que o conceito seja claro e distinto. Não se enganem, porque o que foi estabelecido determina no que se vai tornar o edifício.”⁸⁶ (Ibid.).

A *ruína inteligente* de van Reeth é idêntica ao *sólido* de Bijvendijk: um edifício sustentável nos sentidos *económico, funcional, técnico e emocional* da palavra. Isto é conseguido através de duas qualidades comuns com a *ruína inteligente*: a *capacidade de adaptação* e a *preciosidade (preciousness)*: “Um sólido, portanto, é um edifício precioso que está constantemente a acomodar novas utilizações”⁸⁷ (2005: p.42), e é assim que consegue lidar com o tempo. Por um lado, a *capacidade de adaptação* está relacionada com os valores individuais. Consiste na capacidade que o edifício tem para conseguir servir cada novo utilizador, na liberdade de se poder adaptar à sua utilização particular, organizando-a e equipando-a segundo as suas necessidades próprias. Por outro lado, a *preciosidade* é relativa aos valores colectivos, aqueles que traduzem a identidade de um edifício e o grau com que as pessoas se relacionam com ele; pessoas essas que não são só as que fazem uso regular do edifício, mas também todas as que utilizam o espaço público interior ou circundante. Por sua vez, atingir estas qualidades, requiere, frequentemente, investimentos adicionais no *edifício base (frame, estrutura primária)* que, segundo o autor, se justificam pelo seu retorno a longo prazo.

Conforme já constatámos, a preocupação crescente com a preservação do ambiente, que se desenvolve nos anos 1990, permitiu aos designers e artistas aplicarem-se ao conceito de sustentabilidade, procurando métodos de construção com menores consequências ambientais. Neste sentido, em 1997, Bijvendijk publica uma brochura intitulada *Sustainability Pays*, de subtítulo *Como Construir sóbria e objectivamente mantém pobres pessoas pobres*. Nela critica o ditado modernista *construir sóbria e objectivamente*, porque levou, do seu ponto de vista, ao desperdício e a um impacto desnecessário sobre o ambiente.

No contexto do Movimento Moderno, a principal premissa era a de que um espaço teria primeiramente de preencher uma função — “Uma estrada era para o tráfego automóvel, uma ciclovia para bicicletas, uma sala de jantar para comer, e assim por diante.” (Bijvendijk, p.43) O resultado eram formas pensadas para receber funções específicas:

“Para cada função podemos determinar com precisão o espaço necessário para o mesmo. Uma sala de estar tem 4x4 metros, porque aqui um pai, uma mãe e dois filhos se sentam à mesa com um candeeiro por cima dela. O quarto de uma criança tem 7,2 m². porque uma cama, um armário, uma pequena mesa e uma cadeira têm de caber nele.”⁸⁸ (Ibid.).

⁸⁵ “It is about integrity and generosity. Durability is a basic characteristic of architecture.”

⁸⁶ “It is absolutely essential that the concept be clear and distinct. Make no mistake, because what has been laid down determines what the building will become.”

⁸⁷ “A Solid, then, is a precious building that is constantly accommodating new uses.”

⁸⁸ “For each function we can precisely determine the space needed for it. A living room is 4x4 metres, because here a father, a mother and two children sit a table with a lamp above it. A child’s bedroom is 7.2m² because a bed, a cupboard, a small table and a chair have to fit into it.”

Na brochura, Bijdendijk compara três tipos de edifícios com impactos ambientais e sustentabilidades económicas diferentes: a *cabana de madeira*, a *pirâmide* e a *unidade de habitação social*. “O primeiro é ilustrativo de um edifício que perece, sendo construído por ramos, folhas e lama. O segundo representa um edifício que dura para sempre, que era o que os faraós pretendiam para as suas pirâmides. No livrinho que mostrei, a longo prazo, o modelo pirâmide é economicamente superior aos outros dois. Isto porque as pirâmides requerem menos manutenção e nunca precisam de ser alteradas.”⁸⁹ (Bijdendijk, p.44). Esta ideia é explicada pelo autor de maneira muito clara: é sabido que o investimento inicial da *pirâmide* é substancialmente mais elevado do que o *edifício sóbrio e objectivo*. Porém, os custos envolvidos durante a sua utilização (*pirâmide*) são praticamente nulos (quando comparados com o *edifício sóbrio e objectivo*). Ao mesmo tempo, durante o seu ciclo de vida, a pirâmide aumenta em valor muito mais do que o edifício sóbrio e objectivo. A abordagem que tentamos expressar neste capítulo é representada pelo modelo *pirâmide*: dura mais tempo, custa menos, a longo prazo, e cresce fortemente em valor durante o seu ciclo de vida; por essa razão, o título *sustainability pays*.

Como vimos no final do capítulo 1, as nossas necessidades mudam a todo o momento e de forma cada vez mais célere. “Alguém com 30 anos de idade tem hoje outras expectativas e necessidades do que alguém com 30 anos há uma década. Estas serão novamente diferentes daqui a 10 anos. As ideias sobre casas e habitação, actualmente, são muito diferentes das de há 10, 20, 30 anos...”⁹⁰ (Bijdendijk, p.44). Isto é válido para os espaços onde vivemos e trabalhamos, que cada vez se aproximam e justapõem mais, sobrepondo, muitas vezes, a esfera privada com a esfera profissional. Podemos, assim, afirmar convictamente que *a mudança é o único factor constante* e que é progressivamente rápida e imprevisível. ‘O que devemos construir, se não soubermos o fim a que se destina?’ Para os autores mencionados, construir tem de significar um investimento a longo prazo, que se traduz num edifício durável e sustentável:

“Se a mudança imprevisível é o único factor constante, é aí que devemos procurar certezas. Temos de construir para a capacidade de mudança, para uma utilização em constante mudança. Também não devemos tentar prever esta utilização. Afinal de contas, quem teria pensado há cem anos que as igrejas seriam hoje utilizadas como pavilhões desportivos, escolas como habitação, fábricas como museus, casas como mesquitas?”⁹¹ (Bijdendijk, p.44).

O que Bijdendijk nos pretende transmitir, pelo seu (quase) manifesto, é que, tal como vimos em Rossi (Cap. 3.1), a cidade tem um metabolismo, está viva; e, por isso, devemos começar a aceitar as mudanças de função

⁸⁹ “The first is illustrative of a building that perishes, being built of branches, leaves and mud. The second represents a building that lasts forever, which is what the Pharaohs intended for their pyramids. In the booklet I showed that in the long run the ‘pyramid’ model is economically superior to the other two. This is because pyramids require less upkeep and never need altering.”

⁹⁰ “Someone aged 30 today has other expectations and needs than someone aged 30 a decade ago. These will be different again ten years from now. ideas about homes and dwelling today are a lot different from those ten years ago, 20 years ago, 30...”

⁹¹ “If unpredictable change is the only constant factor, it is there that we must look for certainties. We must build for changeability, for constantly changing use. Nor should we try to predict this use. After all, who would have thought 100 years ago that churches would be used today as sports halls, schools as housing, factories as museums, houses as mosques?”

como normais e necessárias - *a necessidade é a base da arquitectura* (p.69), assumindo a durabilidade cultural como necessária à disciplina. E Bijvendijk continua:

“Portanto, abandonemos esta noção de funcionalismo, onde a forma tem de se ajustar à função como uma espécie de película aderente. Tentemos conceber uma forma que se ajuste perfeitamente a qualquer função, pois não há forma de prever qual será o sucessor da função.”⁹² (p.47).

Não deixa de ser interessante que exista, nos dias de hoje, uma vontade partilhada por todos: a de poder escolher como vivemos e trabalhamos, como utilizamos e equipamos o nosso espaço de vida ou de trabalho, o que nos leva ao conceito inicial de *capacidade de adaptação*, que traduz, entre outros, os seguintes efeitos: capacidade de mudança, multifuncionalidade e liberdade de escolha. “Desta forma, a capacidade de adaptação conduz à sustentabilidade técnica, funcional e económica. Mas também à sustentabilidade emocional! Pois nada é tão atractivo para os utilizadores como poder decidir por si próprios como irão utilizar a superfície alugada, como irão dividir o seu espaço, bem como o nível de qualidade e o custo envolvido. A verdadeira liberdade de escolha em todos os momentos é de enorme valor.”⁹³ (Bijvendijk, p.50).

Tal foi-nos, igualmente, transmitido por Eco (2016: p.83):

“O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra para acabar; não sabe exactamente como a obra poderá ser terminada, mas sabe que a obra terminada será sempre, porém, a sua obra, não uma outra, e que no final do diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, embora organizada por um outro de um modo que ele não podia prever completamente: uma vez que ele, em substância, tinha proposto possibilidades já organizadas racionalmente, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento.”

Os *sólidos*, tal como as *ruínas inteligentes*, são edifícios que cumprem eternamente (entenda-se *centenas de anos*) várias funções (diferenciadas ao longo do seu ciclo de vida, conforme as necessidades) e são eternamente preciosos, atraentes — culturalmente adorados, poderíamos dizer. A nossa questão prende-se em saber como se articulam os valores do perpétuo e do temporário; como podemos discernir entre o permanente e o mutável; foi o que procurámos clarificar ao longo deste subcapítulo. Parece-nos, nesta altura, ser possível conceber um projecto de arquitectura a partir do seu estado futuro de ruína.

A *preciosidade* de um edifício é explicada pelo grau de ligação que os habitantes e visitantes têm com ele. Existe uma relação empática entre o sujeito e o edifício, que, por sua vez, se espera que seja mais válida e expressiva quanto mais tempo o edifício durar. ‘De que forma é que o arquitecto desperta as emoções das

⁹² “So let us abandon this notion of functionalism where the form has to fit the function like a kind of clingfilm. Let us try to devise a form that fits any one function perfectly, as there is no way we can predict what the function’s successor will be.”

⁹³ “In this way, accommodation capacity leads to technical, functional and economic sustainability. But also, emotional sustainability! For nothing is so attractive for users as being able to decide for themselves how they will use the rented surface area, how they will divide up their space, as well as the quality level and the cost involved. Real freedom of choice at all times is of enormous value.”

peessoas?’ Começa com a forma como o edifício se insere no seu ambiente: “os edifícios são filhos da cidade”⁹⁴ (Bijndendijk, 2005: p.51). Assim se explica que seja de extrema importância o modo como as construções dialogam com a envolvente e o primeiro passo para a relação com os seus habitantes.

Esta concepção está profundamente enraizada no que temos vindo a observar ao longo dos anos. “Se a durabilidade resultar em edifícios dos quais não precisemos de nos envergonhar nos próximos 50 anos, então, como a História já nos mostrou, estas mesmas estruturas serão amadas durante os próximos 350 anos, e serão acarinhadas como monumentos.”⁹⁵ (van Reeth, p.114). Podemos, então, procurar sintetizar o conceito de durabilidade cultural da seguinte forma: quanto mais fácil for a adaptabilidade de um projecto, isto é, quanto mais competente for o edifício para a mudança, maior será a sua durabilidade. Por sua vez, quanto mais durar, maior será a probabilidade dos seus utilizadores e habitantes estabelecerem uma relação emocional com o edifício e com o ambiente circundante. Isto porque “a sustentabilidade cultural num projecto significa também honrar a cultura que criou aquele lugar em particular”⁹⁶ (Ibid.). Tal traduz-se no valor colectivo da arquitectura — na nossa opinião, mais poderoso do que o individual — na sua relação com um lugar e um tempo; o *locus* de Rossi.

“Quanto mais tempo um edifício dura, mais se torna parte da identidade da cidade e da comunidade. Com o tempo, os edifícios adquirem um valor urbano colectivo. A história transmitiu-nos muitos distritos e edifícios que mantêm a cidade ou o distrito em movimento, independentemente das suas dimensões.”⁹⁷ (Ibid.).

Esta dimensão cultural da arquitectura, que já tínhamos visto no discurso de Pallasmaa (Cap. 2.3), é verdadeiramente transmitida nesta *generosidade crítica*, isto é, na predisposição que o edifício tem de abraçar, sem preconceitos, novas possibilidades. E isto, é algo que, como apela van Reeth, pode ser incentivado pelas políticas, pela educação e pela prática da arquitectura, na criação de espaços culturalmente duráveis e sustentáveis.

“Os edifícios do futuro devem ser inteligentes ao ponto de possuírem a capacidade incorporada de adição e alteração, ao mesmo tempo que têm uma forte presença física, imbuídos de um carácter urbano específico, para que seja um elemento reconhecível na cidade. (...) A ruína arquitectónica é, em última análise, a essência física de um edifício, desnudando a sua estrutura, quando as camadas mais vulneráveis se decompuserem ou forem recuperadas pela natureza.”⁹⁸ (KB studio, 2019).

⁹⁴ “Buildings are daughters of the city.”

⁹⁵ “If durability results in buildings of which we need not be ashamed in the next 50 years, then, as history has already shown us, these same structures will be loved for the following 350 years, and will be cherished as monuments.”

⁹⁶ “Cultural sustainability in a project also means honouring the culture which has created the particular site.”

⁹⁷ “The longer a building lasts, the more it becomes part of the identity of the city and the community. In time, buildings acquire a collective urban value. History has passed on to us many districts and buildings which keep the city or the district going, regardless of their dimensions.”

⁹⁸ “Buildings of the future should be ‘intelligent and have a built-in capacity for addition and alteration. Intelligent buildings should be adaptable, re-usable, capable of being re-configured and re-organized, but they should also have a strong physical presence and be imbued with a specific urban character, so that they are a recognizable element in the city. (...) The architectural ruin is ultimately the physical essence of a building, laying bare its structure when the more vulnerable layers have decayed or have been reclaimed by nature.”

De alguma forma, podemos finalizar este subcapítulo com um retorno à questão anteriormente colocada por Harries (p.47) — *Não precisamos de soluções mais flexíveis, soluções que acomodem um futuro inevitavelmente aberto com os seus novos desejos e associações?* Sabemos que as pessoas e as sociedades estão em constante mutação, necessitando que os lugares onde trabalham e vivem também se transformem. Não há mais espaço para espaços feitos à medida de funções específicas, mas antes edifícios sustentáveis capazes de acomodar a mudança. Existe, assim, a possibilidade de desenvolver uma arquitectura capaz de enfrentar o inesperado e o imprevisível. Talvez a resposta para o que muda incessantemente esteja, precisamente, no que permanece. Era este, também, o apelo de Ruskin: "Quando construirmos, pensemos que construímos para sempre. Que não seja apenas para deleite presente, nem para uso presente; que seja um trabalho que os nossos descendentes nos agradecerão."⁹⁹ (cit. in Brand, 1995: p.920). Aqui, não só o edifício é concebido para durar, como permanece sempre capaz de oferecer novas possibilidades à sua utilização:

"Os edifícios estabilizam-nos, os que possivelmente podemos utilizar. Mas se deixarmos que os nossos edifícios parem por completo, eles param-nos."¹⁰⁰ (Ibid.: p.90).



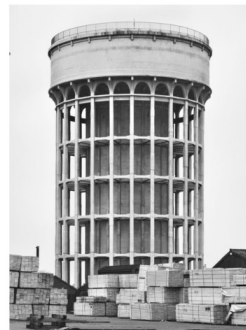
18 Mon Oncle, Jacques Tati, 1958

⁹⁹ *When we build, let us think that we build forever. Let it not be for present delight, nor for present use alone; let it be such work as our descendants will thank us for.*

¹⁰⁰ *Buildings steady us, which we can probably use. But if we let our buildings come to a full stop, they stop us.*



17 House, Rachel Whiteread, 1993



16 Typology Watertowers, Bernd and Hilla Becher, 1967-1997

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recordamos o passado e imaginamos o futuro. Tudo isso num presente que é vivido no agora. A percepção da mudança é aqui fulcral; não apenas as transformações objectivas que revemos, naturalmente, inúmeras vezes no nosso quotidiano, mas aquelas que se ligam às nossas memórias e ao sentido do fluxo do tempo. Esta dissertação constitui-se como uma proposta especulativa de discussão sobre o significado que tem para nós, hoje, a investigação arquitectónica, tendo em conta as nossas condições, transformações e conflitos.

Desta forma, percebemos os limites dentro dos quais uma obra pode realizar a máxima abertura, motivando, também, a intervenção do próprio utilizador, sem que deixe de ser encarada como *obra*. Aberta não é, de forma alguma, sinónimo de incompleta, pelo que não se pretende com estes argumentos traduzir que um determinado projecto possa ser entregue sem estar finalizado com os requisitos mínimos do utilizador. O que se defende é que essa obra compreendida e usufruída, tal como é concebida, é mais competente e inteligente para abraçar todas as transformações e intervenções que possam ocorrer, num respeito mútuo entre arquitecto — obra — utilizador. Assim, a obra, completa e perfeitamente calibrada, é aberta a diversas interpretações, sem que o seu carácter essencial seja alterado.

Consideramos, por isso, pertinente reviver a maneira como Eco encara a abertura de uma obra como uma realidade inevitável para qualquer artista, que a aceita e escolhe como um *programa produtivo*, promovendo a máxima abertura possível. Na arquitectura, projectar *ruínas inteligentes* pode ser, no nosso entender, um método de concepção que responde às provocações constantes do indeterminado, do ambíguo, do inesperado. Aceitamos que, tal como Bergson nos mostrou, todos os momentos *entre* são também relevantes para o processo e esses, ambíguos, híbridos são uma constante de todas as obras em todos os tempos. A não discussão de uma boa ou má arquitectura, numa lógica *bivalente*, torna possível a abertura do conhecimento às lógicas polivalentes, que dão lugar ao indeterminado como resultado positivo e, diríamos até, necessário. Cada interpretação, cada transformação explica a forma de uma maneira possível, mas não a esgota. Este método de concepção é um processo em desenvolvimento que, longe de estar completamente explicado, oferece uma problemática mais alargada. É, também ele, um processo contínuo, aberto, e em movimento, que nos permite encarar, de forma mais pragmática e liberadora, as transformações da própria vida. Acreditamos que, a resposta a pandemias, guerras, catástrofes ou outras

imprevisibilidades do nosso tempo, possa ser mais eficaz e significativa com a existência de *ruínas inteligentes* que tenham a capacidade de se adaptar e transformar.

A *durabilidade cultural* é, assim, no nosso entender, um conceito-chave, que tem de ser compreendido e promovido no campo da arquitectura. Num mundo de tantas transformações e indefinições, é libertador que tenhamos estruturas que nos tragam de volta a casa, que não nos apressem e que também nos digam quem somos. Que acompanhem o nosso crescimento e que sejam sempre um rosto familiar. Que mudem connosco; que nos mudem, também, e que permitam que as mudemos quando tiver de ser. A consequência da durabilidade dos edifícios é uma que parece bastante evidente: a sustentabilidade. Não no sentido comum a que estamos habituados, mas que reporta, simultaneamente, para os valores ambiental, económico, funcional e humano da palavra. Ambiental, porque se as construções incentivarem a transformação constante, durante o seu ciclo de vida, a necessidade de demolir e construir de novo será menor; económico, porque, apesar de um elevado investimento inicial, o valor do edifício aumentará com o tempo; funcional, porque dentro das limitações básicas, é possível realizar alterações conforme a ocasião, o uso, o tempo, o utilizador; e humano, porque promove que a construção possa pertencer mais tempo à comunidade e estar emocional, moral e intergeracionalmente conectada. Desta forma, os habitantes vão querer preservá-la, contemplá-la e utilizá-la. Sabendo que a arquitectura serve para ser vivida e apropriada, a distensão de tempo só lhe acrescenta significado e significação.

Porém, questionamo-nos se a adaptabilidade a que nos referimos cabe, absolutamente, a toda a arquitectura ou se haverá formas mais aptas, competentes e válidas. Certo é que na maior parte dos exemplos que vimos, estamos perante mega-estruturas, armazéns, palácios, fábricas, seminários. O que concluímos neste ponto é que existem, de facto, estruturas com mais apetência do que outras para a adaptabilidade futura. Mais, existem tipologias de edifícios que nos parecem mais ajustadas a este método do que outras; por exemplo, programas multifacetados ou de cariz público. Em todo o caso, incentivamos a que, independentemente de ser uma casa, um museu ou uma escola, a hierarquia entre as várias camadas seja evidente desde o início da concepção.

A relação com o lugar é, na nossa opinião, o mais importante. No fundo, o projecto vai completar o sentido daquele lugar e influenciar todos os seus habitantes e visitantes, numa simbiose entre local/projecto, antigo/novo. A estrutura é concebida para durar centenas de anos, mas não apenas pelo seu valor elementar (de suporte); ela contém em si todas as relações estabelecidas com a cidade, primordiais a qualquer projecto de arquitectura. Os restantes elementos consistem no que é temporário e se altera constantemente durante o ciclo de vida da construção, tendo, naturalmente, de se ter em conta que as instalações devem de ser generosamente projectadas, para que se consigam adaptar ao uso do momento. Este último, por sua vez, a par com a remodelação do edifício, tem uma duração bastante inferior à da própria construção e, como temos vindo a observar, a necessidade da sua alteração ocorre a um ritmo muito acelerado.

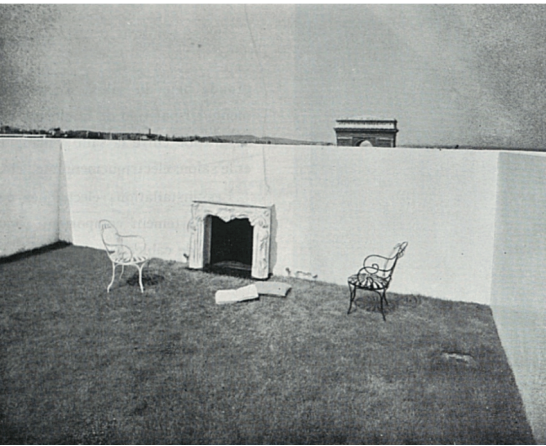
Incentivamos, por isso, a que estes métodos de concepção sejam introduzidos também no sistema de ensino das nossas universidades, pois esta consciência pode ser tanto maior quanto mais cedo for apreendida. É urgente e necessário reflectir sobre o que acontecerá ao edifício que projectámos e

construímos, no momento em que deixar de servir o seu propósito inicial. Será ele competente para abraçar as mutações necessárias? Ou será mais uma de muitas demolições e canteiros de obra alastrados pelas cidades? Talvez a resposta para o que muda ininterruptamente esteja, de facto, no que permanece.

A discussão entre monumento e ruína foi, igualmente, fundamental para entendermos a temporalidade da arquitectura. Reconhecemos a pertinência de ambos para o contexto e desenvolvimento das cidades, mas relevamos a abrangência de significados da ruína. Algo que resultara de alguma desconsideração, até com um sentido depreciativo, pode, com estes argumentos, ganhar expressão e importância em qualquer projecto de arquitectura. A ruína é sempre metamorfose; mesmo quando parece morta, há sempre algo mais para dizer. Em todo o caso, é sempre um estado de transição entre o que foi e o que virá a ser. E isto faz com que olhemos para o edifício comum em ruína e lhe reconheçamos o movimento inerente que lhe permite persistir de forma contínua, viva e experienciada, durante o seu tempo de vida.

Aprendemos, por isso, a reconhecer a dualidade da ruína: observamo-la com um certo romantismo a ela inerente, ao mesmo tempo que lhe identificamos qualidades para, constantemente, se modificar no futuro. Questionamo-nos sobre qual poderá ser, novamente, o papel das ruínas e se podem ser elas o ponto de partida de qualquer projecto arquitectónico. A verdade é que existe algo de muito intrigante em todas elas: sobrevivem e permanecem, mas também não são eternas nem imutáveis. Ustarroz fez-nos pensar que talvez elas estejam, afinal, tão vivas quanto os nossos projectos e obras actuais, porque morrem, renascem e florescem a cada novo olhar e a cada nova utilização, com a paixão e intensidade que transbordam. São elas expressão de metamorfose, numa indefinição permanente, entre estarem dentro e/ou fora do seu próprio tempo; são elas, os sinais do sublime da arquitectura. Permitem-nos olhar para além do que estamos a ver e constroem, connosco, uma relação temporal carregada de memória, experiência, poesia e criação, transcendendo o tempo e o lugar. Tudo flui, tudo se transforma, muda, morre e renasce, numa permanente metamorfose. E portanto, as ruínas são também um objecto com futuro. Num mundo apressado, estranho e de mudança constante, elas estabilizam-nos.

A morte de um lugar não significa mais do que o seu renascimento, num ciclo necessário à vida. Metamorfose gera metamorfose. E é neste ponto que extrapolamos sobre a essência e natureza da arquitectura: como um processo que encerra uma constante morte e ressurreição. Cabe, tanto à existência humana como à arquitectura, ultrapassar sempre alguma coisa e passar de um estado a outro. Daí que tenhamos procurado, no discurso desta dissertação, ver o outro lado do caos, da destruição, da ruína, da transitoriedade e da morte. Ver para lá da morte, independentemente de quaisquer pretensões religiosas. Aprofundámos, por isso, a passagem do tempo como processo curativo, terapêutico, de luto pela perda e de culto à transformação.



19 Terraço em Paris, Le Corbusier, 1947



20 World Trade Center, Hiroshi Sugimoto, 1997



22 The Spirit Leaves the Body, Duane Michals, 1968



21 Potsdamer Platz, Michael Wesely, 1997-99



23 Atlas Mnemosyne, Paine 79, Aby Warburg, 1928-9

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

Agostinho, S. (1961). *Confessions*. Harmondsworth, Penguin Books. [1ª publicação: 397-400]

Alexander, C. (1979) *The timeless way of building*. Nova Iorque, Oxford University Press.

Bergson, H.

(2001). *Time and Free Will*. London, Dover Publications, inc. [1ª publicação: 1913]

(2005). *A Evolução Criadora*. São Paulo, Instituto de Psicologia - UFRGS. [1ª publicação: 1907]

(2006). *O pensamento e o Movente*. São Paulo, Martins Fontes. [1ª publicação: 1934]

Bijsterveld, F. *Solids*. in Leupen, B, Heijne, R, van Zwol, J. (2005). *Time-Based Architecture*. Delft, 010 Publishers; pp.42-51

Dillon, B (2011). *Ruins*. Londres, Whitechapel Gallery.

Eco, U. (2016). *A obra aberta*. Lisboa, Relógio d'Água. [1ª publicação: 1962]

Frank, K. A. (2016). *Architecture Timed - designing with time in mind*. Londres, John Wiley & Sons.

Giedion, S. (1959). *Space, Time and Architecture - The growth of a new tradition*. Cambridge, Harvard University Press [1ª publicação: 1941]

Brand, S. (1995). *How buildings learn, What happens after they're built*. Australia, penguin books. [1ª publicação: 1994]

Gorner, P. (2007). *Heidegger's Being and Time*. Cambridge, Cambridge University Press.

Heidegger, M.

(1992). *History of the Concept of Time*. Indiana, Indiana University Press. [1ª publicação: 1925]

(1962). *Being and Time*. Oxford, Blackwell publishers. [1ª publicação: 1927]

(2005). *Ser e Tempo*. Universidade São Francisco, Editora Vozes.

Hertzberger, H. *Time-Based Buildings*. in Leupen, B, Heijne, R, van Zwol, J. (2005). *Time-Based Architecture*. Delft, 010 Publishers; pp.82-91

Kafka, F. (2013). *A metamorfose*. São Paulo, Melhoramentos. [1ª publicação: 1915]

Leupen, B, Heijne, R, van Zwol, J. (2005). *Time-Based Architecture*. Delft, 010 Publishers.

Lopes, D.S, Tavares, A. (2019). *Arquivo: Diogo Seixas Lopes*. Editado por André Tavares. Lisboa, Dafne Editora.

Lopes, D.S. (2019). *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*. Lisboa, Orfeu Negro. [1ª publicação: 2016]

Lynch, K. (1972). *What time is this place?* Londres, MIT Press Cambridge. [1ª publicação: 1973]

Pallasmaa, J.

(2005). *Eyes of the skin*. Grã-Bretanha, John Wiley & Sons, Ltd.

(2017). *Habitar*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

(2016). *Inhabiting Time*. In Frank, K. A. (2016). *Architecture Timed - designing with time in mind*. Londres, John Wiley & Sons.

(2007). *O Espaço do Tempo*. In (2012) *Pensamento em forma, dez ensaios sobre arquitetura*. Centro regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa (pp.65-75)

Piano, R (2017) *Renzo Piano. The complete Logbook*. Londres: Thames & Hudson

Reichenbach, H. (1958). *Philosophy of Space and Time*. Nova Iorque, Dover publications.

Rossi, A. (2016). *A arquitetura da cidade*. Lisboa, Edições 70 [1ª publicação: 1966]

Ruskin, J. (1989). *The Seven Lamps of Architecture*. Mineola, Dover Publications [1ª publicação: 1849]

Ustároz, A. (1997) *La Lección de las Ruínas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Barcelona: Fundación de la Caja de Arquitectos.

van Reeth, B. *Cultural Durability*. in Leupen, B, Heijne, R, van Zwol, J. (2005). *Time-Based Architecture*. Delft, 010 Publishers; pp.110-15

West-Pavlov, R. (2013). *Temporalities*. Canadá, Routledge.

Whitrow, G. J. (1988). *Time in History - Views of time from prehistory to the present day*. Nova Iorque, Oxford University Press.

Yourcenar, M. (2020). *O Tempo. Esse Grande Escultor*. Lisboa, Relógio d'água. [1ª publicação: 1985]

ARTIGOS

Alweiss, L. (2002) *Heidegger and 'the concept of time'*. Londres, SAGE publications.

Araújo, M. (2014). *Uma breve compreensão sobre o Dasein de Heidegger*. *Lampejo*, nº6.

Baptista, L. S. (2010). *Zaha Hadid na máquina do espaço tempo*. *Opúsculo 24*, Dafne Editora

- Baptista, L. S. (2014). *Ruínas Habitadas. Atravessamentos entre a contemplação poética e a intervenção crítica*. Arqa112.
- Carvalho, M. C. (2012). *A intuição bergsoniana da duração: o tempo da ciência é espaço*. *Kairos* 4, pp.87-104.
- Celadyn, W. (2014). *Durability of Buildings and Sustainable Architecture*. Technical Transactions Architecture.
- Coelho, J. G. (2004). *Ser do Tempo de Bergson*. *Interface - Comunic., Saúde, Educ.*, v.8, n.15, pp.233-46.
- Fonseca, P. (2019). *As leis da Física dizem-nos que não há diferença entre o ontem e o amanhã. Então porque recordamos o passado e não temos memória do futuro?*. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/atualidade/sociedade/2019-12-01-as-leis-da-fisica-dizem-nos-que-nao-ha-diferenca-entre-o-ontem-e-o-amanha-entao-porque-recordamos-o-passado-e-nao-temos-memoria-do-futuro/> consultado a 18/09/21
- Harries, K. (1982). *Building and the terror of time*. *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, v.19, pp.59-69
- Kees, C. (2001). *Fuck the programme? Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Nº 230, pp. 86-91
- Lee, Y., Kim, S. (2008). *Reinterpretation of S. Giedion's Conception of Time in Modern Architecture– Based on his book, Space, Time and Architecture*. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 7:1, pp.15-22.
- Lombardo, W. (2020). *Empty, Homogeneous Time*. Disponível em: <https://www.athwart.org/empty-homogeneous-time/> consultado a 18/09/21
- Memmott, P., Keys, C. (2015). *Redefining Architecture to Accomodate Cultural Difference: Designing for Cultural Sustainability*, *Architectural Science Review*.
- Pallasmaa, J. (1998). *The space of time*. *Oz*, v.20, a.13, pp.54-57
- (2016). *Matter, Hapticity and Time - Material imagination and the voice of matter*. *Building material*, v20, pp. 170-189
- Rodríguez, M. (2021). *'O tempo não existe': a visão de Carlo Rovelli, considerado 'novo Stephen Hawking'*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-57216160> consultado a 18/09/21
- Stead, N (2003). *The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer*. *An Interdisciplinary Journal of the Built Environment*, no. 6, pp. 51-64. University of Technology Sidney
- Thomé, L (2017). *O que é ciência? Repensando o conhecimento e o universo*. Disponível em: https://www.fronteiras.com/ativemanager/uploads/arquivos/agenda_conferencias/60a3f3ca8b7e69962c887306aa653a4f.pdf consultado a 18/09/21
- Tostões, A., Ferreira, Z. (2016). *Modern Lisbon, International committee for documention and conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the modern movement*. *Journal* 55. Docomomo International.
- Tostões, A., Koselj, N (2018). *Metamorphosis. The continuity of change*. Ljubljana: Docomomo international, Docomomo slovenia

van Reeth, B. (2013). *Good Architecture?* OASE90, pp42-43. Disponível em: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/90/GoodArchitecture#042> consultado a 20/11/2019

TESES

Ferreira, M. F. (2013). *O Ser, o tempo e a arquitetura: uma interpretação das formas*. Dissertação para obtenção do Grau de Doutor em Arquitetura. Universidade Lusíada de Lisboa.

Tostões, A. (2002). *Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. Dissertação para obtenção do Grau de Doutor em Engenharia do Território. Instituto Superior Técnico.

FILMES

A metamorfose dos pássaros, 2020. Realizado por Cristina Vasconcelos. Portugal: Primeira Idade.

OUTROS

Krucker Bates Studio, 2019. *Towards an Intelligent Ruin*. Apontamentos de aulas teóricas da cadeira de Projeto de Arquitetura I, na Universidade Técnica de Munique. Outubro 2019.